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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 1

Artikel: Sculptures fribourgeoises en Franche-Comté

Autor: Guillot de Suduiraut, Sophie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169475

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

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

Sculptures fribourgeoises en Franche-Comté*

par Sophie Guillot de Suduiraut

Fig. 1 Chœur de l'église paroissiale Notre-Dame-de-l'Assomption de Vuillafans, retable du maître-autel par Pierre Choye, 1702, avec dans la caisse trois sculptures fribourgeoises vers 1515–1520; peintures de l'atelier de Niklaus Manuel, vers 1515, sur les boiseries latérales.

Fig. 2 La Nativité, atelier de Niklaus Manuel, vers 1515. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Fig. 3 La Cène, atelier de Niklaus Manuel, vers 1515. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

A la fin du Moyen Age, l'abondante production des ateliers de sculpteurs fribourgeois a connu une diffusion essentiellement limitée au canton de Fribourg. Peu d'exemples sont conservés dans les régions voisines. La présence en Franche-Comté de deux ensembles sculptés de style fribourgeois, dans les églises de Vuillafans et de Mouthier-Haute-Pierre (département du Doubs), apparaît exceptionnelle à cet égard. L'étude de ces œuvres, pratiquement inédites, permet une meilleure connaissance de la sculpture fribourgeoise gothique tardive.

A Vuillafans, trois figures gothiques tardives en bois polychrome, la *Vierge à l'Enfant*, *Saint Pierre* et un *Saint abbé* (*Saint Benoît?*)[1] se dressent dans le retable baroque du maître-autel, réalisé par Pierre Choye (Besançon, 1658–1706) en 1702[2] (fig. 1). Ces sculptures, ainsi que la caisse qui les abrite encore[3], appartenaient à un ancien retable gothique dont semblent bien provenir également quatre panneaux peints disposés dans le chœur de l'église: la *Nativité* (fig. 2) et la *Cène* (fig. 3) sont inscrits dans le décor de boiseries de part et d'autre du maître-autel, la *Crucifixion* (fig. 4) et un *Saint abbé* (*Saint Benoît?*; fig. 5) sont présentés sur les murs latéraux du chœur[4]. Ces peintures s'apparentent à plusieurs œuvres de Niklaus Manuel Deutsch (Berne, 1484–1530) exécutées entre 1514 et 1518 environ[5]. Les trois sculptures, autrefois considérées comme alsaciennes[6], sont à l'évidence issues d'un atelier fribourgeois dans les années 1515–1520.

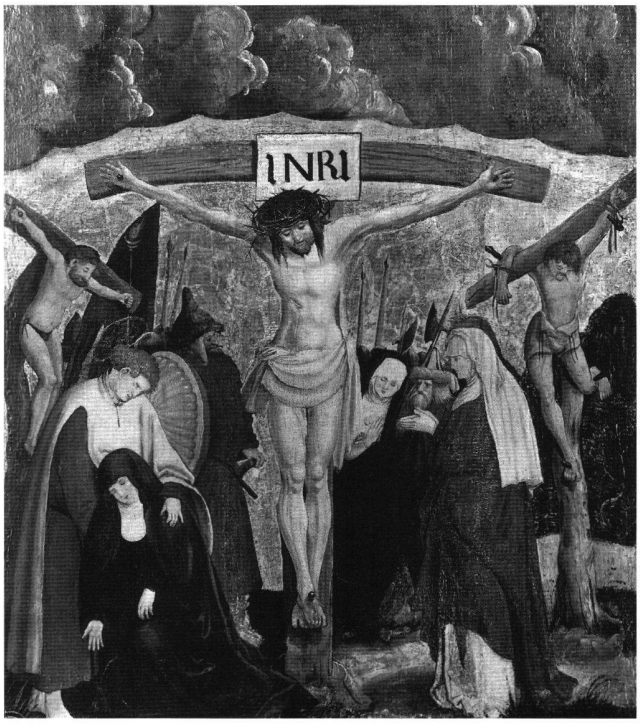

Fig. 4 La Crucifixion, atelier de Niklaus Manuel, vers 1515. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Fig. 5 Saint abbé (Saint Benoît ?), atelier de Niklaus Manuel, vers 1515. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

La *Vierge à l'Enfant* du retable de Vuillafans (fig. 6) reprend le schéma du drapé de la *Vierge* d'Issenheim, exécutée à Bâle vers 1500[7] (fig. 7). Le même célèbre modèle est imité par la *Vierge à l'Enfant* de l'ancienne collection Thièche, conservée au musée de Fribourg[8] (fig. 8). Parmi les quelque quatre-vingts sculptures rattachées à la production de l'atelier de Hans Geiler (Fribourg, cité à partir de 1513–†1534/1535) par les historiens de l'art fribourgeois, Marcel Strub en particulier[9], cette *Vierge à l'Enfant* a été située vers 1525–1530 par comparaison avec la *Vierge* du retable d'Estavayer-le-Lac daté 1527[10].

Les ressemblances entre la *Vierge* Thièche et la madone de Vuillafans, fondées sur l'adoption du même drapé et de types physiques voisins, nous avaient fait supposer à tort que la seconde était une réplique de la première et qu'elle pouvait dès lors être attribuée à l'atelier ou à l'entourage de Geiler vers 1525–1530[11]. En réalité la *Vierge à l'Enfant* de Vuillafans est sans doute plus ancienne d'environ dix ans, non seulement à cause de son appartenance présumée à un retable peint vers 1515 dans l'atelier de Niklaus Manuel, mais aussi pour des raisons stylistiques. L'étude des œuvres fribourgeoises qui reprennent le même type formel montre en effet que cette sculpture – comme les figures de saints qui l'entourent – s'éloigne, à certains égards, du style geilerien pour rejoindre d'autres courants contemporains à Fribourg.

Déjà les différences s'imposent entre la *Vierge* de la collection Thièche (fig. 8) et la *Vierge* de Vuillafans (fig. 6). Cette dernière est moins élancée et sa silhouette plus massive est enveloppée de drapés volumineux. Les traits de son visage sont plus ronds et plus menus, ses mains et le corps de l'Enfant sont plus charnus. Enfin la facture des étoffes épaisses apparaît moins incisive, moins heurtée

Fig. 6 Vierge à l'Enfant, Fribourg, vers 1515–1520. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Fig. 7 Vierge à l'Enfant provenant d'Issenheim, Bâle, vers 1500. Paris, Musée du Louvre.

et le jeu de plis rayonnant à partir de la taille de la Vierge interprète autrement le modèle fourni par la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim (fig. 7). Les remous au centre forment des brisures triangulaires aux fortes saillies et le petit rabat de tissu à senestre est ici remplacé par un long pli tubulaire.

La *Sainte Anne trinitaire* de l'église de Tavel[12] (fig. 9) et la *Vierge à l'Enfant* provenant de Fétigny[13] (fig. 10) s'opposent également dans la manière contrastée dont elles reproduisent une composition d'inspiration voisine. Elles sont attribuées à l'atelier de Hans Geiler vers 1514–1515. La sainte appartient à un petit groupe d'œuvres réunies stylistiquement autour du retable de Jean de Furno (vers 1513)[14], généralement donné aux débuts de Geiler à Fribourg. La *Vierge* de Fétigny, plus élancée et plus mouvante, fait écho à une autre tendance dans l'atelier ou l'entourage de Geiler où le même vocabulaire formel est diversement utilisé. Les deux sculptures reprennent un type de drapé qui offre une version simplifiée de celui de la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim (fig. 7). Les grands rabats circulaires en bordure du manteau disparaissent au profit de lignes plus droites et le long pan d'étoffe qui retombe sur le sol en se repliant sur lui-même rappelle, non la *Vierge* du Louvre, mais des motifs semblables sur les madones de Vuillafans et de l'ancienne collection Thièche (fig. 6 et 8).

Plusieurs variantes de cette disposition particulière du manteau scandent la production fribourgeoise et montrent des divergences similaires dans l'exécution, ainsi la *Vierge à l'Enfant* de La Corbaz[15] (fig. 11), celle du musée d'Aix-la-Chapelle[16] (fig. 12) ou la *Sainte Marie-Madeleine* de Treyvaux[17] (fig. 13). Les deux premières ont été attribuées à Geiler ou à son atelier, vers 1515–1520, la dernière à l'atelier de Hans Roditzer (Fribourg, cité à partir de 1502/1504–†1521/1522), par comparaison avec les figures des retables de Bellegarde commandés à ce maître en 1514.

Fig. 8 Vierge à l'Enfant de l'ancienne collection Thièche, atelier de Hans Geiler, vers 1525–1530. Fribourg, musée d'art et d'histoire.

