

La Vierge et l'Enfant à la fraise : tradition et modernité

Autor(en): **Peipers, Jeanne**

Objektyp: **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): **48 (1991)**

Heft 3

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169151>

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 Vierge et l'Enfant à la fraise. Tradition et modernité

par JEANNE PEIPERS

L'objet de cette publication est un petit tableau de dévotion (fig. 1) de la collection Basilius Amerbach du Kunstmuseum de Bâle que nous avons découvert en Juin 1989 dans le cadre de notre recherche de doctorat sur l'œuvre du peintre des volets du maître-autel de Lautenbach-en-Ortenau, un peintre faussement identifié au jeune Baldung, au jeune Grünewald et au jeune Dürer.¹ Le tableau de la *Vierge et l'Enfant à la fraise*, lors de notre visite du dépôt du Kunstmuseum, se trouvait en restauration et Monsieur Paul Boerlin a eu l'amabilité de nous le montrer.²

Notre thèse paraîtra prochainement, mais nous désirons néanmoins signaler l'appartenance de ce tableau, non attribué jusqu'à présent, au peintre du maître-autel de Lautenbach.

Dans une première partie nous allons essayer d'étayer notre attribution et de voir en quoi cette petite œuvre se rattache à une tradition – iconographique, figurée, stylistique – et quelle est son originalité. Dans une deuxième partie plus historique nous tenterons de situer ce tableau dans la collection Basilius Amerbach (1553–1591). Une annexe traitera de l'œuvre de dévotion et de la spiritualité de l'époque.

Les caractéristiques de l'œuvre

Parchemin sur bois de tilleul: H. 31,2 cm – L. 22,6 cm, Inv. no 471. Le tableau est coupé sur sa hauteur à droite et sur sa largeur en bas (en effet, ce que l'on pourrait prendre pour une barbe est le support en bois de tilleul jaune.)

Restauration: Il est vraisemblable que l'on ait «embelli» le tableau au XIX^e siècle en ajoutant une auréole à la Vierge et à l'Enfant. En juin 1989 Monsieur Peter Berkes du Kunstmuseum restaura avec grand soin le tableau, peu endommagé. Il se trouve désormais en excellente condition.

La réflectographie en infrarouges, très intéressante, sera étudiée dans notre thèse.

Bibliographie: PAUL BOERLIN, *Die Gemälde*, dans: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett*, Catalogue de l'exposition à Bâle (Kunstmuseum), 21 avril–21 juillet 1991, p. 14–15, fig. 11.

La *Vierge et l'Enfant à la fraise* est un petit tableau de dévotion personnelle peint sur parchemin comme, par exemple, la *Sainte Famille* (1495–96) ou la *Vierge à l'œillet* (1516) par Albrecht Dürer.

Sur le plan iconographique cette œuvre présente un intérêt certain. Elle se situe dans la tradition des Vierges à l'Enfant en buste, allaitant, priant, lisant ou offrant un fruit à l'Enfant.³ Ces Vierges remontent aux Vierges flamandes que la peinture germanique imita, tandis que Dürer enrichit ce type de Vierge d'apports italiens et insuffla à l'œuvre de dévotion gothique, empreinte d'une certaine raideur, la grâce et le naturel de la vie.

L'originalité de l'iconographie du tableau tient au symbole de la fraise. La Vierge et l'Enfant associés à la fraise n'apparaissent que très rarement. La fraise est un symbole privilégié de l'art haut-rhénan. Certes, depuis le *Jardin du Paradis*, au Städel à Francfort, la fraise, à côté d'autres fruits, appartient par convention aux Vierges alsaciennes figurées dans des jardinets⁴, un topos littéraire que la mystique communique plus tardivement à l'art figuré.⁵

Nous n'avons rencontré la fraise entre les mains de l'Enfant Jésus que par deux fois dans de semblables œuvres de dévotion, chez Burgkmair et Dürer. Hans Haug et à sa suite Tilman Falk, pensent que Burgkmair dans sa *Vierge aux trois oiseaux* (1500) à Schweinfurt – où l'Enfant tient une tige de fraisier – s'est souvenu de son séjour chez Martin Schongauer et en Alsace de 1488 à 1490 et plus particulièrement de la *Vierge au buisson de roses*.⁶ Il semble qu'en effet la fraise soit un souvenir du symbole privilégié de l'école haut-rhénane. Dürer, dans sa *Vierge devant un porche* (fig. 3) a également peint l'Enfant avec une tige de fraisier à la main. Là aussi un tableau de Martin Schongauer – la *Vierge au perroquet*, B 29 – l'a influencé.⁷

La fraise, sur le tableau de Bâle, est vraisemblablement une réminiscence d'un symbole cher à l'art haut-rhénan et à Martin Schongauer en particulier.

Le symbole iconographique de la fraise – rare, nous l'avons vu – n'est pas clair. Lottlisa Behling en fait un symbole marial: la «*Fragaria vesca*» (la fraise) fleurit et porte ses fruits simultanément.⁸ Karl August Wirth dément cette hypothèse car, dit-il, il n'existe pas de métaphores mariales utilisant le symbole de la fraise.⁹ Pour lui le rapport à la Vierge n'est qu'indirect, la fraise n'étant qu'un des fruits du Paradis, de l'«*Hortus Conclusus*» dont Marie est le symbole.¹⁰ Par contre, toujours selon Karl August Wirth, la fraise est un symbole de l'amour spirituel (rappelons que les Vierges à l'Enfant dans l'iconographie symbolisent la relation d'amour entre le fiancé et la fiancée du Cantique des Cantiques que le fidèle doit prendre en exemple¹¹). Cette interprétation de Wirth semble trouver une confir-



Fig.1 La Vierge et l'Enfant à la fraise, attribué au peintre du maître-autel de Lautenbach, vers 1505. Huile sur parchemin, 31,2 × 22,6 à 22,9 cm. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung.

mation dans la vision d'Henri Suso (chapitre XI de sa biographie) où la fraise est un mets que le Seigneur fait porter à un jeune homme en signe de son grand amour.¹² A côté de ce symbole de l'Amour Divin, Wirth rappelle que la fraise était le mets de l'Age d'Or chez les Anciens, celui d'Adam et d'Eve au Paradis avant la Chute, enfin qu'elle est le mets des ermites et des âmes pieuses aimant à se retirer... ainsi sur un tableau de Cranach l'Ancien, *la Fuite en Egypte* (1504) – Berlin, Gemäldegalerie – où l'Enfant Jésus reçoit d'un ange une fraise.¹³

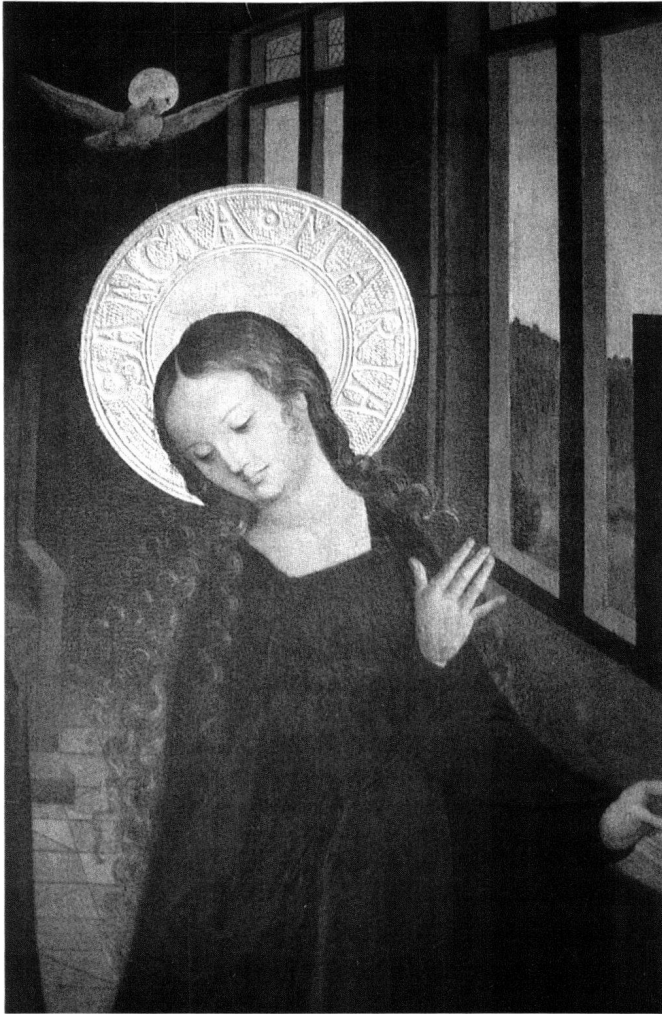


Fig. 2 Annonciation, détail du maître-autel de Lautenbach, vers 1505. Eglise de Lautenbach (Ortenau/Baden-Württemberg).

