

Les décors peints des salles d'apparat de l'aile nord du château (XVIe - XVIIIe siècle)

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **99 (2004)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

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.

Les décors peints des salles d'apparat de l'aile nord du château (XVIe–XVIIIe siècle)

Par Brigitte Pradervand

Introduction

Lors du chantier de restauration de l'aile nord du château d'Yverdon plusieurs décors peints des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ont été mis au jour. Certains sont tout à fait exceptionnels dans la production régionale et révèlent la présence, à Yverdon, d'artistes de grande qualité.

Leur analyse historique doit beaucoup aux études minutieuses réalisées par l'équipe interdisciplinaire – archéologue, historien des monuments, conservateur-restaurateur d'art, historien de l'art, architecte – mise en œuvre lors du chantier de restauration. Grâce aux recherches documentaires approfondies de l'historien du monument, M. Daniel de Raemy¹, et leur confrontation avec les études de l'archéologue, M. Peter Eggengberger, les interventions picturales peuvent être maintenant replacées dans le temps et localisées plus précisément. Les différentes salles sont identifiées par les sources et il est dès lors possible de comprendre quelle a pu être leur relation à l'ensemble du château aux diverses époques qui nous intéressent pour l'étude des peintures². Les précieuses études menées lors des sondages par les conservateurs-restaurateurs de l'Atelier Saint-Dismas ont permis également d'établir une connaissance détaillée des enduits et badigeons, de leur succession chronologique et de montrer la qualité de leur exécution³.

Il a été possible de mettre en parallèle la plupart des éléments trouvés lors du chantier de restauration avec les données documentaires⁴. C'est ainsi une partie de l'histoire de l'habitat privé du XVIe au XVIIIe siècle en Pays de Vaud qui se dévoile aujourd'hui. Cette adéquation est particulièrement précieuse puisque, généralement, pour les autres bâtiments qui contiennent des décors, très peu de renseignements nous permettent de comprendre la genèse de la création d'un ensemble de peintures et leur évolution dans le temps.

Le XVIe siècle

Les salles 109-1 et 109-2 (*Stuben* et *Nebenstuben*) ont fait l'objet d'une importante campagne de décoration à la fin du XVIe siècle, peu après leur création. L'ensemble des parois a reçu une décoration florale polychrome et les plafonds ont été recouverts de papiers imprimés. Cet ensemble, unique en Suisse romande, est entièrement conservé, bien que non apparent. Il a en effet été recouvert – murs et plafonds – d'une deuxième couche picturale à la fin du XVIIe pour la salle 109-1 et au début du XVIIIe siècle pour la salle 109-2. Les deux nouvelles interventions sont, elles aussi, de très grande qualité. Il était donc hors de question de mettre au jour cette étape du XVIe siècle.

La connaissance de cette première ornementation est toutefois assurée grâce aux sondages des conservateurs-restaurateurs et à l'usure des couches superficielles qui a révélé, en certains endroits, des motifs sous-jacents. Grâce à des comparaisons également, il est possible de reconstituer en esprit ce qu'est ce premier décor non visible. Les inventaires de mobilier rendus par les baillis bernois permettent même de savoir quels meubles accompagnaient les peintures. C'est un fait suffisamment rare pour être souligné, les inventaires pour le XVI^e siècle étant isolés dans nos régions et les documents iconographiques montrant des intérieurs privés pratiquement inexistant. C'est donc une occasion tout à fait extraordinaire qui se présente de connaître dans le détail l'aménagement complet – murs et plafonds ainsi que le mobilier – de salles à vocations publiques et/ou semi-privée pour cette époque en Suisse romande.

1015



1016



1015. Peintures murales de la salle 110, probablement de 1586–87. (Fibbi-Aeppli)

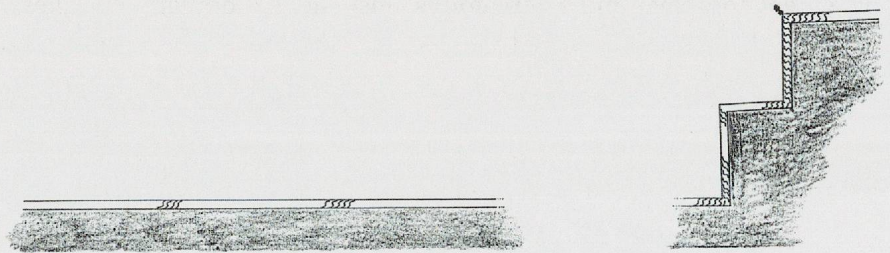
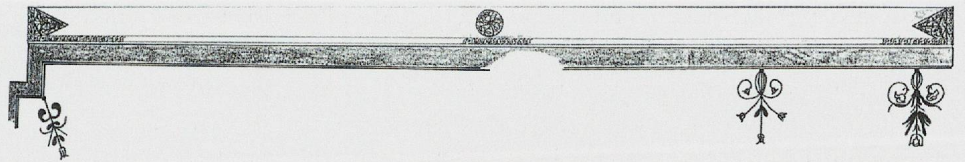
1016. Peintures murales de la salle 110, probablement de 1586–87. (Fibbi-Aeppli)

■ **Les peintures murales des salles 109-1, 109-2 et 110** – Cette ornementation met en évidence les articulations architecturales de la pièce au moyen de bandeaux de couleurs agrémentés çà et là de motifs végétaux. Sur le mur mitoyen des deux salles, des corbeaux de pierre soutiennent de part et d'autre une poutre de rive qui, à son tour, porte les solives d'un plafond. Une bande de couleur grise cernée d'un double filet noir tourne autour de ces corbeaux et de la poutre de rive. Dans les angles se déploient, diagonalement, dans la salle 110, des feuillages stylisés noirs, en forme d'arabesques, agrémentés de fleurs rouges, blanches, ou noires (fig. 1015 et 1016). Sur la paroi en pan-de-bois qui sépare cette salle 110, des salles 109-1 et 109-2, se trouve une ornementation du même type. Des corbeaux de pierre ont été simplement simulés par un rectangle gris et le décor se déploie de manière semblable. La bande grise est en outre ornée de perles noires. Dans l'angle, entre les deux murs, un trompe-l'œil imite le hourdis d'un mur en pan-de-bois⁵. Dans les salles 109-1 et 109-2 sont apparus, en différents endroits des parois, des fragments de motifs qui font probablement partie de cette même campagne de décoration. On y trouve, notamment, une plinthe soulignée d'un fin bandeau blanc ou gris ponctué de sortes de virgules.