Selon Marcel Strub, ces retables auraient été commandés à Roditzer en 1514. Mais comme cette hypothèse n'est pas suffisamment étayée, c'est avec précaution que nous citerons les œuvres attribuées à l'atelier de Roditzer qui, au demeurant, forment un groupe stylistique cohérent[18]. Or la *Vierge à l'Enfant* d'Aix-la-Chapelle (fig. 12), avec sa stature une peu courte, son visage très rond au front plat et sa grâce alanguie s'apparente bien moins aux sculptures de Geiler qu'aux œuvres de ce groupe, comme la sainte de Treyvaux (fig. 13) ou le buste de *Sainte Agathe* dans l'église Saint-Jean de Fribourg, qui vient d'un retable réalisé vers 1514[19] (fig. 14). En revanche, le visage plus allongé de la

Fig. 9 Sainte Anne trinitaire, atelier de Hans Geiler, vers 1514–1515. Tavel, église paroissiale.

Fig. 10 Vierge à l'Enfant provenant de Fétigny, atelier de Hans Geiler, vers 1514–1515. Fribourg, musée d'art et d'histoire.

Vierge de La Corbaz évoque en effet les faces ovales caractéristiques de Geiler et le Christ ressemble à l'Enfant porté par la *Sainte Anne* de Tavel (fig. 9).

Les exemples fournis par cette suite de figures drapées à la manière de la *Vierge* d'Issenheim, ou sur un mode voisin, montrent bien la complexité du milieu fribourgeois dans les premières décennies du XVIe siècle. Hans Roditzer (ou les sculpteurs supposés être de son atelier), Hans Geiler, mais aussi Martin Gramp (cité à Fribourg de 1508 à 1524/1525), l'auteur en 1513–1514 du *Christ des Rameaux* de la cathédrale de Fribourg[20], sont parmi les membres d'une vaste famille stylistique proprement fribourgeoise. En son sein, des courants divers, mais proches par leur dépendance envers un patrimoine commun, entrecroisent des motifs

Fig. 11 Vierge à l'Enfant, atelier de Hans Geiler, vers 1515–1520. La Corbaz, chapelle Notre-Dame.

formels à la mode qui passent aisément d'un atelier à l'autre parfois par le biais de modèles graphiques. Les mêmes types physiques, les mêmes compositions donnent lieu à des interprétations variées qui diversifient le langage fribourgeois générique.

Si l'origine fribourgeoise des sculptures de Vuillafans est bien attestée par l'emploi de ce vocabulaire spécifique, leur attribution à un maître ou à un atelier particulier apparaît plus délicate. Certes la *Vierge à l'Enfant* de Vuillafans, par ses proportions générales, les traits de son visage arrondi et de l'Enfant potelé, se rapproche stylistiquement des œuvres de l'atelier dit de Roditzer telles les deux saintes déjà mentionnées (fig. 13 et 14) ou encore la *Vierge à l'Enfant* du maître-autel de Saint-Jean de Fribourg[21] (vers 1515). Mais l'allure un peu précieuse de cette dernière, la facture souple et mouvante des drapés, dont l'arrangement évoque des exemples souabes, contraste avec la manière moins raffinée, plus raide, du sculpteur de Vuillafans. L'écart est sensible également entre les figures masculines de Saint-Jean de Fribourg et les deux saints du retable de Vuillafans, qui se distinguent aussi des œuvres attribuées à l'atelier de Geiler.

Le *Saint Benoît* (fig. 16) est drapé dans son ample coule à la manière de maintes figures souabes tels son homologue du retable de Blaubeuren[22]. Le *Saint Pierre* (fig. 15) en revanche présente un type de drapé spécifiquement fribour-

Fig. 12 Vierge à l'Enfant, Fribourg, vers 1515. Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum.

Fig. 13 Sainte Marie-Madeleine, Fribourg, vers 1515 (atelier de Hans Roditzer?). Treyvaux, chapelle Saint-Pierre.

Fig. 14 Sainte Agathe, Fribourg vers 1514 (atelier de Hans Roditzer?). Fribourg, église Saint-Jean.

geois. Le motif du long pan de la chape animé par un mouvement ondulant, en opposition avec les lignes droites des plis tubulaires, a un succès prolongé dans l'atelier ou l'entourage de Geiler, comme en témoignent plusieurs sculptures: le *Saint Jean* de la chapelle Sainte-Anne à Fribourg[23] (vers 1514), le *Saint Éloi* de la chapelle du Schœnberg à Fribourg[24] (vers 1515), le *Saint Nicolas*[25] en chêne et le *Christ Sauveur*[26] conservés au Musée d'art et d'histoire (vers 1520; fig. 17), le *Saint Albin* de l'église Saint-Aubin[27] (vers 1525; fig. 18); deux *Saint Nicolas*, l'un à la cathédrale de Fribourg[28] (vers 1515), l'autre au couvent des Ursulines[29] (vers 1514), offrent une variante plus complexe du même type.

Le *Saint Pierre* de Vuillafans se détache stylistiquement de ces exemples geileriens. Sa silhouette puissante, son ample drapé, son visage carré aux traits lourds, élargi encore par les boucles des cheveux et de la barbe, s'opposent aux formes menues, au canon souvent allongé des figures de l'atelier de Geiler, dont les têtes plus fines s'inclinent sur un

Fig. 15 Saint Pierre, Fribourg, vers 1515–1520. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Fig. 16 Saint abbé (Saint Benoît?), Fribourg, vers 1515–1520. Vuillafans, église Notre-Dame-de-l'Assomption.

Fig. 17 Christ Sauveur, atelier de Hans Geiler, vers 1520. Fribourg, Musée d'art et d'histoire.

Fig. 18 Saint Albin, atelier de Hans Geiler, vers 1525. Saint-Aubin, église paroissiale.

cou mince. L'apôtre semble moins éloigné des personnages barbus du maître-autel de l'église Saint-Jean, comme le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint Pierre*[30] (fig. 19) dont toutefois les traits sont plus aigus et ciselés avec davantage de finesse. L'interprétation du même type physique est plus délicate à Fribourg et la facture des étoffes se fait plus souple. Le visage du *Saint Jean l'évangéliste* de Fribourg[31] montre également un modelé plus nuancé que les chairs un peu molles du *Saint Benoît* et sa pose recherchée, accompagnée par le jeu des drapés, apparaît plus libre que les gestes contraints du saint de Vuillafans.

Peut-être est-il ainsi possible de placer les sculptures de Vuillafans dans la mouvance de ce groupe stylistique qui a été hypothétiquement rattaché à l'activité de Roditzer, mais les lacunes de notre documentation sur la production fribourgeoise interdisent d'aller plus loin dans la quête d'une attribution précise. En effet la personnalité du maître demeure difficile à saisir. Hans Roditzer, dont le nom, d'origine bohémienne, est celui d'une famille de maîtres d'œuvre actifs en Allemagne du Sud, est toujours cité comme *Tischmacher* et n'est jamais nommé *Bildhauer* dans les textes fribourgeois. Si l'on admet l'attribution à Roditzer des retables de Bellegarde, plusieurs sculpteurs ont dû travailler pour ou avec le maître. Car il existe des divergences stylistiques affirmées entre ces sculptures et les volets du retable de Hauterive, payé aux héritiers de Roditzer en 1527,

dont les reliefs sont d'obédience Geilerienne (Fribourg, Musée d'art et d'histoire). Les différences de qualité entre les sculptures de Bellegarde et les œuvres apparentées (Treyvaux, Fribourg) indiquent aussi plusieurs mains mais appartenant cette fois à la même tendance stylistique dont les trois figures principales du retable du maître-autel de l'église Saint-Jean sont les plus éminentes représentantes. L'empreinte souabe, qui marque visiblement cette production, se manifeste non seulement dans la reprise de modèles formels et de types de drapés mais aussi dans la grâce languide et les attitudes affectées des personnages. Certains visages arrondis, aux larges yeux étirés vers les tempes, tels ceux du *Saint Pierre* de l'église Saint-Jean (fig. 19), pourraient même faire écho à des exemples précis comme les figures sculptées dans l'atelier d'Ivo Strigel à la fin du XVe siècle[32].

Ainsi on a souvent supposé, à juste titre, que l'auteur des sculptures de Saint-Jean s'était formé en Souabe, alors que la manière de Hans Geiler, présumé d'origine alsacienne, a été sans motifs probants rattachée au Rhin supérieur[33]. En effet le type formel de la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim (fig. 7), éventuellement transmis par le biais d'un dessin ou d'une gravure fut d'abord adopté à Vuillafans (fig. 6) avant d'être repris par la *Vierge* Thièche attribuée à Geiler (fig. 8). Ce dernier n'a pas eu besoin de connaître directement le prototype bâlois, il a pu aussi bien puiser dans le répertoire fribourgeois, commun à plusieurs ateliers dans la deuxième décennie du XVIe siècle[34]. De même les madones des retables de Cugy[35] (vers 1522) et d'Estavayer-le-Lac (daté 1527), données à Hans Geiler, dérivent d'un modèle largement antérieur, sans doute souabe, qui est également représenté par la *Vierge à l'Enfant* de Saint-Jean de Fribourg, exécutée vers 1514. En outre, le *Saint Dominique* d'Estavayer[36] illustre un type de drapé usuel en Souabe (*Saint Paul* de Bellamont[37]) déjà adopté par un *Saint Antoine* de l'atelier de Geiler vers 1515[38], et le *Saint Pierre* de Wallenbuch qui proviendrait du retable de Ferenbalm pour lequel un contrat de 1510 cite Roditzer comme témoin[39].