A toutes ces interprétations ajoutons celle, populaire, que rapporte Marzell et cite Madame Behling¹⁴; la croyance de l'époque en faisait un mets des âmes bienheureuses et des enfants morts, au Paradis. Cette croyance populaire n'avait vraisemblablement pas cours chez les Amerbach, mais associer symboliquement la fraise à l'Amour du Christ pour l'être humain pouvait leur plaire. Observons que la couleur rouge peut aussi avoir une valeur symbolique; chez Henri

Suso elle évoque la patience du Christ lors de sa Passion, dans la mystique de sainte Gertrude l'idéal de l'amour courtois qui trouve son modèle dans Marie.¹⁵ La fraise rouge peut ici dans la main de Marie symboliser ces deux idées.

L'autre détail iconographique du tableau de Bâle, le collier de corail, est également rare. Tandis qu'en Italie on le voit fréquemment au cou de l'Enfant Jésus, comme aussi dans l'art flamand¹⁶, il est rare dans l'art germanique sauf chez «les maîtres à l'œillet» suisses.¹⁷ L'art haut-rhinois lui préfère le chapelet ou le bracelet de corail.¹⁸ Cependant notre peintre a pu connaître «les maîtres à l'œillet» qui eurent de nombreux contacts avec Strasbourg.

On pourrait se demander si ce collier de corail n'est pas un rajout tardif¹⁹ comme le sont les auréoles.²⁰ La fraise – que le geste de Marie présuppose – comme le collier de corail n'apparaissent pas dans les dessins sous-jacents. Le peintre a peut-être ajouté librement ces détails dans sa peinture. Nous admettons donc que le collier est d'origine, d'autant que le même couleur rouge du collier, de la fraise et de la bouche de Marie, contribue, en se faisant écho, à souligner la composition pyramidale du tableau, à mettre les personnages en relation – entre eux et avec le spectateur – la fraise étant au centre de cette double relation.

Par cette mise en relation avec le spectateur – une originalité des diverses compositions de notre peintre – l'artiste répond à un besoin psychologique du fidèle laïque, un thème de réflexion sur lequel nous nous penchons par la suite.

L'Enfant ne dirige pas toujours son regard vers le fidèle, ainsi l'Enfant de la *Vierge devant un porche* (fig. 3) a déjà saisi la tige de fraisier et lève son regard vers les cieux.

Sur le tableau de Bâle l'Enfant, la bouche déjà entr'ouverte en signe de désir, dirige son regard vers le spectateur tandis que son bras s'approchant du fruit est saisi dans l'instantané. L'Enfant semble hésiter. L'instantanéité du geste, la vivacité des regards accentuent le réalisme intimiste du tableau et atténuent le hiératisme encore un peu conventionnel des attitudes rappelant les Vierges schongaueriennes ou de Memling – dont le jeune Dürer continuera à s'inspirer, lui aussi, avant de parvenir à des compositions libres. Notre peintre par sa composition déjà intimiste se situe à la charnière entre ces deux voies.

A quel schéma a pu correspondre ce tableau coupé dans sa partie inférieure et droite?²¹ L'information que livre l'inventaire de 1587 indique «un buste de la Vierge». Cependant la main gauche et la cuisse droite de l'Enfant, sa hanche, la main de la Vierge sont aujourd'hui coupés. La hardiesse de la coupe rencontrée chez Dürer, ainsi la *Vierge à l'Enfant* (1503) au Kunsthistorisches Museum de Vienne, n'était pas le propre de notre peintre. L'Enfant a pu être assis dans le creux du bras de sa mère dont un pan de la robe apparaît derrière le nouveau-né. Il a pu être posé sur un coussin, comme chez les flamands, Martin Schongauer (*Vierge à l'Enfant dans une niche*, à Bologne) ou le jeune Dürer (*Vierge à l'Enfant dans une niche*, Cologne²²). La Vierge a pu porter son enfant dans un linge comme la *Vierge*

de Memling au musée Szepmüvészeti ou la *Vierge à la poire* (1512) de Vienne par Dürer. Etant donné le format actuel du tableau, sa sobriété, son fond neutre, la dernière hypothèse semble la plus probable.

La dualité – convention de la composition triangulaire et hiératique et originalité de celle-ci par le caractère psychologique, intimiste, de la scène – se retrouve-t-elle chez les types humains et dans les formes qu'utilise le peintre ?

Nous trouvons chez la Vierge le visage incliné d'une femme de la bourgeoisie aux traits fins, à l'expression distinguée, noble, comme le veut la convention, et que l'on remarque déjà chez les Vierges flamandes, certes plus fragiles et figées, dont s'inspira Martin Schongauer. De la *Vierge d'Orlier* (vers 1470) (fig. 4) le peintre a gardé la longue nuque, et l'idéal de beauté qu'offre la *Vierge de Bâle* rappelle celui de la *copie de la Vierge d'Orlier* conservée au musée Boymans van Beuningen, vraisemblablement exécutée par un artiste inconnu²³ de l'école de Martin Schongauer (fig. 5). Le visage de la Vierge du musée Boymans est cependant plus allongé, moins fortement modelé, plus plat que celui de notre Vierge. Nous retrouvons dans le tableau de Bâle les mystérieuses proportions tracées au compas et le classicisme des traits chers à Martin Schongauer.

Cet idéal de beauté correspond au goût de l'époque et nous en retrouvons des variantes sous la main de Baldung Grien en 1509 dans sa *Jeune fille au regard baissé* du musée de Bâle et, en 1516, chez un maître souabe, qu'influença l'art de Dürer, le maître CW dans sa *Vierge de l'Annonciation* du retable de *Nürtingen* à la Staatsgalerie de Stuttgart.²⁴ Comme chez Dürer (*Vierge devant un porche* [fig. 3]), plus que chez Baldung ou le maître CW, le peintre du tableau de Bâle a atteint une plasticité du modelé, fluide mais précis, une grâce plus naturelle et expressive que chez Martin Schongauer. Son but semble avoir été de donner l'illusion de la vie.

Toutefois à quoi reconnaissons-nous que la *Vierge de Bâle* est du peintre du maître-autel de Lautenbach ?

Nous retrouvons chez la Vierge de l'*Annonciation du maître-autel* (fig. 2) le même front bombé, creusé au niveau des arcades sourcillières, les mêmes sourcils blonds peints d'un trait, les lourdes paupières baissées agrémentées de cils en raison de la proximité de la vision, les mêmes lèvres fermes et charnues, un rien dédaigneuses, le même double menton qui ride le cou aux ravissantes clavicules arrondies. La chevelure rousse de la Vierge suit l'inclinaison du cou, à gauche, et retombe en mèches sur son buste, à droite, tandis que quelques cheveux épars voltigent, un détail habituel au peintre. Les belles et grandes oreilles, les mains, sont d'autres prédilections anatomiques du peintre de Lautenbach.

Le type de l'Enfant à Bâle (fig. 1) se rapproche nettement d'un des types d'Enfant du *maître-autel de Lautenbach* (fig. 6). Le crâne est allongé, le front bombé et large, les arcades sourcillières très marquées, le nez rond et retroussé, les joues rondes et le menton pointu, le cou ridé, l'expression un peu vieillote avec la bouche entr'ouverte. L'Enfant de Bâle ressemble à celui de la Circoncision (fig. 6)

du maître-autel. Des variantes psychologiques du même type d'Enfant se retrouvent chez Baldung Grien, en 1509, sur l'*Épitaphe du Margrave de Bade* (fig. 7) au musée de Karlsruhe. Les traits de l'Enfant de Bâle sont plus stéréotypés mais les détails anatomiques répondent déjà au critère de naturel garant de la modernité. Son anatomie n'est pas encore celle des putti que le peintre peindra par la suite, mais les mains potelées aux doigts écartés, plus fins à leur extrémité, sont celles de véritables nourrissons... elles n'ont plus rien de la maigreur des mains de l'école de Martin Schongauer. Les membres dodus du bébé de Bâle accusent de petits bourrelets aux aisselles et au cou et l'on peut facilement imaginer une étude d'après nature.



Fig. 3 La Vierge devant un porche, d'Albrecht Dürer, probablement 1495. Huile sur bois, 47,8 × 36 cm. Collection privée.