Il est difficile de comprendre dans le détail l'ordonnance de cette ornementation des salles 109-1 et 109-2 en raison des couches picturales successives qui empêchent tout sondage étendu, mais elle est présente partout, en tout cas partiellement, la salle 110 n'ayant, apparemment, pas reçu de papiers peints. Un essai de reconstitution sur papier effectué par l'Atelier Saint-Dismas donne une bonne idée de ce que peut être cette ornementation (fig. 1017).

1017. Reconstitution du décor de la salle 109-2 en fonction des éléments mis au jour lors des sondages (Atelier Saint-Dismas).

1017



■ **Les papiers peints des plafonds des salles 109-1 et 109-2** – En plusieurs endroits des salles 109-1 et 109-2 apparaissent, çà et là, des papiers peints sous les couches picturales du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle. Le même système de décoration régit les deux plafonds bien que l'un soit composé de madriers plats sans couvre-joints et l'autre d'un solivage apparent.

Tous deux ont en effet reçu plusieurs couches de papier qui recouvrent également les différentes faces des solives de la salle 109-2. Le premier papier est composé de bandes ocre jaune veinées de brun clair, de petites dimensions (environ 50 par 70 cm), qui tapissent intégralement la surface. Par-dessus, ont été disposés des motifs de papier plus petits, montrant des mauresques noires, des frises d'entrelacs et des volutes, inscrits dans des formes géométriques (fig. 1018 et 1019). Ils ornent le centre ou les extrémités des entrevous de la salle 109-2 ou forment une bordure tout autour du décor. L'Atelier Saint-Dismas propose une reconstitution pour l'ornementation du plafond de la salle 109-2 (fig. 1020.1-2). Le papier est également présent partout sur le plafond de la

1018. Papier peint de la salle 109-2, 1586-87. (Fibbi-Aeppli)

1018





salle 109-1 ; des motifs géométriques noirs sont, comme dans la salle précédente, collés par-dessus la couche de fond, mais il est plus délicat de comprendre l'ordonnance générale du décor, les sondages n'ayant pu s'étendre au centre du plafond.

L'effet d'ensemble (fig. 1020.3-10) devait simuler un plafond avec des caissons ornés de mauresques, motif très prisé au XVI^e siècle. D'après les constatations faites par les conservateurs-restaurateurs⁶, la peinture des parois décrite plus haut cohabitait avec les papiers sur les plafonds. Il s'agit vraisemblablement de la même étape. Il est très rare d'avoir pu conserver ce type de décoration sur papier dans notre région. Tout au plus conserve-t-on quelques fragments mais jamais un ensemble d'une telle ampleur n'a été découvert. À Yverdon, le prolongement pictural sur les murs est aussi attesté, ce qui produit un ensemble papiers-peintures tout à fait remarquable. Si, du point de vue stylistique, cette étape de décor peut être attribuée au dernier quart du XVI^e siècle, comme nous le verrons plus loin, du point de vue documentaire nous possédons de précieux renseignements.

■ **Données documentaires** – En effet, en 1586–87, des travaux relativement importants semblent affecter l'aile nord du bâtiment et plus particulièrement les salles qui nous intéressent. Un maçon, Antoine Centlivres, aménage la *Grosse Stuben* et la *Näbend Stuben* qui est qualifiée par ailleurs de «neuve». Les travaux font mention de la pose d'un mur en pan-de-bois⁷, de la construction d'une armoire (que l'on voit probablement encore dans l'angle nord-ouest de la salle 109-2) ainsi que l'aménagement d'un socle pour un poêle (dont le contour est souligné par des bandeaux de couleur sur le mur ouest de la chambre 109-2)⁸. Après le maçon, c'est au tour du gypcier d'intervenir dans ces mêmes espaces : «*Denne, dem Gypser geben so die nüwe näbend Stuben, item die grosse Stuben, die grosse näbend Stuben, den Gang vor der näbend Stuben, den Ingang im Huss, und die Kuchi, alles bestecken, ingefasset und gewyssget, 49 Tagwen, 44 fl. 9 s. ; 16 Mes Gyps, Leim und allerlei Farben*»⁹.

Les termes de ce paiement sont clairs : le gypcier enduit les murs avec du plâtre, souligne les éléments d'architecture et blanchit ces parois. Le mot de «blanchir» n'est pas à prendre dans un sens strict et peut faire référence à l'emploi de couleurs ou à l'exécution de peintures décoratives (comme c'est vraisemblablement le cas ici puisque le gypcier achète aussi des couleurs). D'autre part, il n'est pas rare que des gypsiers, voire même parfois des maçons,