Des liens évidents unissent donc la production des deux ateliers, celui de Geiler et celui dit de Roditzer, malgré les divergences d'interprétation des mêmes motifs. Certes les sculpteurs sont venus de l'extérieur, mais ils sont ancrés dans le milieu fribourgeois où ils se côtoient dans les années 1513–1522. Sans préjuger des rapports exacts entre les maîtres vu l'état lacunaire de nos connaissances, il est clair qu'ils appartiennent au même monde formel même si leurs œuvres témoignent de sensibilités différentes. Martin Gramp, lui-même originaire de Lindau, se montre également inscrit dans cette famille stylistique comme en témoigne son *Christ des Rameaux* qui n'est pas sans affinités avec les figures du maître-autel de Saint-Jean. L'auteur des sculptures de Vuillafans, resté anonyme, interprète aussi à sa manière, qui évoque ces mêmes œuvres de l'église Saint-Jean, le langage spécifiquement fribourgeois.

Le retable de Vuillafans peint dans l'atelier de Niklaus Manuel et sculpté par un maître fribourgeois constitue ainsi un nouvel exemple, outre celui du retable des Cordeliers de Grandson[40], de la collaboration entre le peintre de Berne et un sculpteur de Fribourg. Mais on peut s'étonner de sa présence en Franche-Comté. Ce retable, dont les dimensions semblent un peu modestes pour le vaste chœur gothique de l'église de Vuillafans reconstruite de 1429 à 1522[41], a-t-il été commandé pour cet édifice par l'entremise d'une famille noble du lieu? Châteauneuf, à Vuillafans, était jusqu'en 1518 en possession des comtes de Neufchâtel, dont les armes se voyaient autrefois sur les verrières qui garnissaient les fenêtres du chevet de l'église[42]. Un lien avec la Suisse par le biais des ateliers de Berne et de Fribourg pourrait être ainsi décelé mais il a pu être également noué par d'autres intermédiaires.

Fig. 19 Saint Pierre, Fribourg, vers 1514 (atelier de Hans Roditzer?). Fribourg, église Saint-Jean.

Une seconde hypothèse en effet, à propos de la destination primitive du retable, peut être envisagée en relation avec son iconographie et la situation géographique de Vuillafans. A quelques kilomètres de là s'élevait le prieuré bénédictin de Mouthier, mentionné dès 870 et supprimé à

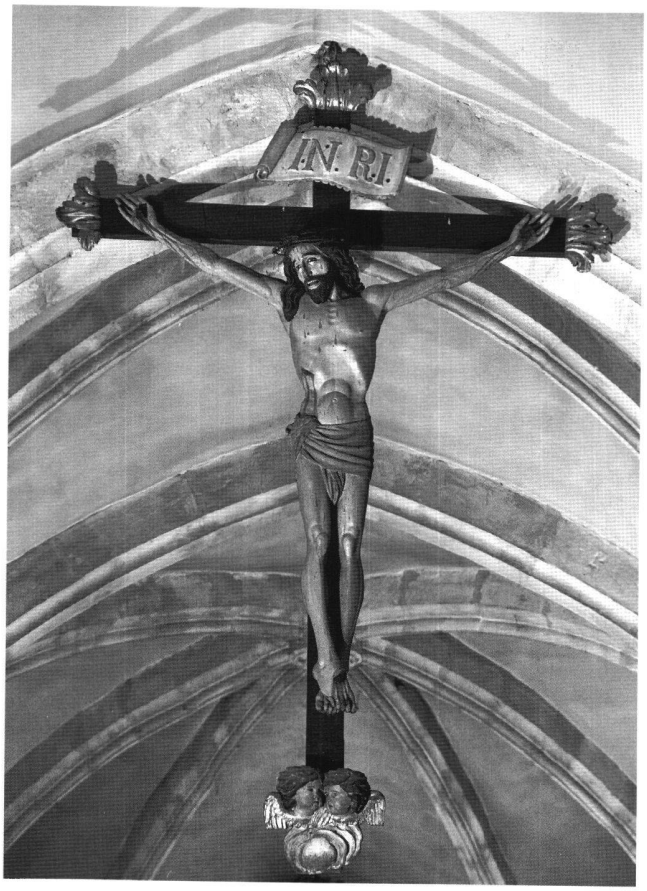

Fig. 21 Vierge de Calvaire, atelier de Hans Geiler, vers 1520–1525. Mouthier-Haute-Pierre, église Saint-Laurent.

Fig. 22 Saint Jean de Calvaire, atelier de Hans Geiler, vers 1520–1525. Mouthier-Haute-Pierre, église Saint-Laurent.

Fig. 20 Christ en croix, atelier de Hans Geiler, vers 1520–1525. Mouthier-Haute-Pierre, église Saint-Laurent.

la Révolution[43]. Comme Henri de Lenet, prieur commendataire de 1657 à 1710, fit élever de nouveaux retables sur les autels de l'église priorale[44] ont peut se demander si les sculptures de Vuillafans, leur caisse et les panneaux peints ne seraient pas les restes de l'ancien retable gothique, jugé alors démodé et concédé à une paroisse voisine. La présence de saint Pierre à la droite de la Vierge rappellerait le vocable de l'église du prieuré qui était dédiée à l'apôtre. Le saint abbé représente vraisemblablement saint Benoît, également peint sur un volet, en référence au fondateur de l'ordre bénédictin. Précisément une chapelle Saint-Benoît était située sur le côté sud du chœur de l'église priorale de Mouthier, dont les dimensions auraient pu convenir à un retable du format suggéré par la caisse de Vuillafans[45]. Mais l'histoire du prieuré ne nous livre aucun témoignage de commande de retable pour les premières décennies du XVIe siècle et la prudence impose de ne pas trancher pour le moment en faveur de l'une ou l'autre des hypothèses.

Le prieuré de Mouthier, devenu bien national à la Révolution, fut vendu en 1791 et son mobilier dispersé. Les stalles offertes par le Cardinal de Granvelle, prieur de 1542 à 1586, et qui portent sa devise *DURATE*, sont conservées dans l'église voisine de Lods[46], les fonts baptismaux et la chaire ornent l'église paroissiale Saint-Laurent de Mouthier-Haute-Pierre. Le groupe de Calvaire placé à l'entrée du chœur de cet édifice – le *Christ* suspendu à la voûte, la *Vierge* et *Saint Jean* dressés contre les piliers de l'arc triomphal[47] (fig. 20, 21, 22) – provient-il également du prieuré de Mouthier, ou faisait-il partie du mobilier primi-

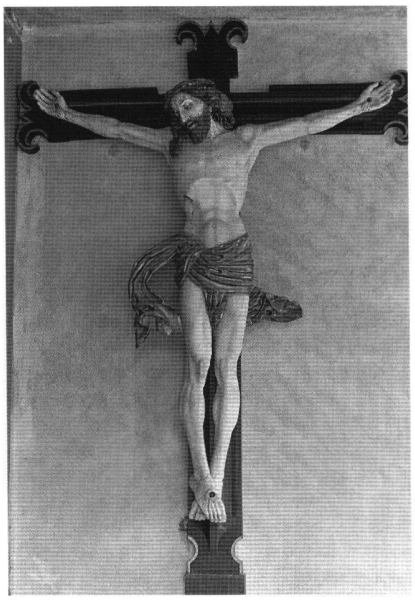

Fig. 23 Christ en croix, atelier de Hans Geiler, vers 1520. Orsonnens, église paroissiale.

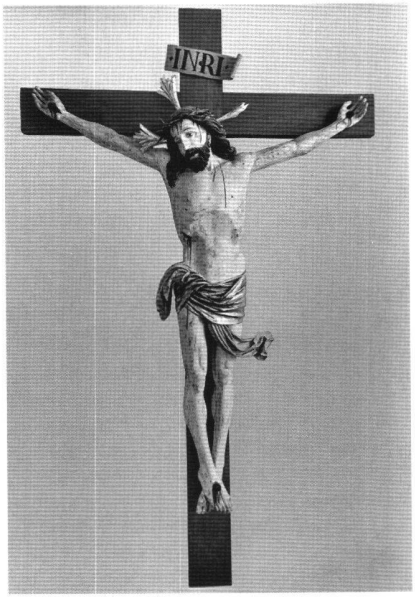

Fig. 24 Christ en croix, atelier de Hans Geiler, vers 1520. Saint-Aubin, église paroissiale.