La main de la Vierge, bien que charnue, marque les articulations dans un geste à la fois naturel et maniériste. La volonté du peintre de mettre la main en évidence est claire – malgré la découpe de la toile. Telle une fleur la main s'ouvre autour du fruit, proche – en moins maniériste – de celle de la *Vierge de Stuppach* par Grünewald. Ce geste de la main a pu être une variante du répertoire formel de l'époque qui aimait souligner l'élégance du geste de Marie tenant un

fruit, ainsi le geste de la Vierge de Gérard David sur le *Dyptique de Bâle* (fig. 9). La forme florale est une particularité chère toutefois à l'art du peintre du maître-autel de Lautenbach.

La lumière et la couleur jouent un rôle dans la composition et la mise en forme du tableau. A nouveau convention et modernité gèrent l'utilisation de la lumière et des couleurs.



Fig. 4 Annunciation, de Martin Schongauer, détail du retable d'Orlier, vers 1470. Peinture sur bois. Colmar, Musée d'Unterlinden.

Ainsi la lumière, par un jeu subtil et contrasté, joue avec les doigts de Marie. La ligne poétique et douce de la main peinte en raccourci, les valeurs qui l'animent, contribuent à

faire du geste médiateur de la Vierge tenant la fraise – la promesse de félicité paradisiaque – un symbole de grâce.

La lumière modèle aussi le bras de l'Enfant qui s'approche de la fraise, tandis que le corps et l'autre bras restent dans l'ombre, volontairement. La lumière joue également un rôle symbolique servant le sujet et sa composition. Il en est de même de la couleur.

Ces dernières observations révèlent l'importance que notre peintre, d'esprit encore médiéval, accorde à la symbolique, mais aussi sa volonté de mettre le particulier au service du tout, une tendance de l'art à la fin du Moyen-Age et au début de la Renaissance.

L'artiste sait utiliser sa matière dans une vision esthétique du sujet. Le fond noir, la robe vert-pétrole – qui devait être brochée de fils d'or – font ressortir les contrastes lumineux et colorés, les carnations d'un blanc ivoiré rehaussé de rose (invisible sur les photographies). La lumière, forte, tombe d'en haut à gauche du tableau. Elle crée des ombres exactes et colorées qui soulignent les particularités de l'anatomie de façon très différenciée. Ces ombres sont tantôt ocre-jaune tendant vers le marron clair selon leur intensité, tantôt ivoirées, ombrées de gris, ainsi les clavicles et arcades sourcilières. La couleur par la lumière donne donc le contour, l'ombre et l'adoucit. Malgré la lumière forte les passages sont délicats et fluides, cependant la manière n'est pas floue ni le tableau trop rapidement brossé. Le peintre reste attaché au détail précis. Par sa fluidité, son réalisme anatomique, il est moderne.

En conclusion nous pouvons dire que la *Vierge et l'Enfant à la fraise* du Kunstmuseum de Bâle est bien du peintre du maître-autel de Lautenbach, Marie étant identique à la Vierge de l'Annonciation de ce maître-autel et l'Enfant à celui de la Circoncision.

La Vierge à la fraise reflète des réminiscences schongaueriennes, par sa parenté avec la *Vierge d'Orlier*, mais la manière est déjà durerienne. La fraise, symbole haut-rhénan, situe le tableau dans la tradition des Vierges alsaciennes que Haug analysa dans son livre «Etude sur une Vierge inconnue» (cf. note 4). Le tableau de Bâle présente un grand intérêt du fait qu'il établit la transition entre les Vierges de l'école de Martin Schongauer – la *Vierge aux trois oiseaux* de Burgkmair en particulier – et l'art de Dürer, son naturel, mimésis de la vie, son humanité plus immédiate... L'intérêt de ce tableau est de montrer l'assimilation de l'art de Dürer par un peintre vraisemblablement installé à Strasbourg, avec un grand atelier, à côté de Hans Baldung Grien et avant lui, formé comme Baldung à l'école de Martin Schongauer, mais plus tributaire que lui de sa formation première. Comme Baldung le peintre du maître-autel de Lautenbach a dû séjourner dans l'atelier de Dürer, peu après son ouverture vers 1500. Il dût y rester moins longtemps que Baldung cependant puisque nous trouvons déjà notre peintre à Lautenbach vers 1505, date que nous proposons dans notre thèse pour le maître-autel.

Le peintre du maître-autel de Lautenbach a surtout travaillé dans la région de Strasbourg et outre-Rhin et il est vraisemblable que son atelier se soit trouvé à Strasbourg

plutôt qu'à Bâle; mais il est fort possible qu'il ait eu des contacts avec cette ville qui accueillit l'art de Martin Schongauer et où le jeune Dürer connut ses premiers succès (cf. notre partie historique). Il pourrait même en être originaire.

Dans notre étude historique nous montrons que la famille Amerbach, et en particulier Johannes Amerbach à qui le tableau a pu éventuellement appartenir, avait des contacts fréquents avec Strasbourg, l'Ortenau, le margrave de Bade, et Fribourg, autant d'indices qui rejoignent la biographie connue de notre peintre.

A côté de Baldung et avant celui-ci (de retour plus tardivement à Strasbourg) moins hardi que Baldung, le peintre du maître-autel de Lautenbach devait représenter une tendance plus traditionnelle de l'art, surtout sur le plan de la représentation du sujet religieux, moins mondaine que Dürer, mais correspondant au goût de l'époque pour le naturel donné à l'expression, à l'anatomie et aux formes.

La Vierge et l'Enfant à la fraise que nous avons rapprochée des volets du maître-autel de Lautenbach (vers 1505) pourrait être quelque peu antérieure au maître-autel, l'Enfant étant ici moins naturel, plus stéréotypé que les Enfants de Lautenbach. Les traits d'une bourgeoise empreints d'une dignité profonde qu'arbore *la Vierge de Bâle* incarnent encore cet idéal du gothique tardif, à propos duquel Korevaar-Hesseling écrivit que l'art ne réussit peut-être jamais à rendre le divin aussi proche que dans les tableaux de Madones nordiques de la fin du Moyen-Age.²⁵

La Vierge et l'Enfant à la fraise, sa place dans la collection Basilius Amerbach

La Vierge et l'Enfant à la fraise appartient à la célèbre collection Basilius Amerbach (1553-1591), le grand collectionneur bâlois à qui le Kunstmuseum de Bâle doit les deux-tiers de son immense collection de dessins et gravures germaniques transmis depuis un seul et même lieu.²⁶ Il lui doit aussi sa collection de Holbein-le-Vieux et Holbein-le-Jeune, entre autres œuvres d'artistes haut-rhénans et surtout bâlois du XVI^e siècle.

A la collection de Basilius Amerbach manquait une œuvre peinte par Dürer... malgré ses tentatives d'en obtenir une, un désir qu'il eut en commun avec d'autres grands collectionneurs.²⁷ On lui répondit de Nuremberg qu'on ne trouvait déjà plus à l'époque de tableaux de Dürer, ni contre de l'argent ni comme cadeau!²⁸ Ceci serait un indice de plus que le maître de Lautenbach ne serait pas, comme certains l'affirment, le jeune Dürer.²⁹

Monsieur Paul Boerlin a montré que l'inventaire de 1587, écrit de la main propre de Basilius Amerbach, comportait la mention d'un tableau qui pourrait correspondre au tableau de Bâle:

«Item ein Marien (rajouté 'Brust') und Jesus bildlin».³⁰

Dans l'inventaire établi d'après la signification artistique des œuvres *la Vierge et l'Enfant à la fraise* dont il semble être question apparaît en bonne position entre les œuvres de Niklaus Manuel Deutsch et celles d'Urs Graf. Une mention

identique à celle de l'inventaire de 1587 se trouve dans l'inventaire G de 1662³¹, celui établi au moment où la ville de Bâle reçut la donation de l'entière collection de Basilius Amerbach.

La provenance des œuvres citées dans l'inventaire de 1587 est inconnue, en dehors de celle de deux tableaux reçus en cadeau par Basilius.



Fig. 5 Copie de la vierge d'Orlier, dessin anonyme. Rotterdam, Musée Boymans van Beuningen.