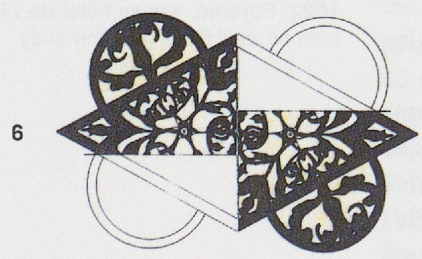
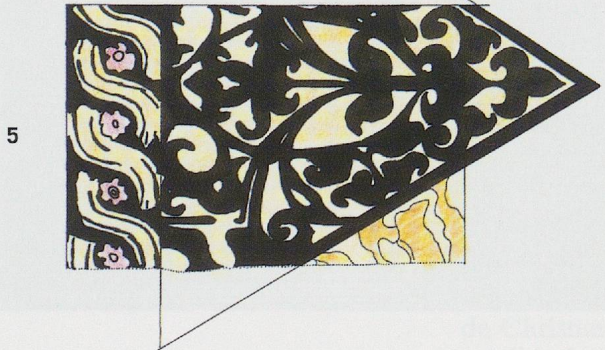
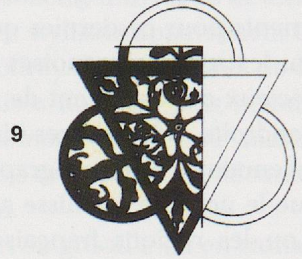
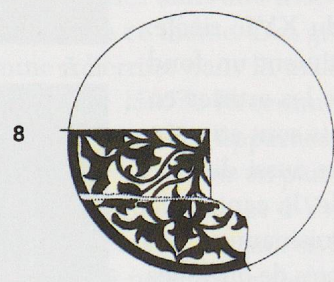
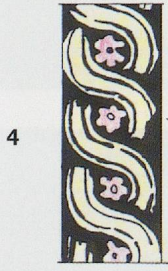
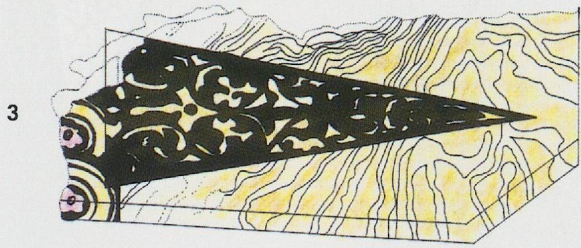
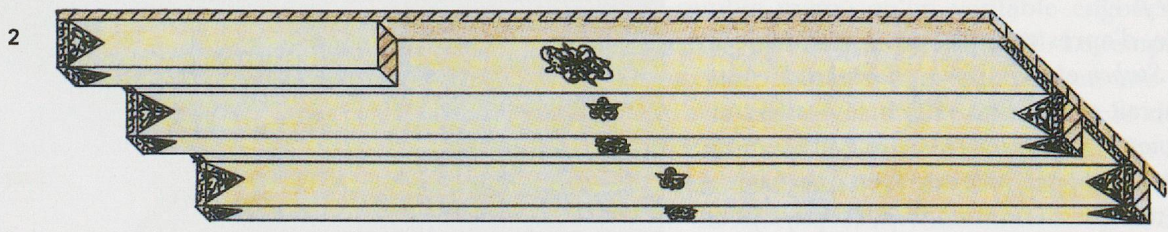
1019. Papier peint de la salle 109-1, 1586–87. (Fibbi-Aeppli)

1020. Plafond de la salle 109-2, proposition de reconstitution du décor avec le papier peint de 1586–87.

1. Solive contre la paroi nord.

2. Perspective du plafond avec sa décoration, sans les appuis latéraux, échelle : 1 : 50. **3-10.** Détails de motifs géométriques noirs peints sur de petits papiers, lesquels ont été collés sur le décor sur papier de fond, échelle 1 : 4.

(dessins : Atelier Saint-Dismas)



effectuent eux-mêmes la polychromie d'une pièce. Cette même année, et juste après le paiement du gypsière se trouve la mention suivante: «*Denne han ich die Stuben und näbend Stuben oben an der Thile lassen von der kelte wegen infassen und firnüssen durch Iseli, 8 Tag, 70 fl.*»¹⁰.

Il semble, d'après ce texte, que l'on double le plafond de la *Stuben* et de la *Näbend Stuben* à cause du froid. Ne serait-ce pas une référence à une couverture en papier précisément? Aucun autre témoin matériel n'a subsisté par ailleurs. Dans ce cas on pourrait admettre que ce nommé Iseli, est payé pour poser (ou faire poser?) les papiers peints que l'on a retrouvés aujourd'hui. Ainsi donc cette étape de décoration, pour autant que toutes ces déductions soient justes, pourrait remonter à 1586–1587, ce qui, du point de vue stylistique, convient très bien.

■ **L'importance du décor** – Hasard de la conservation des œuvres ou réelle émergence d'un nouvel art de vivre intégrant un décor conséquent dans les maisons, notre région possède en tout cas pour la fin du XVI^e siècle, de nombreuses peintures murales, dont certaines sont de très bonne qualité. Les documents d'archives, tant les sources communales que bernoises, fournissent également d'abondants renseignements pour ce dernier quart du XVI^e siècle. En cela, les sources bernoises constituent un fond très précieux et permettent de suivre les artistes en divers endroits. Des peintres itinérants sont attestés, ils proviennent d'aires géographiques aussi diversifiées que le nord de la Suisse actuelle, le canton de Berne ou les régions françaises avoisinantes. Les motifs floraux, en grisaille ou agrémentés de quelques couleurs, sont parmi les plus fréquents. Quelques mascarons, plus rarement des figures entières, ornent parfois des chambranles de portes ou de fenêtres. Généralement, les décors sont toutefois conservés de manière fragmentaire.