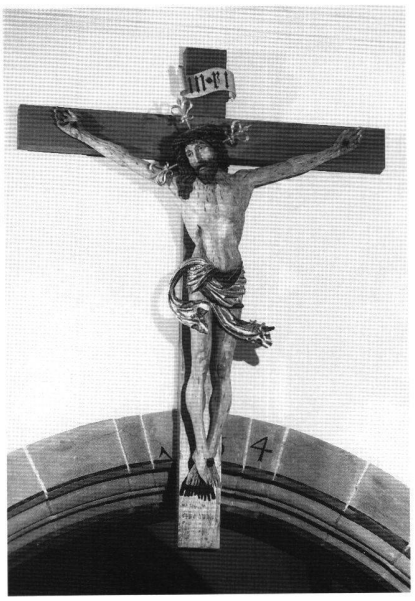

Fig. 25 Christ en croix, atelier de Hans Geiler, vers 1520. Tavel, église paroissiale.

tif de l'église paroissiale agrandie à partir de 1502? Dans ce dernier cas, les trois sculptures auraient pu être commandées lors de l'achèvement de la nef en 1521[48]. En effet, elles rappellent précisément certaines sculptures attribuées à l'atelier de Hans Geiler dans les années 1520–1525.

On reconnaît sans peine les modèles geileriens dans le traitement des visages et des mains, l'arrangement des drapés et l'anatomie du crucifié. Le *Christ* (fig. 20) de Mouthier appartient à la longue série des crucifix fribourgeois attribués par Marcel Strub à Geiler ou à son successeur comme sculpteur attitré de la ville de Fribourg, Hans Gieng (Fribourg, cité à partir de 1520–†1562)[49]. Ces crucifix présentent des versions voisines du même type gothique tardif aux membres étirés sur la croix, dont le Christ dressé au centre du retable de Jean de Furno offre un exemple situé tôt dans la production de l'atelier de Geiler (vers 1513). Son expression de souffrance retenue, son corps maigre, le modelé du torse à la taille creusée, des jambes minces et musclées, légèrement arquées, et des pieds aux tendons saillants, la disposition des pans flottants du perizonium se retrouvent à maintes reprises dans l'atelier ou l'entourage du maître. Outre le petit *Calvaire* de la chapelle Progin[50] (vers 1515–1520) et le retable de la Passion (vers 1515–1529) conservé au Musée de Cluny à Paris[51], peuvent être cités plusieurs crucifix de moyennes dimensions, aux proportions plus ramassées et aux jambes plus courtes, à Fétigny[52], Saint-Ours[53], Chevrilles[54], Charmey[55], Estavayer[56]. D'autres sont d'une taille plus imposante, parfois grandeur nature, comme ceux de la chapelle de Pérolles[57] et de l'église Saint-Maurice à Fribourg[58], de l'église et de la chapelle ossuaire de Rechthalten[59], des églises d'Orsonnens[60], Saint-Aubin[61] et Tavel[62] (fig. 23, 24, 25). Ces trois derniers ont été attribués à Hans Gieng mais s'insèrent pourtant stylistiquement dans cette série geilerienne. En l'absence de renseignements précis sur les réalisations de Gieng avant la mort de Geiler en 1534–1535, il est donc préférable de les rattacher hypothétiquement à la production geilerienne. Le *Christ* de Mouthier ressemble davantage à ceux de Saint-Aubin et de Tavel (fig. 24, 25) notamment par le traitement de sa chevelure et de son visage douloureux à la bouche entrouverte et aux yeux levés, mais son perizonium est drapé à la manière d'autres crucifix. Un pan de l'étoffe, aujourd'hui disparu mais encore visible sur une photographie du 20 décembre 1916, s'arrondissait devant la hanche droite du *Christ*; l'autre pan, dont l'extrémité est cassée, passe derrière sa cuisse gauche, comme pour le

Fig. 26 Saint Antoine, atelier de Hans Geiler, vers 1522. Cugy, église paroissiale.

perizonium du *Christ* de Saint-Maurice de Fribourg, dont les plis sont traités avec une semblable simplicité.

L'examen des statues de la *Vierge* et du *Saint Jean* de Mouthier (fig. 21, 22) confirme ces rapprochements avec le style geilerien. Les longues silhouettes minces et les attitudes légèrement sinueuses, tête inclinée vers une épaule, évoquent maintes œuvres de l'atelier de Hans Geiler, telles les sculptures de la caisse du retable de Cugy[63] (vers 1522?), le *Saint Victor* de Saint-Ours[64] ou le *Saint Albin* de Saint-Aubin[65] (fig. 26, 27, 18). Les gestes contraints des bras repliés, qui à Mouthier se répondent d'une figure à l'autre, et la disposition des vêtements reproduisent des modèles fribourgeois, adoptés également par le *Saint Antoine* du retable de Cugy (fig. 26) et un *Saint Pierre* attribué à l'atelier de Geiler, conservé au monastère de Montorge à Fribourg[66]. Les étoffes qui soulignent l'allongement des corps de l'apôtre et de Marie se plaquent contre une jambe et se brisent assez durement, en plis épais qui contrastent avec les lignes verticales et tubulaires des robes. Le bord du manteau de la *Vierge* trace quelques ondulations et s'agrémente d'un repli arrondi de tissu exécuté dans le style des motifs similaires ornant le vêtement de la *Vierge à l'Enfant* du retable de Cugy. Ce traitement des drapés rappelle en effet les figures sculptées de Cugy, ou encore le *Saint Albin* de Saint-Aubin (fig. 18) dont les visages du reste s'apparentent à ceux du Calvaire de Mouthier.

Les types spécifiquement geileriens sont interprétés semblablement. Les faces minces, allongées, aux joues creusées et au long nez, ont de larges yeux inclinés vers les tempes, une grande bouche aux lèvres fermement dessinées, moins pincée que sur d'autres exemples de l'atelier de Geiler. Particulièrement caractéristique est le modelé nuancé des chairs qui se gonflent et se tendent autour de la bouche de *Saint Jean* comme sur les visages, certes plus sereins, du *Saint Albin* et du *Saint Victor* (fig. 18, 27). Les physionomies souffrantes des trois personnages du Calvaire, quoique altérées par l'agressive polychromie moderne qui revêt les sculptures, restent dans l'esprit des recherches d'expression de Geiler. La *Vierge* de Mouthier trahit sa douleur avec la même mimique que la *Vierge agenouillée* d'Estavayer[67], la *Vierge de Pitié*[68] et la *Vierge de Calvaire*[69] du musée de Fribourg, bien que les traits contractés des quatre visages interprètent diversement un type féminin commun. Malgré l'agencement similaire du drapé, l'opposition s'affirme entre les deux figures de Calvaire, de Mouthier et du musée de Fribourg, qui représentent chacune une nuance stylistique particulière au sein du groupe geilerien. Comme la *Sainte Anne trinitaire* de Tavel et la *Vierge à l'Enfant* de Fétigny citées plus haut (fig. 9, 10), elles témoignent des divergences de traitement régnant dans l'atelier ou l'entourage de Hans Geiler en dépit du recours aux mêmes codes plastiques.

Ces différences ne coïncident pas nécessairement avec des époques distinctes de réalisation puisqu'elles existent à des étapes diverses de l'activité de Geiler et de son atelier. En outre la pérennité des formules au sein de cette production, à la fois unitaire et multiforme, empêche d'évaluer

l'évolution du style geilerien. Ainsi la stabilité du type du Christ en croix et le manque d'exemples bien datés rendent délicate la datation du crucifix de Mouthier. Les comparaisons établies avec les figures du retable de Cugy, exécuté peut-être vers 1522, permettent de situer hypothétiquement la réalisation du Calvaire de Mouthier dans les années 1520–1525. En référence aux volets du même retable, Marcel Strub a daté vers 1520–1522 plusieurs crucifix, ceux de Saint-Maurice et de la chapelle de Pérolles à Fribourg, de Fétigny, d'Estavayer et de Charmay. Cette période moyenne dans la carrière de Geiler a également été proposée par Hermann Schöpfer pour les Christs de Saint-Aubin, Tavel et Orsonnens[70].

L'attribution de certains crucifix à la main même du maître semble aléatoire en raison de l'insuffisance de nos connaissances à propos de Hans Geiler et de notre ignorance du fonctionnement de son atelier. Les plus hautes créations de style geilerien révèlent davantage des sensibilités différentes qu'une personnalité artistique clairement définie[71]. Ainsi les manières diverses qui nuancent le vaste ensemble d'œuvres rattaché à Geiler ne peuvent être réparties sans risque d'erreur entre des auteurs distincts, le maître, ses compagnons ou ses émules. Il nous paraît donc plus prudent, comme dans le cas de la production de Niklaus Weckmann (cité à Ulm de 1481 à 1526)[72], d'employer par convention l'expression «atelier de Hans Geiler» pour qualifier les sculptures de ce style quelque soit leur niveau d'exécution. De belle qualité, le *Christ*, la *Vierge* et *Saint Jean* de Mouthier offrent en outre l'intérêt de constituer un groupe complet de Calvaire de grandes dimensions, exemple unique dans l'atelier de Hans Geiler.

Le corpus des œuvres fribourgeoises gothiques tardives s'augmente ainsi de plusieurs éléments. Témoins du rayonnement de l'art suisse en Franche-Comté, les sculptures de Vuillafans et de Mouthier reflètent la fécondité et la diversité de la production des ateliers de Fribourg à la fin du Moyen Age.