La Vierge et l'Enfant à la fraise apparaît, elle aussi, isolée dans la collection de Basilius qui préférait pourtant acquérir des «successions d'œuvres».³² La jolie femme qu'est la Vierge était susceptible d'avoir réveillé en lui le souvenir de sa jeune épouse Ester Rudin décédée de la peste ainsi que leur fils nouveau-né en 1562³³, souvenir vraisemblablement douloureux en raison d'un profond attachement qui fit qu'il ne se remariera plus. Basilius était un homme effacé, vivant à l'écart des mondanités. Il n'eut pas le rayonnement social et intellectuel de son père Bonifacius, humaniste, professeur de droit, ami et héritier d'Erasmus, observateur passionné de la Réforme – mais forcé par la ville de Bâle à abdiquer sa religion catholique à laquelle il restait encore aussi attaché que son père Johannes.³⁴

Madame Elisabeth Landolt – qui étudia les archives que laissèrent Bonifacius (1495–1562) et Basilius, en vue de l'exposition de la collection Amerbach au musée de Bâle en Avril 1991 – a eu l'amabilité de nous transmettre des informations susceptibles de déterminer la place qu'a pu occuper la *Vierge de Bâle* dans la collection de Basilius Amerbach.³⁵

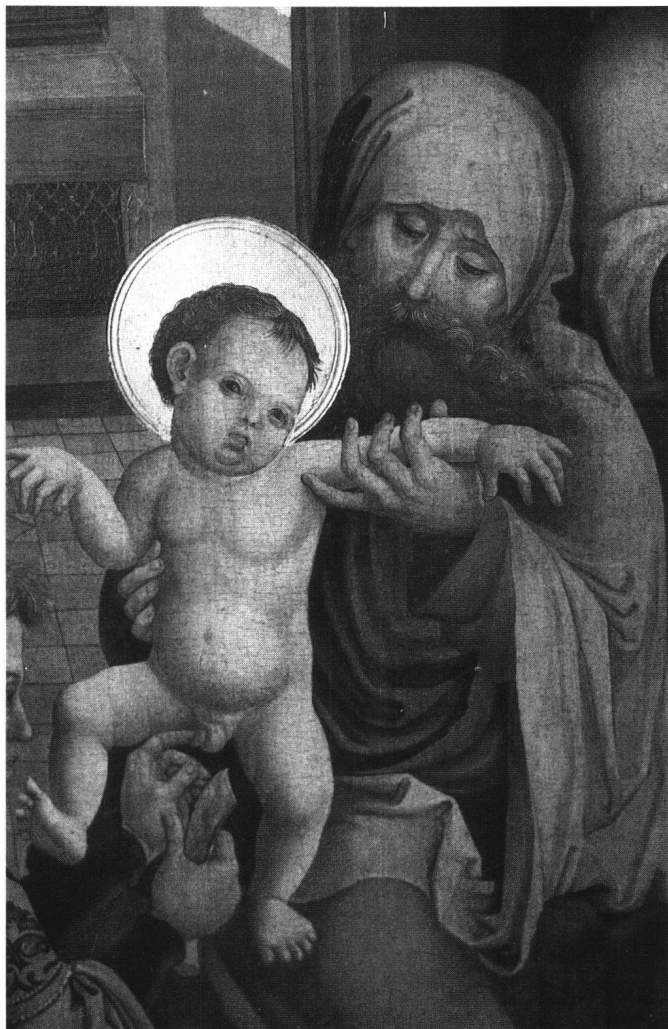


Fig. 6 Circoncision, détail du maître-autel de Lautenbach, vers 1505. Eglise de Lautenbach (Ortenau/Baden-Württemberg).

Sans trouvaille d'archive spécifique nous nous limitons à des hypothèses. Ensuite nous nous demanderons en quoi ces hypothèses peuvent recouper la biographie de notre peintre et éclairer ce petit tableau de dévotion.

Deux mentions de tableaux pouvant correspondre à la *Vierge et l'Enfant à la fraise* existent dans un second inventaire daté en 1602, après la mort de Basilius. Il est écrit de la main de Faustina Iselin-Amerbach, sœur de Basilius, et dont le fils Ludwig était l'héritier de la collection de Basilius.³⁶ L'un de ces tableaux de l'inventaire de 1602 était suspendu dans la «Stube» ou salle de séjour:

«Ein täfelin / darauf ein fraw mit einem Kindt.»

L'autre se trouvait dans la pièce du fond, ne donnant pas sur la rue:

«hindern Stuben... ein täfelin / darauf ein fraw mit einem kindt.»³⁷

La mention de ces deux tableaux comme «femme et enfant» plutôt que «Vierge à l'Enfant» s'explique par la foi réformée de Faustina. Il pourrait donc s'agir dans l'un ou l'autre cas de notre tableau. Les faits que d'une part Faustina ait eu ces tableaux dans sa maison particulière et que d'autre part l'œuvre apparaît isolée dans l'inventaire de 1587 peuvent faire penser qu'il s'agit d'un tableau de famille. Vue la datation de la *Vierge et l'Enfant à la fraise* vers 1505 il pourrait s'agir d'un achat du plus érudit des premiers imprimeurs-éditeurs bâlois, Johannes Amerbach (vers 1445–1513), grand-père de Basilius et de Faustina.

Leur père, Bonifacius Amerbach (1495–1562), collectionna lui des objets-reliques de grands hommes de son époque – ainsi d'Erasme, son ami – et quelques tableaux de Holbein-le-Jeune, mais il s'intéressait avant tout aux médailles et pièces de monnaie, témoignages historiques.³⁸ Il entrerait donc moins en considération comme acquéreur de la *Vierge et l'Enfant à la fraise*, malgré son attachement à la foi catholique.³⁹

Le peintre de Lautenbach a exécuté de plus un «Portrait d'homme âgé» (figurant dans la collection Remigius Faesch spécialisée dans les portraits d'hommes illustres de la première moitié du XVI^e siècle) que René Teuteberg et Otto Fischer considèrent comme pouvant être celui de Johannes Amerbach, vue la date indiquée sur le cadre et l'âge du personnage.⁴⁰

Johannes était un fervent catholique, attaché à l'Eglise traditionnelle et un ardent adhérent du culte de la Vierge. Son épouse, bâloise mais originaire d'Ortenberg près de Fribourg-en-Brisgau, était elle aussi «très pieuse et craignait Dieu».⁴¹

La catholicité de Johannes Amerbach ne se manifeste pas seulement par son attachement au «réalisme» et sa «volonté de régénérer la science scolastique»⁴² mais aussi, sur le plan artistique, par ses nombreuses donations à la chartreuse de Bâle⁴³ et à l'église Saint Théodore.

En effet nous savons qu'à l'occasion de la vente aux enchères des objets du culte catholique, le 1^{er} août 1530, par la Ville de Bâle, Bonifacius réclama que soient rendues aux donateurs les œuvres d'art offertes en cadeaux par son père et les siens. Cependant, ses frères et son beau-frère durent les racheter pour les récupérer. Parmi ces œuvres réclamées figurait le retable dont Johannes, Bonifacius et son frère avaient doté la chartreuse de Bâle avec ses ornements.⁴⁴

Malheureusement, ainsi que nous l'a communiqué Madame Landolt, seuls les parements récupérés par la famille se trouvent répertoriés dans les textes conservés. Nous ne savons donc pas si, parmi ces œuvres, se trouvait un tableau de dévotion pour une chapelle privée, ou comme cadeau personnel au prieur de la chartreuse, un ami fidèle de Johannes Amerbach.⁴⁵

Au delà de ces constatations qui font de Johannes un donateur d'œuvres d'art – un fait qui relève plus de la dévotion de ce catholique que du mécène – que savons-nous de ses intérêts artistiques susceptibles d'éclairer la personnalité de notre peintre? Peu de choses.

Dürer, par l'intermédiaire de son parrain, Anton Koberger imprimeur à Nuremberg, rencontra Johannes Amerbach lors de son séjour à Bâle (1492-1494).⁴⁶ Il existe une lettre de Dürer lui demandant de lui donner de ses nouvelles et de lui dire quelles étaient ses activités, avant de le saluer en fin de lettre par ces mots «viel guter nacht».⁴⁷

Admirateurs de la gravure de saint Jérôme qu'exécuta Dürer, Johannes Amerbach, Furter, Bergmann d'Olpe lui demandèrent de travailler pour eux. Selon Erwin Panofsky c'est là un indice de l'impact positif qu'eut le séjour de Dürer dans le Haut-Rhin.⁴⁸ Le fait que Johannes Amerbach connut personnellement Dürer ne peut avoir de lien direct avec notre tableau mais s'accorde à notre idée que le peintre du maître-autel de Lautenbach a été compagnon de l'atelier de Dürer vers 1500.⁴⁹

La personnalité de Johannes Amerbach, éventuel commanditaire de la *Vierge et l'Enfant à la fraise*, et ses fréquentations pourraient-elles cadrer avec la biographie du peintre, connue à travers les commandes qu'il reçut, provenant avant tout de Strasbourg et de sa région, de l'Ortenau, dépendant alors du diocèse de Strasbourg? Nous croyons pouvoir l'affirmer.