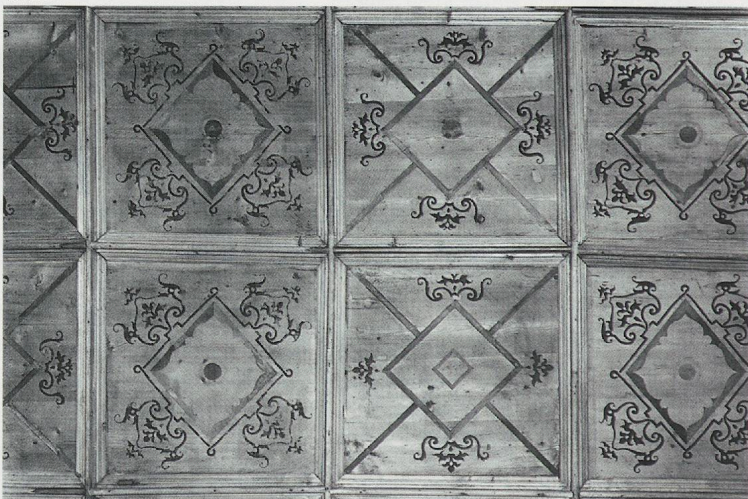
Les peintures murales d'Yverdon font partie d'un ensemble stylistique régional homogène qui regroupe des œuvres montrant des motifs de rinceaux agrémentés de petites fleurs. Ils forment parfois des bouquets et peuvent être placés symétriquement dans les angles d'une salle ou de part et d'autre de chambranles de portes ou de fenêtres. La fourchette chronologique des décors connus s'étend de 1586–1587 (Yverdon, château de Chillon) à 1621 (église de Pully) pour les exemples datés soit par les textes, soit sur l'œuvre elle-même. Ainsi donc, Yverdon se situerait parmi les premiers exemples connus de ce genre d'ornementation¹¹.

Ces peintures font en effet partie d'un corpus d'œuvres que l'on commence à mieux connaître. Le premier décor daté qu'il faut citer est celui qui orne l'église Sainte-Agnès de Lucens (fig. 1021). Des mauresques noires et des rinceaux stylisés animent les articulations des voûtes en soulignant leur architecture. Les feuillages sont très proches de ceux d'Yverdon. Sur la paroi nord de l'église est inscrite la date de 1588. On sait probablement quel est l'auteur

1021



1022



1021. Chapelle Sainte-Agnès à Lucens, décor de 1588, probablement d'Andreas Stoss. (R. Gindroz)

1022. Payerne, ancien hôtel de ville, plafond de 1575. (Cl. Bornand)

de ces peintures: il se nomme Andreas Stoss. Présent notamment au château de Chillon en 1586–1587, où il peint aussi des motifs en grisaille, ce qui paraît être sa spécialité, il est attesté à plusieurs reprises dans la région où il semble avoir été apprécié de LL.EE. de Berne qui lui confièrent de nombreux contrats¹². Vers la fin du siècle, d'autres églises voient leur murs se parer de motifs très proches. Il semble même qu'un véritable engouement pour ce genre de motifs se soit développé dès les années 1590. Le temple d'Avenches est orné en 1596 par le gypcier Felbaum de peintures dont une partie sont en grisaille¹³. Citons encore la collégiale d'Estavayer dont le décor pourrait être situé entre 1597 et 1605¹⁴ ou l'église de Montet-Cudrefin dont le décor remonte très probablement au dernier 1/4 du XVIe siècle¹⁵, celle de la Fille-Dieu à Romont de la fin du XVIe siècle¹⁶, voire encore l'église Saint-François à Lausanne où Jean Varin orne les voûtes de mauresques en 1605¹⁷. Un peu plus loin, mais dans une aire géographique et un monument fort bien connus des habitants du Pays de Vaud, soit dans le Münster de Berne, qui sans doute, par son importance, devait servir de référence pour des commandes d'œuvre d'art, se trouvent des motifs peints en grisaille de différentes époques. Sur les voûtes édifiées par Daniel Heintz en 1573, maître Marti Krum «flachmaler», peintre-décorateur, peint un décor à mauresques¹⁸.

Si, pour les maisons privées, nous sommes moins bien renseignés que pour les bâtiments officiels ou religieux, nous trouvons tout de même quelques autres points de comparaisons. À Grandvaux, dans la maison Maillardoz, des motifs en grisaille de type très comparable à ceux d'Yverdon ont été récemment mis au jour¹⁹. Le millésime de 1594 est apparu sur le linteau d'une porte.

Sur le littoral neuchâtelois, à Peseux, dans la maison Sergeans, des motifs en grisaille sont imbriqués dans une frise représentant une scène de chasse, et associés curieusement à ce thème. Des grenades stylisées apparaissent dans le décor tout comme à Territet dans la maison Joffrey. Les peintures de Peseux ont été exécutées vers 1597²⁰. Récemment mises au jour, puis recouvertes, d'intéressantes peintures sont apparues également dans une maison de Granges-près-Marnand²¹. Un mur en pan-de-bois avait reçu une décoration au pochoir très proche des mauresques d'Yverdon.

Ce type d'ornements à rinceaux stylisés et en grisaille ou en camaïeu fut également très apprécié pour orner des plafonds qu'ils soient formés d'entrevous et de solives apparentes ou de caissons. Le plafond de l'ancien hôtel de ville de Payerne en est peut-être l'exemple le plus significatif. Réalisé en partie en marqueterie et en partie avec des ornements peints, il est l'œuvre du menuisier Reickler et date de 1575 (fig. 1022)²².

Si quelques peintures murales régionales sont conservées dans ce dernier quart du XVIe siècle et permettent de donner un contexte stylistique aux décors d'Yverdon, en revanche beaucoup plus rares sont les décors intégrant des papiers peints. Quelques exemples alémaniques, rassemblés dans les études de Christian Renfer²³ d'Hermann von Fischer²⁴ et de Jürg E. Schneider²⁵ permettent pourtant de confronter les papiers d'Yverdon avec d'autres exemples. Le plus souvent, ils subsistent sous la forme de fragments déposés et ne sont pas conservés *in situ*.