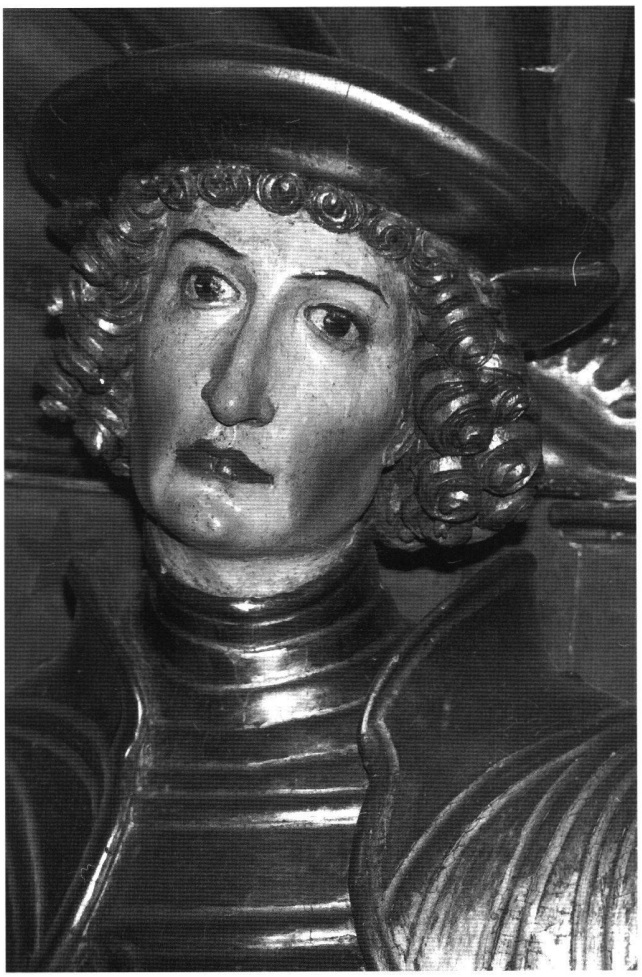

Fig. 27 Saint Victor, atelier de Hans Geiler, vers 1525. Saint-Ours, chapelle Saint-Ours et Saint-Victor.

* Mes remerciements vont à tous ceux qui m'ont aidée ou accueillie: Marie-Claude Mary, conservateur régional, et Liliane Hamelin, conservateur chargée du Centre de Documentation, Inventaire Général de Franche-Comté, Hermann Schöpfer, rédacteur des Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg et Ivan Andrey, rédacteur du Recensement du patrimoine religieux du canton de Fribourg, Yvonne Lehnherr, conservateur du musée d'art et d'histoire de Fribourg et Verena Villiger, conservateur au musée d'art et d'histoire, Ulrich Schneider, directeur des musées d'Aix-la-Chapelle, Benno Schubiger, conservateur au musée historique de Bâle, Pantxika Béguerie, conservateur au musée d'Unterlinden de Colmar, Philippe Lorentz, conservateur au département des Peintures du musée du Louvre, enfin, tout particulièrement, Corinne Sigrist qui a assuré la saisie de ce texte.

1 La *Vierge à l'Enfant*: H. 1,26; L. 0,42; P. 0,24 m; les deux saints: H. 1,25 m environ; polychromie baroque et XIXe siècle (?); Vuillafans (Doubs), église Notre-Dame-de-l'Assomption. MARCEL FERRY, *Vierges comtoises. Le culte et les images de la Vierge en Franche-Comté en particulier dans le diocèse de Besançon,* Besançon 1946, p. 67–69 (sculptures attribuées à l'Alsace, début du XVIe siècle). – *Sculpture et orfèvrerie de Franche-Comté,* Catalogue d'exposition, Besançon (Palais Grandvelle), 1960, n° 50 (la *Vierge à l'Enfant*: «vers 1530, art alsacien»). – *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises, 1400–1530,* Catalogue d'exposition, Paris (Musée du Louvre), 1991–1992, p. 122 (attribution de la *Vierge* à l'entourage de Hans Geiler vers 1525–1530).

2 JULES GAUTHIER, *Dictionnaire des artistes franc-comtois antérieurs au XIXe siècle,* Besançon, 1892, p. 6. – JULES GAUTHIER, *La sculpture sur bois en Franche-Comté du XVe au XVIIIe siècle*, dans: Réunion des Sociétés des Beaux Arts des départements, 19, 1895, p. 812–813. – abbé PAUL BRUNE, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, Franche-Comté,* Paris, 1912, p. 56. Le retable a été classé parmi les Monuments Historiques le 5 décembre 1908.

3 Les dimensions de la caisse sont approximativement: H. 1,90; L. 1,90; P. 0,25 m. La caisse a peut-être été remaniée (élargie?) lors de son remploi dans le retable baroque; cependant on reconnaît clairement son style gothique grâce aux moulurations sur les montants latéraux et aux motifs de feuillages gravés dans la préparation, sous l'or qui devait à l'origine recouvrir le fond vertical aujourd'hui repeint en bleu. Les rayons dorés autour de la Vierge ont été ajoutés à l'époque baroque.

4 La *Nativité*, la *Cène*: chacun 0,85 × 0,75 m; la *Crucifixion*: 0,93 × 0,79 m et le *Saint abbé*: 0,98 × 0,785 m; ces derniers proviennent d'un même panneau dédoublé en 1877. Abbé JEAN-MARIE SUCHET, *Histoire de deux villages, Vuillafans et Montgesoye*, dans: La Semaine religieuse du diocèse de Besançon, 1894, p. 332–333 (la *Crucifixion* était autrefois placée au-dessus du portail), p. 414–415 (la *Nativité* et la *Cène*, «qui semblent appartenir à l'école flamande du XVIe siècle», ont été restaurées en 1876. La *Crucifixion* a été restaurée et dédoublée en 1877); MARCEL FERRY (cf. note 1), p. 69, 112–113, 124 (attribution de la *Nativité* «à l'atelier du peintre suisse Nicolas Manuel»); *Dictionnaire des Églises de France,* V, *Nord et Est, Belgique, Luxembourg, Suisse,* Paris 1971, VA, *Alsace, Lorraine, Franche-Comté,* p. 203 (*Nativité* attribuée à l'«école suisse»). La *Nativité* a été classée parmi les Monuments Historiques le 24 mai 1943 et restaurée en 1963. Les autres panneaux ont été classés le 24 avril 1944 et restaurés en 1963 (La *Crucifixion*) et en 1967 (La *Cène*, *Saint moine*).

5 MARCEL FERRY (cf. note 1), p. 112–113, a le premier proposé de rattacher la *Nativité* à l'atelier de Niklaus Manuel. Les panneaux de Vuillafans ne sont pas mentionnés dans le catalogue de l'exposition de Berne *(Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann,* Berne, Kunstmuseum, 1979). Ils sont cependant à rapprocher stylistiquement de peintures de Niklaus Manuel comme le retable de sainte Anne (1514–1515; cat. exp., op. cit., n° 69–72), le retable des Dominicains (1516–1518; ibid., n° 81–86) ou la *Crucifixion* d'Usson (1518; ibid., n° 87).

6 MARCEL FERRY (cf. note 1), p. 67–69. – *Sculpture et orfèvrerie de Franche-Comté* (cf. note 1), n° 50.

7 Tilleul; H. 1,72; L. 0,76; P. 0,495; provenant de la commanderie des Antonins d'Issenheim (Haut-Rhin); Paris, musée du Louvre (Inv. R.F. 1833). *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises, 1400–1530* (cf. note 1), p. 119–123, n° 26. – UTA BERGMANN, *Jörg Keller. Ein Luzerner Bildschnitzer der Spätgotik,* Lucerne/Stuttgart 1994, p. 211–216, 226, 259.

8 Tilleul polychrome; H. 1,33; L. 0,55 m; acquise vers 1920 chez un antiquaire fribourgeois par le peintre de Berne A.Thièche; acquise en 1957 par la Fondation Gottfried Keller (Inv. 1019); déposée au Musée d'art et d'histoire de Fribourg. MARCEL STRUB, *Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng,* Fribourg 1962, p. 65, 73, n° 31, p. 162.

9 Sur Geiler cf. JOHANN FLEISCHLI, *Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg*, dans: Freiburger Geschichtsblätter 19, 1912, p. 7–57. – MARGARETE SATTLER, *Freiburger Bildwerke des 16. Jhs,* Zurich 1913, p. 18–57, 77–79. – ILSE FUTTERER, *Beiträge zum Werk des Bildschnitzers Hans Geiler*, dans: Indicateur d'Antiquités suisses 29, 1927, p. 165–172. – HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert,* III, *Der Oberrhein, Quellen II (Schweiz),* Stuttgart 1936, p. 308–309. – HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert,* III, *Der Oberrhein, Text,* Stuttgart 1938, p. 266–268. – HERIBERT REINERS, *Burgundisch-Alemanische Plastik,* Strasbourg 1943, p. 130–142. – MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8). – *Sculpture du XVIe siècle. Maîtres fribourgeois,* Catalogue d'exposition, Fribourg (Musée d'art et d'histoire), 1971, n° 34–83. – HERMANN SCHÖPFER, *La sculpture médiévale. Les maîtres du XVIe siècle*, dans: Histoire du canton de Fribourg, t. 1, Fribourg 1981, p. 443–444. – SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT, *Deux fragments réunis d'un Mont des Oliviers de l'atelier de Hans Geiler*, dans: Revue du Louvre 2, 1995, p. 28–41.