Si le plus grand nombre des œuvres de notre peintre se situe dans l'Ortenau/Bade, ceci n'exclut pas la commande d'un tableau de dévotion par Johannes Amerbach qui entretenait des liens étroits avec des personnalités de la région. Ami de Geiler de Kaysersberg (1445-1510), le grand prédicateur de la Cathédrale de Strasbourg dès 1478 et qui avait étudié à Bâle, de Sébastien Brant (1458-1521) en quelque sorte «le poète officiel de la ville de Bâle» où il séjourna de 1474 à 1501, de Jean Rott prédicateur à la Cathédrale de Strasbourg, moine et humaniste chartreux, d'Adolphe Rusch, imprimeur comme Johannes et son collaborateur à Strasbourg, Johannes se rendait souvent à Strasbourg et sa région, à Fribourg également où son épouse avait de la famille.⁵⁰

Avant son installation à Bâle en 1484 il avait travaillé pour le margrave de Bade, Christophe, qui régna de 1475 à 1515, et fréquenté les cisterciennes de l'abbaye de Lichtenthal.⁵¹ Christophe de Bade était le fils de Charles de Bade qui avait fait don à la communauté de moines prémontrés d'Allerheiligen du terrain où fut construite en 1471 l'église de pèlerinage de Lautenbach qui possède encore deux retables connus de notre peintre.

Le maître-autel (fig. 8) est contemporain à la *Vierge de Bâle* et inspiré en partie du retable de 1489 que commandita la margravine de Bade, Margarethe, abbesse du couvent de Lichtenthal, fondation et chapelle funéraire des margraves.⁵² Ces détails de la biographie de Johannes Amerbach, et certains autres que nous allons étudier, rejoignent des aspects connus de la biographie de notre peintre que

Johannes aurait pu rencontrer grâce à des fréquentations communes.

Une fois installé à Bâle Johannes fréquenta la chartreuse Sainte Marguerite qui était alors le «geistiger Brennpunkt an Oberrhein» et joua un rôle décisif dans le développement de l'humanisme et de l'imprimerie. Johannes eut d'étroits rapports personnels avec cette chartreuse où sa famille était enterrée. Il fut le donateur le plus généreux, et son fils Bonifacius épousa Martha Fuchs, la nièce du prieur (cf. note 45). Cette chartreuse de Bâle abritait de grands humanistes et universitaires parmi lesquels Heynlin von Stein (vers 1430-1496) le «prince des érudits bâlois», professeur de Johannes à la Sorbonne et celui qui orienta jusqu'à sa mort toute la production de l'imprimerie-édition de Johannes.⁵³

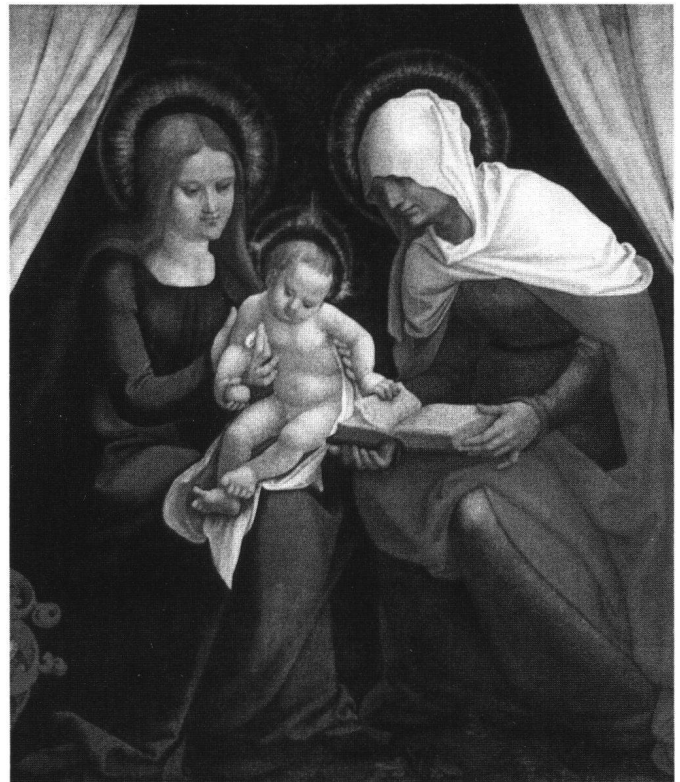


Fig. 7 Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, détail de l'Epitaphe de Christophe I Margrave de Bade, de Hans Baldung Grien, vers 1509. Peinture sur bois. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

La chartreuse de Bâle réunissait un cercle d'érudits qui s'était constitué autour de Geiler de Kaysersberg, Christophe d'Uttenheim, Sébastien Brant, Jacques Wimpheling (1449-1526), Reuchling (1445-1522), Ulrich Surgant, Agricola, Trithemius, et les imprimeurs des familles Amerbach et Petri qui trouvèrent dans ce cercle plusieurs de leurs collaborateurs littéraires.⁵⁴ Cette illustre chartreuse était également liée aux cisterciennes de Lichtenthal, aux margraves Rodolphe et Christophe de Bade, et à la chartreuse de Strasbourg-Koenigshoffen.⁵⁵ Le peintre du maître-autel de Lautenbach exécuta une commande pour un moine de cette

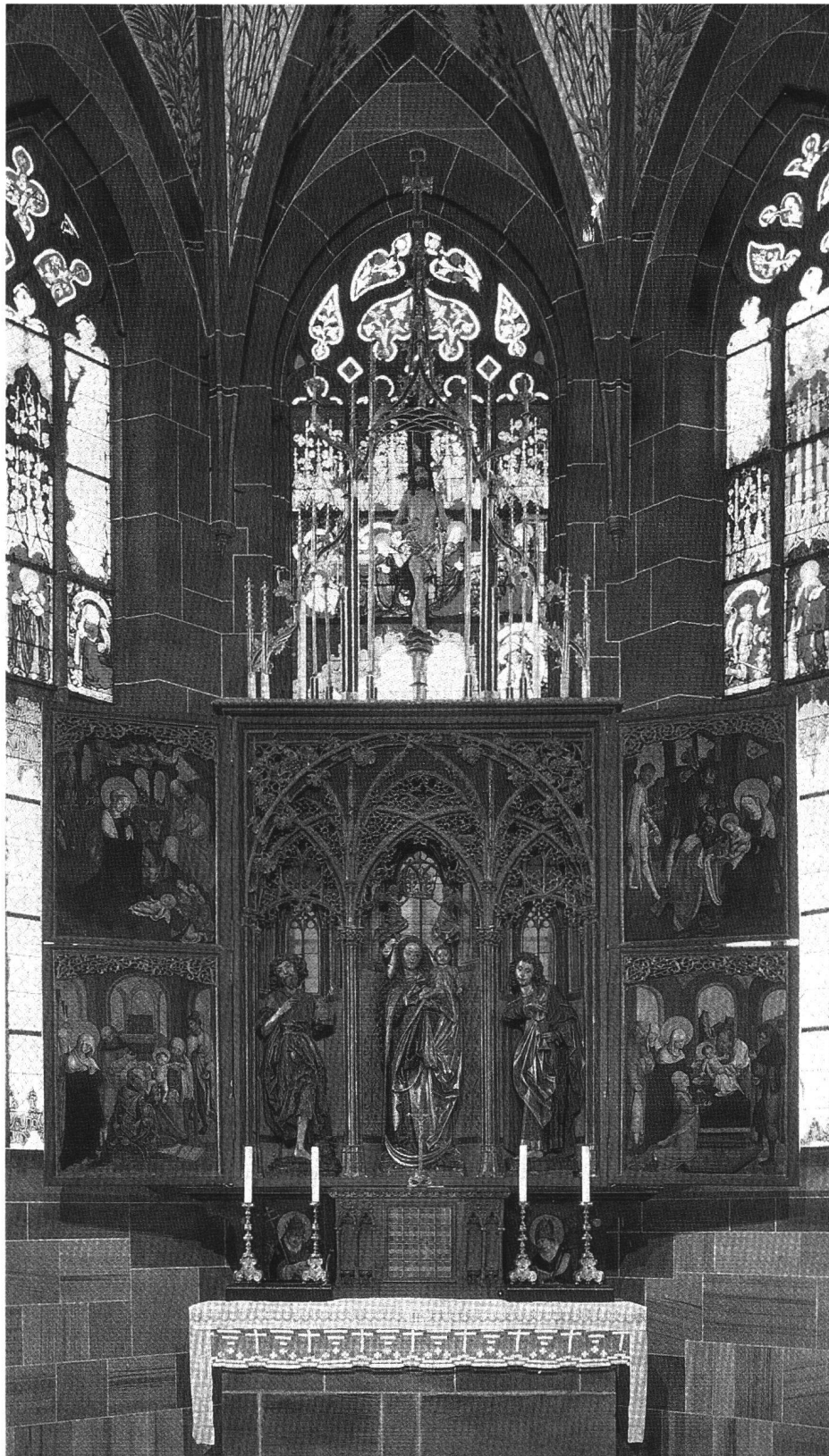


Fig.8 Maître-autel de Lautenbach, vers 1505. Eglise de Lautenbach (Ortenau/Baden-Württemberg).

dernière Chartreuse, Christophe de Müllenheim – appartenant à la plus illustre famille strasbourgeoise de l'époque – en 1514.⁵⁶

Des contacts existaient entre les deux chartreuses, celle de Bâle et celle de Koenigshoffen toutes deux réputées pour leur observance et leur ouverture à l'humanisme naissant, attirant nobles et bourgeois distingués désirant fuir le monde.⁵⁷ En effet, la chartreuse de Bâle et celle de Koenigshoffen – créée en 1401 par le prieur de Strasbourg Winand Steinbeck, avec l'encouragement et l'intervention personnelle du margrave de Bade Rodolphe III – gardaient d'étroits rapports à l'époque de notre peintre.⁵⁸ Ainsi une fraternité de prières unissait ces deux chartreuses et prévoyait lors de la mort d'un moine de chaque couvent la célébration réciproque de trois messes par chaque prêtre et la lecture d'un psautier par chaque moine.