Sur les décors recensés à Zurich et Berne notamment, l'application est généralement la même qu'à Yverdon, c'est-à-dire qu'il y a une première couche couvrante faite d'un papier clair orné de fausses veines et par-dessus sont collés des médaillons avec des mauresques noires. La datation de ces exemples se situe dans la deuxième moitié du XVIe siècle. L'étude de Marc-Henri Jordan concernant une porte provenant de la maison du Saumon à Fribourg et déposée actuellement au musée national a permis de confronter les motifs fribourgeois avec ceux d'Yverdon. Il apparaît que plusieurs sont communs. Certains se retrouvent également à Neuchâtel²⁶ et à Twann²⁷, mais

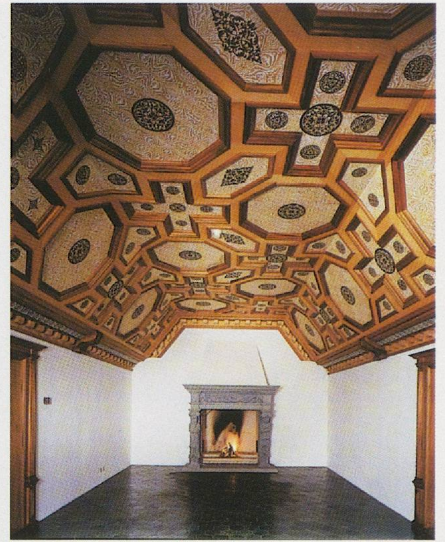
peut-être aussi dans une aire géographique plus large. En effet, la maison Winkelried à Stans, récemment restaurée, comprend un plafond orné de papiers peints, daté des environs de 1563. Il se trouvait au musée national et a été remonté à l'occasion de la restauration de la maison. Il est intéressant de noter que la frise qui orne le plafond juste au-dessus de la paroi est la même que celle d'Yverdon (salle 109-1) (fig. 1023)²⁸. Parfois nous ne trouvons qu'une partie réduite du motif initial, soit un triangle au lieu d'un carré, un demi-cercle au lieu du cercle complet, etc. Cela signifie que le poseur de papier a sans doute divisé les différents motifs qu'il avait à disposition puis les a recomposés selon son envie ou selon la disposition des lieux. Ces diverses combinaisons permettaient de varier l'effet produit avec un minimum de gravures de base. Meinrad Huber note que la provenance des papiers de Stans doit être zurichoise parce que l'on sait que des papiers de ce type y étaient fabriqués²⁹. On peut tout de même se demander pourquoi une telle récurrence dans les motifs apparaît entre la Suisse orientale et la Suisse occidentale. N'existait-il réellement qu'une sorte de manufacture de papiers imprimés? Les planches à impressions ne pouvaient-elles pas être vendues pour une utilisation dans d'autres lieux que celui de la production du papier? Force est de constater que nos connaissances sont encore trop fragmentaires pour pouvoir répondre à toutes ces questions.

Cette manière de procéder par juxtaposition des motifs est particulièrement intéressante car on la retrouve dans d'autres formes d'expression artistique de cette époque. Ainsi, Humbert Mareschet, par exemple, décore les voûtes de l'église de Lutry en utilisant plusieurs fois le même motif mais dans des combinaisons variées avec d'autres éléments. Au premier regard, il est impossible de distinguer cela. Seul un fourmillement de motifs végétaux, lambrequins et grotesques apparaît dans une grande complexité. C'est probablement une des caractéristiques les plus évidentes de cet art de la fin du XVI^e siècle que la profusion du décor et la volonté de faire illusion. Les deux chambres peintes d'Yverdon montrent avec éclat que des motifs d'inspiration voisines – mauresques, entrelacs – pouvaient orner des supports de types très différents.

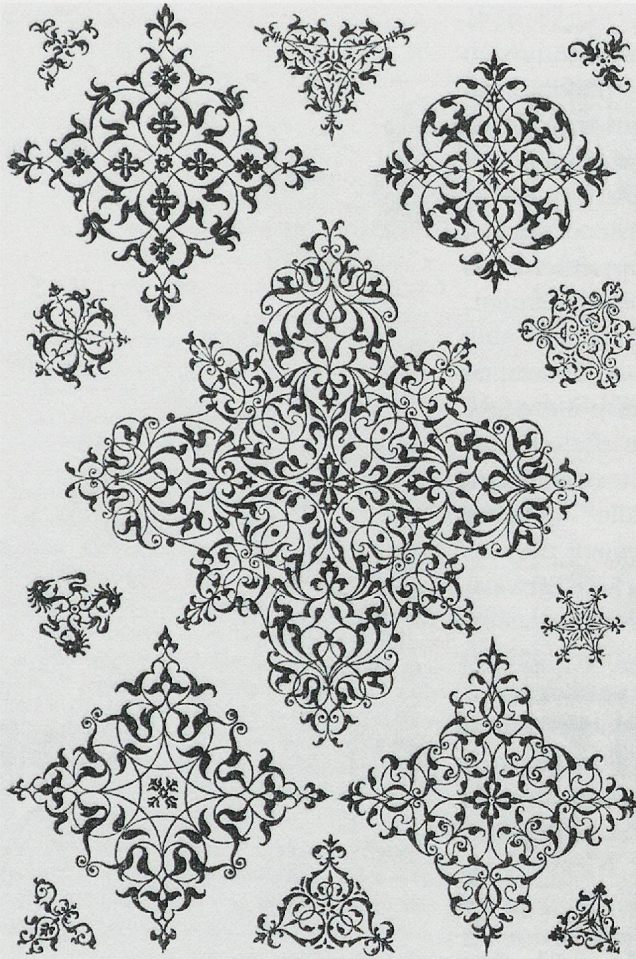
■ **Origine des décors à mauresques** – D'où provient ce véritable engouement pour ces motifs en grisaille, très décoratifs et très répétitifs? C'est certainement le développement extraordinaire que connut la gravure sur bois dès le début du XVI^e siècle qui permit une aussi large diffusion de ce style de peintures. Une planche gravée pouvait être reproduite à plusieurs milliers d'exemplaires sans que la qualité en soit altérée. Les artistes et artisans purent ainsi se procurer facilement des modèles, probablement peu coûteux, par l'intermédiaire de nombreux artistes itinérants.