10 Sapin et tilleul polychromes; H. 1,90; L. 4 m (volets ouverts); la caisse abrite trois figures sculptées (la *Vierge à l'Enfant*, *Saint Thomas d'Aquin* et *Saint Dominique*) et deux reliefs sont appliqués à l'intérieur des volets (la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*), dont le cadre porte la date 1527 et les initiales A.W.; sur la face externe des volets sont peints le *Christ et les apôtres* et *Saint Claude*, avec les figures agenouillées des deux donateurs du retable: Claude d'Estavayer, évêque de Belley et sœur de Maurice de Blonay († 1526); Estavayer-le-Lac (canton de Fribourg), chapelle du couvent des Dominicaines. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 61–64, n° 6, p. 134–138. – HANS CHRISTOPH VON IMHOFF, *Die Fassung des Blonay-Altares im Dominikanerinnenkloster in Estavayer-le-Lac – ein Katalog*, dans: Bericht Gottfried Keller-Stiftung, 1981–1984, p. 58–87.

11 *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises, 1400–1530* (cf. note 1), p. 122.

12 Tilleul polychrome; H. 0,79 m; Tavel (canton de Fribourg), église paroissiale. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 49, n° 13, p. 146.

13 Tilleul polychrome; H. 0,89 m; provenant de Fétigny (canton de Fribourg); Fribourg, musée d'Art et d'Histoire (Inv. 2431). MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 49, n° 10a, p. 142.

14 Sapin et tilleul polychromes; volets ouverts: H. 2,38; L. 2,55 m; le retable, commandé par Jean de Furno († 1513), fut placé dans la chapelle fondée en 1509 par le donateur dans l'église des Cordeliers de Fribourg. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 39–46, n° 1, p. 155. – RENATE KELLER, *Graphische Vorlagen zu den Reliefs des Furno-Altares*, dans: Nos monuments d'art et d'histoire 22, 1971, p. 132–135.

15 Tilleul polychrome; H. 0,90 m environ; La Corbaz (canton de Fribourg), chapelle Notre-Dame. ETIENNE CHATTON, *Une vierge inconnue de Hans Geiler à la chapelle de La Corbaz*, dans: La Liberté, jeudi 19 mars 1970. Cette œuvre m'a été signalée par Hermann Schöpfer.

16 Tilleul polychrome; H. 0,96; L. 0,30 m; Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum. ERNST GÜNTHER GRIMME, *Neuerwerbungen für das Suermondt-Ludwig-Museum,* dans: Aachener Kunstblätter 48, 1978–1979, p. 11. – *Neuerwerbungen aus 10 Jahren. 1975–85,* Catalogue d' exposition, Aix-la-Chapelle (Suermondt-Ludwig-Museum), 1986, p. 23.

17 Tilleul polychrome; H. 0,70 m; Treyvaux (canton de Fribourg), chapelle Saint-Pierre. HERIBERT REINERS (cf. note 9), p. 153. – MARCEL STRUB, *L'œuvre du sculpteur Hans Roditzer*, dans: Annales fribourgeoises 43, 1958, p. 116, 126, n° 7.

18 Sur Roditzer cf. HANS ROTT 1936 (cf. note 9), p. 305–308. – HANS ROTT 1938 (cf. note 9), p. 264–266. – HERIBERT REINERS (cf. note 9), p. 109–129. – MARCEL STRUB, *La sculpture fribourgeoise du XVIe siècle (1500–1563)*, dans: Annales fribourgeoises 42, 1956, p. 79–82. – MARCEL STRUB 1958 (cf. note 17), p. 111–126. – *Sculpture du XVIe siècle. Maîtres fribourgeois* (cf. note 9), n° 3–13. – HERMANN SCHÖPFER (cf. note 9), p. 441–443.
L'attribution à Roditzer et à son atelier des sculptures de Bellegarde (*Vierge, Saints Etienne, Laurent, Jean*) et la cohérence du groupe stylistique formé par Marcel Strub autour de ces œuvres ont été récemment mises en doute par Ivan Andrey (IVAN ANDREY, *Les statues du commandeur. Essai de reconstitution des retables gothiques de l'église Saint-Jean à Fribourg*, dans: Hommage à Marcel Grandjean. Des pierres et des hommes. Matériaux pour une histoire de l'art monumental régional [= Bibliothèque historique vaudoise, n° 109], Lausanne 1995, p. 191–216).

19 Tilleul polychrome; H. 0,375 m; Fribourg, église Saint-Jean. MARCEL STRUB, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg,* 2: *La ville de Fribourg,* Bâle 1956, p. 321. – MARCEL STRUB 1958 (cf. note 17), p. 117, n° 5, p. 125–126. Le buste de *Sainte Agathe* provient, avec celui de *Saint Sévère*, du retable des Tisserands réalisé vers 1514, comme l'attestent les recherches menées par IVAN ANDREY (cf. note 18), p. 204–206. Récemment, j'ai eu l'occasion d'examiner une «Sainte Barbe» et une *Sainte Catherine* (bois polychrome; H. 1,09; L. 0,32; P. 0,15 m et H. 1,11; L. 0,325; P. 0,17 m) conservées dans l'église Saint-Imier de Berentzwiller, localité située au sud du département du Haut-Rhin (MONIQUE FUCHS, *La sculpture en Haute-Alsace à la fin du Moyen Age, 1456–1521,* Colmar 1987, p. 93, 118, 123, 194 n° 51–52, 232: œuvres «d'origine bâloise vraisemblablement»). Ces deux sculptures me paraîssent stylistiquement très proches du buste de *Sainte Agathe* de Saint-Jean de Fribourg ou encore de la *Sainte Marie-Madeleine* de Treyvaux et peuvent être attribuées à un atelier fribourgeois vers 1515. Elles témoignent également du rayonnement de la sculpture fribourgeoise hors des limites du canton.

20 IVAN ANDREY, *Le Christ des Rameaux de Fribourg a été retrouvé*, dans: Patrimoine fribourgeois 1, 1992, p. 3–8.

21 Tilleul polychrome; H. 1,32 m; Fribourg, église Saint-Jean. MARCEL STRUB 1956 (cf. note 19), p. 220–221. – MARCEL STRUB (cf. note 17), p. 117–119, n° 4, p. 125. Cette *Vierge à l'Enfant*, ainsi que les figures de *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean l'évangéliste* (H. 1,12), et les bustes de *Saint Pierre* et de *Saint Paul* (H. 0,51), proviennent de l'ancien retable gothique du maître-autel, remplacé au XVIIIe siècle. D'après les recherches d'Ivan Andrey, les panneaux du musée de Zurich illustrant des scènes de la vie des deux saints Jean peints par Hans Fries et datés 1514 (MARCEL STRUB, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg,* 3: *La ville de Fribourg, les monuments religieux (deuxième partie),* Bâle 1959, p. 434–435), sont les volets de ce même retable du maître-autel. Les sculptures peuvent donc être également datées de 1514 environ (IVAN ANDREY [cf. note 18], p. 200–203).

22 Cf., notamment, GERTRUD OTTO, *Gregor Erhart,* Berlin 1943, p. 23–32. – ANJA BROSCHEK, *Michel Erhart, ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik,* Berlin/New York 1973, p. 133–150.

23 Tilleul polychrome; H. 0,76 m; Fribourg, chapelle Sainte-Anne. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 49, n° 11b, p. 142 ; IVAN ANDREY (cf. note 18), p. 206–209, 212.

24 Tilleul polychrome; H. 1,175 m; Fribourg, chapelle Saint-Barthélémy du Schœnberg. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 66, n° 48, p.176.

25 Chêne polychrome; H. 0,765 m; Fribourg, musée d'art et d'histoire (Inv. 3187). MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 66, n° 52, p. 178.

26 Tilleul polychrome; H. 0,842 m; L. 0,322; P. 0,23 m; provenant de La Gruyère, ancienne collection Joseph Reichlen; Fribourg, musée d'art et d'histoire (Inv. 2456). MARGARETE SATTLER (cf. note 9), p. 71. – SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT (cf. note 9), p. 31.

27 Tilleul polychrome; H. 1,17 m; Saint-Aubin (canton de Fribourg), église paroissiale. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 68, n° 35, p. 165, 168.

28 Tilleul polychrome; H. 1,43 m; Fribourg, cathédrale. *Ibid.,* p. 49, n° 27, p. 160.

29 Tilleul; H. 0,89 m; Fribourg, couvent des Ursulines. *Ibid.,* p. 49, 66, 68, n° 28, p. 160. Cette sculpture provient vraisemblablement de la caisse du retable de saint Martin, réalisé vers 1514, dans l'église Saint-Jean de Fribourg (IVAN ANDREY [cf. note 18], p. 203).