Johannes Amerbach avait des contacts personnels avec la chartreuse de Koenigshoffen et eut une correspondance suivie avec Jean Rott, l'humaniste cité plus haut⁵⁹, dès 1492.

Les chartreuses de Bâle et de Koenigshoffen demeurèrent liées à la famille du margrave de Bade et aux cisterciennes de Lichtenthal par la seule fraternité qui survécut à la Réformation, «St. Ursula Schifflein»⁶⁰, créée en 1474. Le grand humaniste et prédicateur bâlois, Heynlin von Stein, qui avait été le professeur de Johannes et aussi de Sébastien Brant, était un grand ami du margrave Christophe de Bade qui l'avait institué «Kustos» du «Kollegiatstift» de Baden-Baden, et Heynlin, même après son entrée à la chartreuse de Bâle en 1487, continua à influencer le couvent observant de Lichtenthal où il avait souvent prêché.⁶¹ Comme Johannes Amerbach, Heynlin était un humaniste attaché à l'esprit de la scolastique, austère et rigoureux, ce qu'étaient aussi Geiler et les premiers humanistes strasbourgeois, dont Sébastien Brant, qui tentèrent de réformer l'Eglise par la «virtus romana» et la «devotio moderna»⁶² (transmise particulièrement par Gerson).

Le milieu spirituel et social pour lequel le peintre du maître-autel de Lautenbach travailla était celui de l'Eglise catholique traditionnelle mais réformée et ouverte aux nouvelles idées du premier humanisme.⁶³

Johannes Amerbach par son milieu, sa culture et sa foi, pourrait être un illustre exemple de la clientèle *laïque* du peintre qui – si l'on en juge par les œuvres qu'elle nous a laissées, le *retable de Hochhausen/Neckar* en particulier – était soit de la haute ou moyenne noblesse et pratiquait sa foi dans le cadre de la dévotion laïque typique de la fin du Moyen-Age.

Ce double aspect qui caractérisait la mentalité des commanditaires, tradition et rénovation, est aussi présent dans les œuvres du peintre. La *Vierge de Bâle* en est un exemple; excellente par sa facture, elle est néanmoins une œuvre que l'on peut qualifier «de transition» car elle n'arbore pas encore la mondanité plus hardie qui sera de mise pour un tel sujet chez Baldung par exemple, un artiste dont l'esprit correspond plutôt à la deuxième génération d'humanistes.

L'intérêt socio-psychologique de la Vierge et l'Enfant à la fraise

Qu'apporte ce tableau de la collection Amerbach à la problématique qu'évoque le titre de chapitre?

Par son format, son parchemin, et son thème, il appartient à ces œuvres de dévotion privées destinées au domaine domestique ou à une chapelle privée. Il fait partie des trois objets qui servaient à la prière en privé: le Livre d'Heures, le prie-Dieu, l'image de dévotion, chez les laïcs réputés très pieux, en Allemagne à partir du XV^e siècle.⁶⁴ Bâle quitta son statut de ville libre de l'Empire en 1501 seulement.⁶⁵ La prière des laïcs se modelait sur celle des moines à ce détail près que les lectures y prenaient une plus grande place.



Fig. 9 la Vierge et l'Enfant, de Gérard David. Peinture sur bois, 11,5 × 9 cm. Bâle, Öffentliche Kunstsammlung.

L'«oratio», idéal auquel aspirait tout croyant, reposait sur la «meditatio» qui elle-même était le fruit de la «lectio».⁶⁶ L'iconographie peu courante du tableau de Bâle présente un caractère mystique poétique. Cette iconographie est-elle un reflet de la dévotion laïque au début de la Renaissance et de quelle dévotion en particulier?

Josef Stadlhuber, s. J., dans un article résumant et s'inspirant des écrits existants sur les Livres d'Heures du Moyen-Age et la spiritualité des laïcs constate que les recueils de prières des Livres d'Heures à la fin du Moyen-Age et au début de la Renaissance permettent d'observer, à côté de l'«Officium B. M. V.» consacré à la méditation sur l'enfance du Christ, l'essor d'une nouvelle dévotion à la «Co-passio», compassion de la Vierge à la Passion de son Fils. Ainsi, de plus en plus, figure dans les Livres d'Heures l'«Officium compassionis» où la Vierge a une place essentielle.⁶⁷ Cette méditation sur la Passion tient une place prédominante, comme au XV^e siècle, mais elle apparaît désormais à côté de nombreuses prières en l'honneur de l'Incarnation, de la Vierge et des saints dont le culte se propage.⁶⁸

Si nous en croyons Josef Sauer et Hans Belting, des images nouvelles apparaissent dès le XIV^e siècle favorisant «à partir d'images matérielles des vérités historiques ou surnaturelles de la foi, la création d'images intérieures» relevant du rêve et de la vision.⁶⁹ Ajoutons que dans les Livres d'Heures l'image de la Vierge à l'Enfant illustre fréquemment le début de l'«Office du soir» durant lequel l'on méditait les événements de Pâques.⁷⁰

D'après toutes ces observations, nous sommes en droit de

nous demander si la *Vierge et l'Enfant à la fraise* ne correspond pas à ces nouvelles images typiques de la région haut-rhénane, un des centres les plus actifs de la mystique germanique, accompagnant les nouvelles méditations que relate Stadlhuber.

Le regard de l'Enfant sur le fidèle correspond à ce que Neumeyer, nomme «l'échange des regards» entre le spectateur et la personne représentée, créant ainsi une ambiance qui suscite la méditation du fidèle et y répond tout à la fois.⁷¹

Ce tableau de dévotion avait une fonction psychologique favorisant le dialogue entre le fidèle et le contenu symbolique de l'image⁷², et les peintres dès le XIV^e siècle jusqu'à la Renaissance humanisèrent toujours plus leurs sujets. Le ressort de la piété était la tendresse ou l'«Innigkeit», la «suavitas» dont parlent tant de théologiens (Wimpfeling, Erasme)..

La Vierge à l'Enfant de Bâle est un bel exemple de l'art de dévotion en ce début du XVI^e siècle et correspond par son contenu et son langage formel à la spiritualité des laïcs catholiques, attachés à la tradition mais adoptant l'idéal réformateur d'une piété plus sobre du pré-humanisme rhénan, comme le commanditaire éventuel du tableau l'humaniste Johannes Amerbach.⁷³

NOTES

- 1 JEANNE PEIPERS *Le peintre du maître-autel de Lautenbach-en-Ortenau*, Strasbourg 1986, p. 23-39 (mémoire de DEA).
- 2 Que Monsieur PAUL BOERLIN trouve ici l'expression de nos vifs remerciements.
- 3 ENGELBERT KIRSCHBAUM (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, 1971, p. 186-197. – LOTTILISA BEHLING, *Neue Forschungen zu Grünewalds Stuppacher Madonna*, dans: Panteon 26, 1968, p. 11-20.
- 4 HANS HAUG, *Martin Schongauer et Hans Burgkmair. Etude sur une vierge inconnue*, Strasbourg 1938, p. 14.
- 5 JOSEF SAUER, *Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins*, dans: *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, Augsburg 1928, I, p. 23-24.
- 6 HANS HAUG (cf. note 4), p. 20-27. – TILMAN FALK, *Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, Munich 1968, p. 25.
- 7 FEDJA ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, p. 124.
- 8 LOTTILISA BEHLING, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, p. 30-31.
- 9 *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte*, vol. 5, 1967, col. 984-992 et plus précisément col. 990. KARL A. WIRTH se réfère particulièrement à ANSELM SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz 1893.
- 10 *Reallexikon* (cf. note 9), col. 987
- idem, vol. 5, 1967, col. 987.
- 11 *Lexikon christlicher Kunst*, Freiburg/Basel/Wien 1980, p. 215.
- 12 *Reallexikon* (cf. Anm. 9), col. 987, en référence à HEINRICH SEUSE, *Deutsche Schriften*, ed. par KARL B. BIHLMAYER, Strasbourg 1907, p. 30 et suiv.
- 13 *Reallexikon* (cf. note 9), col. 984, 969, 990.