Quant à l'origine de ces motifs de mauresques, il faut la chercher dans le domaine de la bibliophilie. Les grands éditeurs de livres ornaient leurs ouvrages de nielles typographiques ou ornements graphiques qu'ils pouvaient reproduire en tête de chapitre ou en guise de culs de lampe. Ce type d'ornements fut ensuite utilisé dans les arts décoratifs tels que l'orfèvrerie, l'ébénisterie et la peinture. Pour en revenir à notre région, l'édition d'un ouvrage semble avoir posé un jalon important pour les peintres-décorateurs; en 1549, chez l'éditeur zurichois Wyssenbach, paraît un livre d'ornements gravés sur bois de Peter Flötner et Hans Rudolf Manuel³⁰. Ces planches ont connu une large diffusion. Elles montrent des mauresques et des nielles typographiques (fig. 1024). Les mêmes ornements de Peter Flötner parurent quelques années plus tard chez le grand éditeur lyonnais Jean de Tournes, principal diffuseur des gravures d'ornements et de livres d'images de l'est de la France à cette époque. Suite à cette parution, il semble d'ailleurs que le célèbre graveur Jacques Androuet Du

1023



1023. Das Winkelriedhaus à Stans. Détail du plafond recouvert de papier imprimé, vers 1563. (Monika Weber-Odermatt)



1024. Planche gravée de Peter Flötner, d'après J. Reimers, Leipzig, 1890.

Cerceau ait fait paraître ses petites et grandes nielles typographiques qui s'inspirent fortement des gravures de Flötner et qui à leur tour connurent un grand succès. Pour notre région, cet ouvrage revêt une importance particulière puisque le peintre collaborateur de Flötner, soit Hans Rudolf Manuel, finit sa vie comme bailli de Morges en 1571³¹.

Pour les papiers peints, les sources de la bibliophilie sont aussi évidentes, et même plus encore que pour la peinture, puisque le support d'impression, la planche de bois gravée, est le même dans les deux cas, dans des dimensions pourtant diverses. C'est ainsi que trois formes d'art bien distinctes – la peinture murale – les papiers peints (soit la gravure sur bois) – et la marqueterie se rejoignent pour donner le même esprit à une ornementation et répondre aux critères de la mode de cette fin du XVI^e siècle.

■ **Le mobilier des salles 109-1 et 109-2** – Il ne serait pas étonnant que le mobilier qui se trouvait dans ces deux salles ait comporté des motifs de marqueterie ou de sculpture s'inspirant également des mauresques, le bois utilisé, le noyer, convenant bien pour ce genre de travail. Plusieurs inventaires nous permettent de suivre l'évolution de l'ameublement dans ces différentes pièces.

Dans la salle 110, en 1586–1587, soit juste après la réalisation de la décoration florale, se trouvent : 1 buffet, 1 lave-mains (avec une petite armoire), 1 siège, 1 table, 2 bancs, 3 portes qui doivent être ferrées et vernies³².

Dans la Nebenstuben 109-2, après la création de la pièce en 1586–1587 et son décor (motifs floraux contre les murs et papiers peints sur le plafond) on demande à Maître Claude le menuisier de faire : 1 lit, 1 lit sur roulette (?), 1 coffre ou bahut, 2 sièges (archebancs ?), 1 table, 2 encadrements de portes, 2 garnitures de fenêtres et des barres³³. Tout ce mobilier est en noyer³⁴. Il est fait encore mention de fenêtres à cibes (en culs de bouteille) pour cette salle en 1586–1587³⁵, et en 1618–1619³⁶ il est même précisé que les cibes sont rondes. Une nouvelle petite table en noyer est achetée en 1613–14³⁷.

Dans la salle d'audience 109-1 où cette étape de 1586–1587 a été retrouvée essentiellement sur les plafonds, mais où elle a été également repérée sur les murs, nous savons par un inventaire de 1624 qu'il y avait : 1 table en noyer, 1 chaise en noyer, 2 chaises en sapin, 1 gros buffet, 1 nouveau lave-main avec une petite armoire, 1 nouveau lave-main, 1 aiguière (?), 6 escabelles³⁸.

■ **Conclusion sur les décors du dernier quart du XVI^e siècle** – Cette étape décorative, bien que peu visible aujourd'hui en raison des couches picturales successives qui la recouvrent, constitue un jalon important pour la compréhension des décors de résidences d'apparat au dernier quart du XVI^e siècle. Elle révèle le fourmillement des motifs à cette époque, mais aussi le caractère interchangeable des ornements entre leurs différentes applications – peinture murale, impression sur papier – et peut-être marqueterie ou sculpture sur bois. C'est en effet une des caractéristiques de cette époque de trouver une adéquation particulièrement bien réussie entre les différents arts décoratifs qui composent l'ameublement et la décoration d'une salle. Peintures murales – papiers peints – ébénisterie – orfèvrerie puisent aux mêmes sources d'inspiration et composent ainsi des ensembles stylistiques particulièrement harmonieux.

Le XVIIe siècle

Après cette étape importante de décoration des murs et des plafonds de 1586–1587, bien documentée tant par les analyses *in situ* que par les archives, se succèdent différentes couches picturales qui sont conservées dans un état si fragmentaire qu'il empêche toute compréhension précise. L'Atelier Saint-Dismas, lors de ses sondages, a, en effet, pu mettre au jour plusieurs étapes, probablement partielles pour la plupart et dont certaines comprennent des décorations polychromes, mais qu'il est impossible d'analyser globalement, seuls de petits vestiges subsistant çà et là dans des pièces.