30 Cf. note 21.

31 Cf. note 21.

32 Cf., notamment, ERWIN POESCHEL, *Der Altar des Yvo Strigel in Disentis*, dans: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 5, 1943, p. 16–20, pl. 7–10.

33 Le nom de Geiler n'est pas suisse et ne se rencontre pas à Fribourg avant l'arrivée du sculpteur (MARCEL STRUB 1962 [cf. note 8], p. 70–72). Cependant la parenté de Hans Geiler avec le célèbre prédicateur alsacien Johannes Geiler (Schaffhouse 1445–Strasbourg 1510), dont le père s'établit en 1446 à Ammerschwihr près de Colmar, n'a pas pu être démontrée (MARGARETE SATTLER [cf. note 9], n° 14, p. 20. – AUGUST SCHERLEN, *Beziehungen der Familie Geiler zu Kaysersberg und Umgebung, vornehmlich des Predigers Geiler zum Bruderhause des Rohrtales, sowie Geschichte des letzeren*, dans: Elsässische Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde, 1913, p. 193–200, 257–264).

34 Rappelons aussi que le modèle offert par la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim a également inspiré d'autres ateliers suisses au début du XVIe siècle (*Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age dans les collections publiques françaises* [cf. note 1], p. 122–123. – UTA BERGMANN, *Der Ölberg in Stans – Ein Zeugnis spätmittelalter Frommigkeit*, dans: Der Geschichtsfreund 142, 1989, p. 30, 32, 35. – UTA BERGMANN (cf. note 7), p. 211–215.

35 Le retable du maître-autel de l'église de Cugy (canton de Fribourg) est aujourd'hui démembré. Les trois figures de la caisse sont restées dans l'église (la *Vierge à l'Enfant*, *Saint Antoine* et *Saint Martin*, tilleul polychrome; H. 1,24 et 0,80 m). Les reliefs des volets (la *Descente du croix*, la *Déploration*, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*; tilleul polychrome; chacun H. 0,96; L. 1,06 m) et de la prédelle (le *Baptême du Christ* et la *Messe de saint Grégoire*; tilleul polychrome; H. 0,67; L. 0,51 et H. 0,755; L. 0,50 m) sont conservés au musée d'art et d'histoire de Fribourg (Inv. 3172 a et b, 3184, 3185). MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 55–61, n° 5, p. 126–134.

36 Cf. note 10.

37 Atelier de Niklaus Weckmann, 1496–1499; chêne H. 1,77; L. 0,68; P. 0,47 m; provenant du retable du maître-autel de l'église abbatiale d'Ochsenhausen; Bellamont, église paroissiale. *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500,* Catalogue d'exposition, Stuttgart 1993, n° 47.

38 Tilleul; H. 0,88 m; provenant de l'église Saint-Jean à Fribourg; Fribourg, Musée d'art et d'histoire (Inv. 2425). MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), n° 42, p. 172. Réalisé, avec un *Saint Martin* du musée (Inv. 2424), pour un autel latéral de l'église Saint-Jean, consacré en 1515 (IVAN ANDREY [cf. note 18], p. 203–204).

39 Tilleul polychrome; H. 1,09 m; Wallenbuch, chapelle. MARCEL STRUB 1962 (cf. note 8), p. 69, n° 36, p. 168. Strub attribue à l'entourage de Hans Geiler vers 1527 le *Saint Pierre* et son pendant, un *Saint Paul.* Mais Hermann Schöpfer pense que les deux sculptures pourraient provenir du retable de Ferenbalm et dans ce cas être attribuées à l'atelier de Roditzer vers 1510. En effet, le contrat passé en 1510 avec le peintre fribourgeois Hans Rott et pour lequel Roditzer est cité comme témoin mentionne notamment deux représentations de saint Pierre et saint Paul, HANS ROTT 1936 (cf. note 9), p. 281.

40 Le retable exécuté de 1515 à 1517 fut offert par les États de Fribourg et de Berne aux Cordeliers de Grandson pour commémorer les victoires des Confédérés sur les troupes bourguignonnes à Grandson, le 2 mars 1476, et à Morat, le 22 juin 1476, jour de la fête des Dix mille Martyrs. Dans l'église des Cordeliers, le retable était dressé dans la chapelle Saint-Georges où en 1501 est attestée une messe hebdomadaire en l'honneur des Dix mille Martyrs et des Confédérés tués par les Bourguignons. Les volets peints par Niklaus Manuel, conservés au Kunstmuseum de Berne, représentent, à l'extérieur, Le *Martyre des Dix mille sur le mont Ararat* et, à l'intérieur, *Saint Acace*, le chef des Dix mille, et *Sainte Barbe*, deux saints rangés parmi les Quatorze Intercesseurs. Les trois figures de la caisse du retable, sculptées par Hans Geiler et peintes par Niklaus Manuel, ont disparu. Elles devaient représenter trois autres saints intercesseurs, parmi lesquels saint Georges auquel était consacrée la chapelle, cf. *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann* (cf. note 5), p. 28–29, 124–126, n° 73–75, p. 226–229.

41 JEAN-MARIE SUCHET (cf. note 4), p. 238. – RENÉ TOURNIER, *Les églises comtoises. Leur architecture des origines au XVIIIe siècle,* Paris 1954, p. 180.

42 AUGUSTE METIN, *Histoire des communes du canton d'Ornans,* Besançon 1913, p. 177–178. – RENÉ TOURNIER (cf. note 41), p. 180.

43 MARCEL MULLER, *Histoire sommaire de Mouthier-Haute-Pierre,* Pontarlier 1939. – MARIE-LOUISE CHANEAUX, *Le prieuré clunisien de Mouthier-Hautepierre,* diplôme dactylographié de l'École pratique des Hautes Études, Paris 1975 (Besançon, Archives départementales du Doubs, Ms 318).

44 MARCEL MULLER (cf. note 43), p. 101–102.

45 Chœur: H. 9,60; L. 9,40; P. 6,40 m. MARIE-LOUISE CHANEAUX (cf. note 43), p. 137–138.

46 La localisation des stalles que l'on croyait disparues (MARCEL MULLER [cf. note 43], p. 99. – MARIE-LOUISE CHANEAUX [cf. note 43], p. 140) m'a été signalée par Liliane Hamelin.

47 Bois polychrome, ronde-bosse; chacun H. 1,70 m environ; Mouthier-Haute-Pierre, église paroissiale Saint-Laurent. Le *Christ* est suspendu à une croix pourvue d'ornements de style baroque. Lors d'une restauration de l'intérieur de l'église en 1957, la *Vierge* et *Saint Jean* ont été placés sur de nouvelles tablettes en pierre, l'apôtre à la droite du crucifix et la *Vierge* à sa gauche, dans une position incorrecte, inversée par rapport à l'iconographie habituelle. Sur une photographie des Monuments Historiques prise en 1916, la disposition originale est respectée. A cette époque la fâcheuse polychromie qui enlaidit les sculptures était déjà présente et le pan arrondi du perizonium, devant la hanche droite du Christ, n'avait pas encore disparu. La main droite de *Saint Jean* paraît originale mais on peut hésiter sur l'ancienneté de la main gauche de la *Vierge*, des mains (et des bras?) du *Christ.*
Le groupe de Calvaire de Mouthier a été classé parmi les Monuments Historiques le 20 décembre 1916.

48 RENÉ TOURNIER (cf. note 41), p. 185.

49 MARCEL STRUB (cf. note 8).

50 Tilleul; H. 0,46 m; provenant de la chapelle Progin à Fribourg; Fribourg, Musée d'art et d'histoire (Inv. 3023). MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 47–49, 59, n° 8, p. 138.

51 Bois résineux et tilleul; H. 1,09; L. 1,03; P. 0,155 m (volets ouverts); Paris, Musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny (Inv. Cl. 237). SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT (cf. note 9).

52 Tilleul polychrome; H. 0,90 m; Fétigny (canton de Fribourg), église paroissiale. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 65, n° 20, p. 154.

53 Tilleul polychrome; H. 0,62 m; Saint-Ours (canton de Fribourg), église paroissiale. Cette œuvre m'a été indiquée par Hermann Schöpfer, rédacteur des Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg.

54 Tilleul polychrome; H. 0,69 m; Chevrilles (canton de Fribourg), presbytère. Œuvre signalée par Hermann Schöpfer.

55 Tilleul polychrome; H. 0,54; Charmey (canton de Fribourg), ossuaire. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 67, n° 46, p. 174.

56 Tilleul polychrome; H. 0,93 m; provenant du cimetière d'Estavayer-le-Lac (canton de Fribourg); déposé au Musée d'art et d'histoire de Fribourg. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 67, n° 47, p. 176.

57 Tilleul polychrome; H. 1,42 m; Fribourg, chapelle de Pérolles. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 65, 67, 99, n° 21, p. 154.