- 14 LOTTILISA BEHLING (cf. note 8), p. 31.
- 15 *Lexikon christlicher Kunst* (cf. note 11), p. 101 et 108. – URSULA WEYMANN, *Die Seussische Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst*, Berlin 1938, p. 32. – JOSEF SAUER (cf. note 5), p. 23-24.
- 16 On le constate surtout chez Dirk Bouts et son école (cf. «Vierge» de l'Art Museum de Worcester entre nombre d'autres exemples illustrés chez MAX FRIEDLÄNDER).
- 17 Le chef de file de l'école des peintres à l'œillet fut un élève de Martin Schongauer; on pense pouvoir l'identifier avec Paul Löwensprung qui fut le compagnon de Bartholomeus Rutenzweig, peintre de Bâle. On a attribué à Paul Löwensprung *le maître-autel* de l'église des franciscains de Fribourg/Suisse, cf. la discussion critique de cette hypothèse par MAURICE MOULLET, *Les maîtres à l'œillet*, Bâle 1943, p. 28-34.
- 18 L'art haut-rhinois préfère représenter l'Enfant avec un chapelet de corail; cf. Martin Schongauer, *Vierge au collier de perles* (Winzinger 84) ou *Vierge au fraisier* (1468); de Grünewald *retable d'Isenheim* ou encore de Dürer *Sainte Famille* (1495-1498).
- 19 LOTTILISA BEHLING citée par ENGELBERT KIRSCHBAUM (cf. note 3), vol. 2, 1970, p. 556-557. – H. H. NAUMANN, dans: *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art* 14, 1935, p. 57, 139-140.
- 20 Les rayons des auréoles sont interrompus en haut et à droite au niveau du rebord du cadre du XIX^e siècle et ne se poursuivent pas. Les cheveux par contre vont jusqu'au rebord du parchemin à droite. Cette coïncidence des rayons avec le cadre du XIX^e siècle fait donc penser à un rajout de cette époque.
- 21 L'absence de barbe à cet endroit du tableau – laquelle existe sur les rebords supérieurs et à gauche du tableau – permet d'affirmer que ce tableau ne possède plus sa découpe originale.

- 22 Voir les illustrations 8 et 9 chez FRANZ WINZIGER, *Studien zur Kunst Dürers*, dans: Jahrbuch der Berliner Museen 10, 1968, p. 151-180.
- 23 Catalogue «*Duitse Tekeningen 1400-1700*», Rotterdam 1974, No 14.
- 24 HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte*, vol. 3: Oberrhein, Stuttgart 1938, p. 101-107 a identifié le maître CW avec Conrad Weiss, peintre de Nürtingen en Souabe, installé et mort à Strasbourg en 1550.
- 25 E. H. KOREVAAR-HESSELING, *Die Entwicklung des Madonnenotypus in der bildenden Kunst*, Berlin 1938, p. 53.
- 26 TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett*, Teil 1, Bâle 1979, p. 12-13.
- 27 FEDJA ANZELEWSKY (cf. note 7), p. 15.
- 28 TILMAN FALK (cf. note 26), p. 18. – Aimable communication de Monsieur PAUL BOERLIN dans sa lettre du 24.07.1989.
- 29 ELISABETH PFEIFFER, *Vier Tafeln des Lautenbacher Altars von Albrecht Dürer*, dans: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 56, 1969, p. 251-314. – HANS HEID, *Dürer und Grünewald in Lautenbach*, dans: Das Münster 23, 1970, p. 190-195. – HANS GERHARDT EVERS, *Yper das Geping*, dans: Das Münster 26, 1973, p. 257-281.
- 30 Catalogue *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett, Gemälde*, par PAUL H. BOERLIN, Bâle 1991, p. 14-15, fig. 11: «De même un petit tableau de Marie (rajouté «en buste») et l'Enfant Jésus».
- 31 *Sammeln in der Renaissance* (cf. note 30).
- 32 TILMAN FALK (cf. note 26), p. 15.
- 33 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN, *Bonifacius Amerbach und die Reformation*, Bâle 1894, p. 105. – TILMAN FALK (cf. note 26), p. 13.
- 34 TILMAN FALK (cf. note 26), p. 13-14.
- 35 Aimable communication de Madame ELISABETH LANDOLT (lettre du 15.12.1989). Elle fera peut-être l'objet d'une publication de sa part. – Nous remercions également Monsieur BEAT RUDOLF JENNY pour l'intérêt qu'il a pris à notre travail et ses bons conseils.
- 36 «un petit tableau / avec une femme et un petit enfant». De même: «un petit tableau / avec une femme et un enfant» (traduction de l'auteur).
- 37 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 105, 115, 117. – TILMAN FALK (cf. note 26), p. 14.
- 38 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 120-122. – TILMAN FALK (cf. note 26), p. 13.
- 39 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN, *Hans Amerbach und seine Familie*, dans: Historisches Festbuch zur Basler Vereingungsfeier, Bâle 1892, p. 76-81. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 9.
- 40 RENÉ TEUTEBERG, *Geschichte der Stadt Basel*, Bâle 1986, p. 173. – OTTO FISCHER, *Ein Bildnis des Johannes Amerbach?*, dans: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 7, 1945, p. 105-107.
- 41 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 39), p. 76, 83. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 9.
- 42 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 39), p. 108.
- 43 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 72-73. Johannes Amerbach offrit au prieur de la Chartreuse de Bâle, Hieronymus Tscheckenbürlin, un retable à saint Jean-Baptiste auquel on apporta plus tard en 1523 des peintures (THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN [cf. note 33], Beilage A, 62, p. 250, note 2). Ce furent les fils de J. Amerbach qui commandèrent les peintures du retable aujourd'hui perdu (THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN [cf. note 39], p. 85).
- 44 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 43).
- 45 Aimable communication orale de Mme ELISABETH LANDOLT. – Cf. également notre note 21. En 1510 Johannes imprima les statuts de l'ordre des Chartreux «*Statuta ordinis Cartusiensis*», conçus par l'humaniste Chartreux Grégoire Reisch (THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN [cf. note 39], p. 85).
- 46 OSCAR VON HASE, *Die Koberger*, Leipzig 2 1885, p. 126.
- 47 Lettre N° 360 dans THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 334.
- 47 ERWIN PANOFKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Munich 5 1977, p. 34.
- 49 FEDJA ANZELEWSKY (cf. note 7), p. 26; – cf. aussi notre prochaine thèse.
- 50 *Die Amerbachkorrespondenz*, ed. ALFRED HARTMANN et BEAT RUDOLF JENNY, vol. 1, Bâle 1942, p. XXII. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 39), p. 84. – *Histoire de Strasbourg des origines à nos jours*, dir. par GEORGES LIVET et FRANCIS RAPP, vol. 2, Strasbourg 1981, p. 170, 211, 297.
- 51 THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 39), p. 76.
- 52 PHILIPP RUPERT, *Die Kirche von Lautenbach*, dans: Freiburger Diözesan Archiv 24, 1895, p. 273-290. – M. PIA SCHINDELE, O Cist., *Die Abtei Lichtenthal*, dans: Freiburger Diözesan Archiv 104, 1984, p. 154. – JAN LAUTS *Schwäbischer Meister 1489*, Karlsruhe 1966, s. p. – Dietmar LÜDKE, *Ausgewählte Werke der staatlichen Kunsthalle*, Karlsruhe 1988, p. 28-29.
- 53 *Die Amerbachkorrespondenz* (cf. note 50) p. XXII. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 39), p. 76. – ALFRED BERCHTOLD, *Bâle et l'Europe, une histoire culturelle*, vol. 1, Lausanne 1990, p. 221, 242.
- 54 VERONIKA GERZ-VAN BÜREN, *La tradition de l'œuvre de Jean Gerson chez les Chartreux. La Chartreuse de Bâle*, Paris 1973, p. 122. – ALFRED BERCHTOLD (cf. note 53), p. 242.
- 55 VERONIKA GERZ-VAN BÜREN (cf. note 54), p. 16, 113, 116.
- 56 HANS HAUG, *Der Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel*, dans: Festschrift Werner Fleischhauer, Stuttgart 1964, p. 49-61.
- 57 *Histoire de Strasbourg* (cf. note 50), p. 235. – FRANCIS RAPP, *Les origines médiévales de l'Allemagne moderne (1346-1519)*. Paris 1989, p. 253-254. – THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN (cf. note 33), p. 9.
- 58 ANTONIN PASSMANN, *Die Kartause zu Strassburg*, dans: Archives de l'Eglise d'Alsace 9, 1958, p. 91-93, et 10, 1959, p. 144-145. – MÉDARD BARTH, *Die Strassburger Kartause als Mutterkloster, ihre Haltung im abendländischen Schisma und ihr Einfluss über das religiöse Leben*, dans: Archives de l'Eglise d'Alsace 10, 1959, p. 153-154.
- 59 *Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter*, 1960, col. 1421. – *Die Amerbachkorrespondenz* (cf. note 50), p. 20.
- 60 GERALD CHAIX: *Les chartreux, l'art et la spiritualité en Allemagne* (les chartreux et l'art, XIV-XVIII^e siècles) 1989, p. 147. – *Handbuch* (cf. note 59), col. 1422.
- 61 M. PIA SCHINDELE (cf. note 52), p. 160-162.
- 62 *Histoire de Strasbourg* (cf. note 50), p. 224-232, 227, 234.
- 63 *Histoire de Strasbourg* (cf. note 50), chapitre 3.
- 64 HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, p. 94, note 39. La période de floraison des Livres d'Heures est au XV^e et au XVI^e siècle: on compte 992 éditions (cf. G. DOMEL, *Die Entstehung des Gebetbuches und seine Ausstattung in Schrift, Bild und Schmuck bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts*), Cologne 1921, cité par JOSEF STADLHUBER, s. J., *Das Laienstundengebet vom Leiden Christi in seinem mittelalterlichen Fortleben*, dans: Zeitschrift für katholische Theologie 72, 1950, p. 295. – Sur le tableau de dévotion voir ERWIN PANOFKY, *Imago Pietatis*, dans: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag, Berlin 1927, p. 261 et suiv.