Du point de vue documentaire, plusieurs mentions attestent l'existence de petits travaux de peinture, mais il est difficile de les faire correspondre aux couches picturales existantes. Des traces de peinture montrant un effet de faux marbre ont été décelées dans la salle 109-1 ; on pourrait peut être les mettre en parallèle avec des travaux attestés en 1666–1667 dans cette salle³⁹. Quant à la *Nebenzstube*, des motifs polychromes montrant vraisemblablement des rinceaux apparaissent de manière sous-jacente et semblent faire partie d'un véritable décor ayant englobé une partie de la salle. Malheureusement aucun document d'archives ne permet de situer cette étape et l'analyse archéologique des enduits ne peut se faire en raison de la grande qualité des peintures qui sont venues recouvrir ces décors. En règle générale, les témoignages picturaux, certes ténus, permettent tout de même de supposer que l'organisation du décor n'a pas été entièrement bouleversée et que, comme l'ornementation de la fin du XVIe siècle, elle se concentre sur les structures verticales de la pièce qu'elle met en évidence.

La fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle

À la fin du XVIIe siècle, la salle d'audience est entièrement transformée par le simple effet du décor. La *Nebenzstube* subit le même sort quelques années plus tard, au début du XVIIIe siècle. Quoique les deux ornements soient stylistiquement différentes, leur proximité chronologique et surtout leur impact sur la volumétrie des salles, dont elle modifient la perception, les rendent proches et nous considérerons désormais ces interventions comme une seule étape bien qu'une vingtaine d'années les sépare.

■ **La salle d'audience 109-1 (fig. 1026) – Le plafond polychrome** – Sur l'ancien papier peint de la fin du XVIe siècle étudié plus haut, un nouveau décor est appliqué⁴⁰. Sa composition est régie par un médaillon central inséré dans une première couronne de feuilles de lauriers tressées, et orné des armoiries de Berne. De cet ornement, rayonnent quatre éléments rectilignes, imitant de larges couvre-joints, qui fragmentent l'espace en quatre compartiments, eux-mêmes décorés de guirlandes de fruits agrémentées d'animaux (2 oiseaux, 1 écureuil et 1 escargot). Cette première subdivision est cernée d'une seconde guirlande de feuilles de lauriers tressées à partir de laquelle se prolongent les quatre planches peintes en trompe-l'œil, délimitant à nouveau quatre espaces ; ces derniers sont remplis de larges rinceaux qui viennent mourir sur le cadre feint du plafond. Deux lettres apparaissent près de la fenêtre, très discrètes, sur une partie du plafond ; il s'agit des lettres S M ou W S suivant l'angle de lecture dans lequel on se place pour les lire (fig. 1026.6).

Les peintures murales – Accompagnant et prolongeant le décor du plafond, des peintures murales imposantes ont été mises au jour. Du côté ouest, les anciens corbeaux de pierre, entourés d'arabesques et d'éléments floraux stylisés en

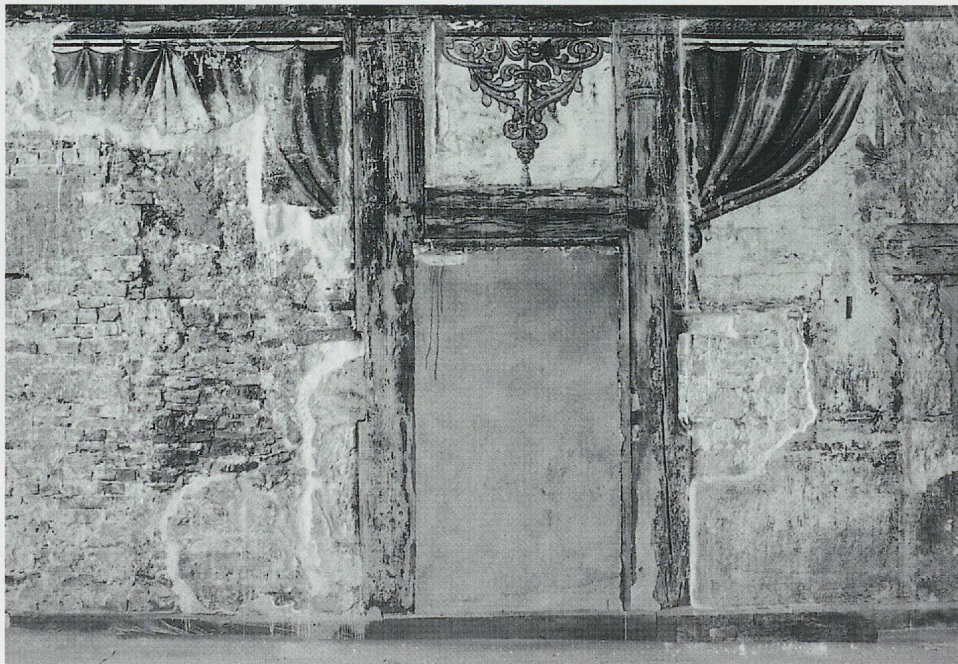
1586–87, se voient ornés de motifs gris, très plastiques, inspirés des cuirs découpés et reliés par un bandeau de couleur grise (fig. 1026.5). Entre les corbeaux une composition de rinceaux forme un pendentif. Des draperies de même type que celles qui soutiennent les guirlandes du plafond devaient exister sur cette paroi, on en devine encore l'existence dans l'angle sud-ouest. Les parois nord et sud, ne sont pas ornées de la même manière, la paroi sud parce que le décor a probablement été détruit et la paroi nord parce qu'elle comportait du mobilier fixé au mur comme nous le verrons plus bas.