58 Tilleul polychrome; H. 1,68 m; Fribourg, église Saint-Maurice. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 65, n° 22, p. 154.

59 Tilleul polychrome; chacun H. 1,90 m; Rechthalten (canton de Fribourg), église paroissiale et chapelle ossuaire. HERMANN SCHÖPFER, *Die Pfarrei Rechthalten, Aspekte aus der Geschichte und Kultur,* Catalogue d'expositon, Rechthalten 1991, p. 16, 27 (les deux Christs sont situés vers 1520–1530; le premier est rapproché des crucifix de Tavel et d'Orsonnens, le second de ceux de la chapelle de Pérolles et du cimetière d'Hauteville).

60 Tilleul polychrome; H. 1,70 m; Orsonnens (canton de Fribourg), église paroissiale. *Sculpture du XVIe siècle. Maîtres fribourgeois* (cf. note 9), n° 94 (attribué à Hans Gieng vers 1554).

61 Tilleul polychrome; H. 1,83 m; Saint-Aubin (canton de Fribourg), église paroissiale. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 100, n° 79, p. 218 (attribué à Hans Gieng vers 1530).

62 Tilleul polychrome; H. 1,70 m environ; Tavel (canton de Fribourg), église paroissiale. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 99, n° 80, p. 218 (attribué à Hans Gieng vers 1554).

63 Cf. note 35.

64 Tilleul polychrome; H. 1,035 m; Saint-Ours (canton de Fribourg), chapelle Saint-Ours et Saint-Victor. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 66, n° 54, p. 178.

65 Cf. note 27.

66 Tilleul polychrome; H. 0,81 m; Fribourg, monastère de Montorge. MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 69, n° 53, p. 178.

67 Tilleul; H. 0,72; provenant, avec son pendant, un *Saint Jean-Baptiste,* d'Estavayer-le-Lac; Fribourg, Musée d'art et d'histoire (Inv. 2435). MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 49, 50, 101, n° 9a, p. 142.

68 Tilleul polychrome; H. 0,74 m; Fribourg, Musée d'art et d'histoire (Inv. 3156). MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 47, 48, n° 15, p. 146.

69 Tilleul avec traces de polychromie; H. 1,70 m; Fribourg, Musée d'art et d'histoire (Inv. 2453). MARCEL STRUB (cf. note 8), p. 47, 48, 73, n° 32, p. 162.

70 Cf. note 58.

71 SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT (cf. note 9).

72 CLAUDIA LICHTE, *Meisterwerke massenhaft ... – Zum Problem der Händescheidung in der Weckmann-Werkstatt*, dans: Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500 (cf. note 37), p. 19–27.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1–6, 15, 16, 20–22: Centre régional de documentation du patrimoine, D.R.A.C. de Franche Comté, Besançon.
Fig. 7: Service photographique de la réunion des musées nationaux, Paris.
Fig. 8, 10, 17: Musée d'art et d'histoire, Fribourg.
Fig. 9, 18: D'après: M. STRUB, *Deux maîtres de la sculpture suisse du XVIe siècle: Hans Geiler et Hans Gieng*, Fribourg 1962.
Fig. 11, 13, 14, 19, 23: Recensement du patrimoine religieux de canton de Fribourg.
Fig. 12: Anne Gold, Aachen.
Fig. 24–26: Recensement du patrimoine artistique du canton de Fribourg.
Fig. 27: auteur.

RÉSUMÉ

En Franche Comté, deux ensembles sculptés en bois polychrome, produits par les ateliers de Fribourg au début du XVIe siècle, sont conservés dans les églises de Vuillafans et de Mouthier-Haute-Pierre (département du Doubs). A Vuillafans, les figures de la *Vierge à l'Enfant*, de *Saint Pierre* et d'un *Saint abbé* (Saint Benoît?), et la caisse qui les abrite, ont été réutilisées dans le retable baroque du maître-autel. Elles appartenaient sans doute au même retable gothique que quatre panneaux peints aujourd'hui disposés dans le chœur de l'église et attribués à l'atelier de Niklaus Manuel Deutsch (Berne, 1484–1530) vers 1515. Le style des deux figures de saints et de la *Vierge à l'Enfant* de Vuillafans, qui reprend le drapé de la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim, permet de situer les trois sculptures dans la mouvance du groupe d'œuvres hypothétiquement rattaché à l'activité de Hans Roditzer (Fribourg, cité à partir de 1502/1504–†1521/1522). Le *Christ*, la *Vierge* et *Saint Jean* de l'église de Mouthier-Haute-Pierre peuvent être attribués à l'atelier de Hans Geiler (Fribourg, cité à partir de 1513–†1534/1535) dans les années 1520–1525. On peut se demander si ces deux ensembles ne proviendraient pas de l'ancien prieuré bénédictin de Mouthier supprimé à la Révolution.

ZUSAMMENFASSUNG

Zwei Gruppen von polychrom gefassten Holzskulpturen, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Freiburger Bildschnitzerateliers geschaffen wurden, haben sich in der Franche-Comté in den Kirchen von Vuillafans und Mouthier-Haute-Pierre (département du Doubs) erhalten. In Vuillafans wurden die Statuen der Maria mit Jesuskind, des heiligen Petrus und eines heiligen Abtes (St. Benedikt?) sowie der sie umgebende Schrein wiederverwendet und im barocken Altaraufbau integriert. Sicher gehörten sie zum selben gotischen Altar wie die vier um 1515 gemalten Tafelbilder, die der Werkstatt von Niklaus Manuel Deutsch (Bern 1484–1530) zugeschrieben werden und heute im Chor der Kirche hängen. Die beiden Heiligen und die Muttergottes, deren Faltenwurf jenem der Marienstatue von Issenheim gleicht, lassen sich stilistisch einer Gruppe von Skulpturen zuordnen, die in den Umkreis des Freiburger Bildhauers Hans Roditzer (erwähnt ab 1502/1504 bis †1521/22) gehören. Die Figurengruppe Christus am Kreuz, Maria und Johannes in der Kirche von Mouthier-Haute-Pierre kann der Werkstatt von Hans Geiler (Fribourg, erwähnt ab 1513–†1534/35) zugeschrieben und in die Jahre 1520–1525 datiert werden. Es fragt sich, ob die beiden Ensembles nicht ursprünglich aus dem ehemaligen Benediktinerkloster von Mouthier stammen, das zur Zeit der Revolution aufgehoben wurde.

RIASSUNTO

Due gruppi di sculture in legno policromo usciti dalle officine di Friburgo agli inizi del XVI secolo sono conservati nelle chiese di Vuillafans e di Mouthier-Haute-Pierre (département du Doubs), Franche-Comté. A Vuillafans le figure della *Vergine col Bambino*, di *San Pietro* e di un *Santo abate* (San Benedetto?) sono state riutilizzate con il loro scrigno e reintegrate nella pala dell'altare barocco. Non vi sono dubbi che tali figure facessero parte della stessa pala dell'altare gotico che comprendeva le quattro tavole, risalenti al 1515 e attribuite all'officina di Niklaus Manuel Deutsch (Berna 1484–1530), esposte nel coro della chiesa. Stilisticamente, i due santi e la *Vergine col Bambino* di Vuillafans, il cui manto è simile a quello della *Vergine col Bambino* di Issenheim, sono da collegare a un insieme di sculture ipoteticamente associate alle attività di Hans Roditzer (Friburgo, citato a partire dal 1502/1504–†1521/1522). Il *Cristo*, la *Vergine* e *San Giovanni* della chiesa di Mouthier-Haute-Pierre sono attribuibili all'officina di Hans Geiler (Friburgo, citato a partire dal 1513–†1534/1535) e risalgono al 1520–1525. È lecito chiedersi se le sculture non provengano dall'antico priorato benedettino di Mouthier, soppresso durante la Rivoluzione.

SUMMARY

Two groups of polychrome wood sculptures, carved in ateliers in Fribourg at the beginning of the 16th century, are preserved in the churches of Vuillafans and Mouthier-Haute-Pierre (département du Doubs). In Vuillafans, the statues of the *Virgin with Christ Child*, *St. Peter*, and a *holy abbot* (St. Benedict?) with their shrine were reused and integrated into the Baroque altar. They undoubtedly belonged to the same Gothic altar as the four paintings, c. 1515, which are attributed to the workshop of Niklaus Manuel Deutsch (Berne, 1484–1530) and now hang in the choir of the church. The two saints and the *Virgin with Christ Child*, the cast of whose folds resembles those of the *Virgin* at Issenheim, can be stylistically ascribed to a group of sculptures belonging to the circle of the Fribourg sculptor Hans Roditzer (mentioned 1502/1504–†1521/22). The group of figures, *Christ on the Cross*, *Maria* and *St. John*, in the church of Mouthier-Haute-Pierre can be attributed to the workshop of Hans Geiler (Fribourg, mentioned 1513–†1534/35) and dated 1520–1525. The question arises whether these two ensembles may originally have come from the former Benedictine Monastery of Mouthier, which was abolished at the time of the revolution.