- ⁶⁵ FRANCIS RAPP (cf. note 57), p. 281.
⁶⁶ JOSEF STADLHUBER (cf. note 64), p. 286, 288, 291–293, 302.
⁶⁷ JOSEF STADLHUBER (cf. note 64), p. 302 et 314–315. – FRANCIS RAPP (cf. note 57), p. 291.
⁶⁸ JOSEF STADLHUBER (cf. note 64), p. 302, d'après V. LEROQUAIS *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris*, vol. 1, Paris 1927, p. 138. – JOSEF STADLHUBER (cf. note 64), p. 302, note 122, et p. 313–317.
- ⁶⁹ HANS BELTING (cf. note 64), p. 94–95. – HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, p. 459–466.
⁷⁰ JOSEF STADLHUBER (cf. note 64), p. 292–293.
⁷¹ A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, p. 29–30.
⁷² JOSEF SAUER (cf. note 5), p. 22. – HANS BELTING (cf. note 64), p. 140–141.
⁷³ ALFRED BERCHTOLD (cf. note 53), p. 217–254.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1, 3, 9: Öffentliche Kunstsammlung, Bâle.
 Fig. 2, 6, 7: Photos auteur.
 Fig. 4: Musée d'Unterlinden, Colmar.
 Fig. 5: Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam.
 Fig. 8: Repro d'après: *Pfarr- und Wallfahrtskirche «Mariae Krönung» in Lautenbach/Renchtal*, München/Zürich 1983.

RÉSUMÉ

La Vierge et l'Enfant à la fraise (vers 1505), un tableau de dévotion peint sur parchemin, figure dans l'inventaire dressé en 1587 par Basilius Amerbach et appartient aujourd'hui à la Öffentliche Kunstsammlung Bâle. Reconnue auparavant comme étant une «œuvre du Haut-Rhin», on peut désormais l'attribuer au peintre des volets du maître-autel de Lautenbach, un peintre anonyme que l'on a autrefois identifié à Baldung Grien, Grünewald, et récemment encore à Dürer. Faisant actuellement l'objet d'une thèse de doctorat, de nouvelles œuvres ont pu lui être attribuées dont la Vierge de Bâle, qui présente des caractéristiques identiques à celle de Lautenbach. Alsacien par son iconographie, le tableau montre des réminiscences schongaueriennes et une parenté d'école – celle de Dürer – avec le jeune Baldung, témoignant ainsi de la réception de l'art de Dürer à Strasbourg. Le fait que le tableau a éventuellement été commandé par le grand-père de Basilius Amerbach, l'imprimeur et humaniste Johannes Amerbach, donne une idée de la clientèle catholique réformée à qui ce genre de tableau, exemplaire pour une certaine forme de dévotion, a été destiné.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Jungfrau dem Kind eine Erdbeere reichend (1505), ein auf Pergament gemaltes Andachtsbild, das in Basilius Amerbachs 1587 aufgenommenem Inventar figuriert, gehört heute der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. Zuvor schon als Werk des Oberrheins erkannt, lässt es sich nun dem Meister der Lautenbacher Hochaltarflügel zuschreiben, einem anonymen Maler, den man früher mit Baldung Grien, Grünewald und jüngst noch mit Dürer zu identifizieren suchte. Die ihn behandelnde Doktorarbeit hat Zuschreibungen mehrerer anderer Werke ergeben, unter ihnen die Jungfrau der Basler Sammlung, die deutliche Übereinstimmungen mit der Darstellung der Maria auf den Lautenbacher Altarflügeln aufweist. Für das Elsass charakteristische ikonographische Besonderheiten, Anklänge an Schongauer und – aufgrund der Herkunft aus gleicher Schule (der Dürers) – eine Verwandtschaft mit dem frühen Baldung bezeugen auch in diesem Bild die Rezeption von Dürers Kunst, neben jener Baldungs, in Strassburg. Der möglicherweise von Basilius Amerbachs Grossvater, dem Humanisten und Basler Buchdrucker Johannes Amerbach, erteilte Auftrag veranschaulicht beispielhaft eine bestimmte Form von Frömmigkeit, die in jenen Kreisen eines gemässigten Reformkatholizismus, an die sich Bilder dieser Art wandten, gepflegt wurde.

RIASSUNTO

La Vergine nel porgere una fragola all'Infante (1505): Un'immagine sacra dipinta su pergamena inclusa nell'inventario di Basilius Amerbach del 1587 è conservata nella «Öffentliche Kunstsammlung» di Basilea. Finora considerata un'opera appartenente all'area del Reno superiore, può ora essere attribuita all'autore dei pannelli dell'altare maggiore di Lautenbach. Un autore anonimo, in passato identificato in Baldung Grien e Grünewald e più recentemente in Dürer. Una tesi di dottorato gli riconosce la paternità di ulteriori opere, fra le quali la Vergine appartenente alla collezione basilese e simile a quella dei pannelli di Lautenbach. Particolarità iconografiche tipicamente alsaziane, reminiscenze di Schongauer e, dovuta alla comune provenienza dalla scuola del Dürer, la vicinanza al primo Baldung testimoniano anche in questa immagine la percezione dell'arte del Baldung e del Dürer a Strassburgo. Probabilmente commissionata dall'umanista e tipografo basilese Johannes Amerbach, nonno di Basilius Amerbach, l'immagine sacra può rendere l'idea di una clientela cattolica riformata incline all'acquisto di tal genere di esemplari immagini d'una ben determinata forma di devozione religiosa.

SUMMARY

The Virgin and the Child with a Strawberry (ca. 1505), a devotional picture on parchment, listed in Basilius Amerbach's inventory of 1587, today belongs to the public collection of Basel. Previously believed to have come from the Upper Rhine region, it has now been possible to attribute it to the painter of the panels on the high altar in Lautenbach, an anonymous master formerly identified with Baldung Grien, Grünewald, and more recently with Dürer. He is the subject of a dissertation (Prof. Châtelet, Strassburg), and lately, it has been possible to attribute other paintings to this artist including the Basel Virgin, which is identical to the one in Lautenbach. Alsatian in its iconography, Schongauian in character, and suggestive of Baldung's early period (due to provenance from the same school – that of Dürer), this picture attests the reception of Dürer's and Baldung's art in Strassburg. The possibility that this painting was commissioned by Basilius Amerbach's grandfather, the master-printer and humanist Johannes Amerbach in Basel, gives an impression of the reformed Catholic clientèle to whom devotional pictures of this kind were addressed.