En revanche, sur la paroi orientale se développe un très beau décor qui joue avec le mur en pan-de-bois en l'agrémentant de drapés et de colonnes peintes en trompe-l'œil autour de ce qui était une porte (fig. 1025). Une corniche avec des motifs de frises d'oves et de feuilles d'acanthe établit la liaison entre les murs et le plafond. L'architecture est complètement intégrée sur cette paroi et un véritable décor illusionniste, presque théâtral est créé grâce aux peintures.

Les mentions d'archives – Du point de vue documentaire, une mention, en 1692, fait état de travaux de peinture effectués au plafond de la salle d'audience: «*Den Mahlern so die Audientzstuben geweissget, und die obere dille mit Leinfarben gemahlet 95 fl.*»⁴¹. Cette mention pourrait bien correspondre à la rénovation de la salle 109-1. Le paiement est en tout cas suffisant pour effectuer ce travail si on le compare avec d'autres contrats⁴². Malheureusement le nom du peintre n'est pas mentionné. Les deux lettres qui apparaissent sur le plafond vers la paroi nord pourraient éventuellement donner des indications sur le nom d'un artisan, et peut-être celui du peintre. Suivant le sens de lecture on peut lire S M ou W S. Des macrophotographies effectuées par le restaurateur d'art permettent plutôt de pencher pour SW⁴³. Pourtant une identification reste problématique. En effet, malheureusement, aucun peintre mentionné dans les archives ne possède ces initiales. Dans une aire géographique plus large, à l'exception de Wilhelm Stettler, que l'on doit exclure pour des raisons stylistiques, aucun peintre ne paraît avoir un nom qui pourrait correspondre. Si ces deux lettres sont réellement celles du peintre, on peut s'étonner qu'il ne s'agisse pas d'une véritable signature, avec un paraphe élégant ou une marque particulière, voire une allégorie comme celle que Michael Vogelsang signe à Givisiez⁴⁴.

1025

1025. Salle d'audience, paroi orientale, vue avant restauration. (Fibbi-Aeppli)



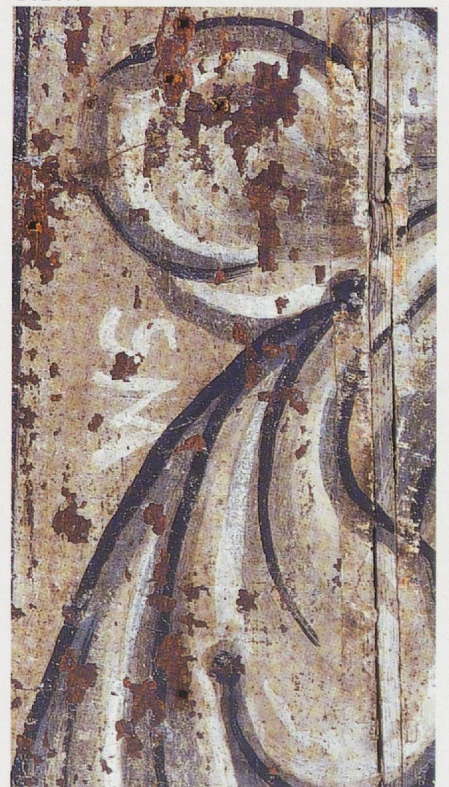
1026.1



1026.2



1026.6



1026.3



1026.4



1026.5



1026.1. Salle d'Audience, vue d'ensemble du plafond, en direction du nord, après restauration. **2.** Motif central du plafond, après restauration. **3.** Détail du motif central avec écureuil. **4.** Détail du motif central avec escargot.

5. Salle d'audience, vue d'ensemble vers le nord avec les restes des décors muraux, après restauration et avec mise en valeur muséographique. **6.** Détail du plafond près de la fenêtre avec le chiffre SM ou WS. (Fibbi-Aeppli)

■ **Le décor d'Yverdon dans le contexte artistique régional de la fin du XVIIe siècle** – L'ensemble du plafond est peint avec vigueur, les volumes sont fortement dessinés par des rehauts de blanc qui mettent en évidence les contrastes noir-blanc. Le vocabulaire décoratif utilisé par l'artiste correspond bien à celui que l'on trouve dans les années 1680–1700. C'est en effet à cette époque que l'on voit apparaître sur nos plafonds polychromes les feuilles de lauriers tressées, les palmes, les vrilles de vigne ainsi que les petits points qui se séparent des rinceaux. La tridimensionnalité de ces derniers, et leur liberté d'ordonnance permettent également de situer ce plafond dans le dernier quart du XVIIe siècle, voire même dans la dernière décennie. Au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle, et plus particulièrement dès les années 1680, en effet, l'ornementation devient, en règle générale, de plus en plus plastique et tend à occuper tout l'espace à disposition pour ne laisser plus aucun vide dans le décor⁴⁵. Bien que le support soit différent, les peintures murales sont du même style que celles du plafond et font sans aucun doute partie de cette campagne de décoration. On y retrouve des draperies et des modelés identiques, et les deux interventions présentent de grandes similitudes. L'ensemble imaginé par l'artiste entre les murs et le plafond est tout à fait exceptionnel. Il a voulu créer un décor total intégrant et soumettant toute l'architecture à son art.

Des exemples de plafonds polychromes conservés dans le canton peuvent être rattachés stylistiquement à celui d'Yverdon, mais leur ampleur n'est pas comparable et ils sont légèrement plus tardifs. Il s'agit généralement de plafonds à solivages apparents et leur structure même ne favorise pas un tel déploiement de l'ornement⁴⁶. À titre comparatif, il faut citer notamment le plafond de l'actuelle cure de Moudon, vers 1696, qui présente des parentés dans le traitement et dans la qualité des peintures qui comprennent notamment des animaux (fig. 1027)⁴⁷. Cette dernière œuvre est vraisemblablement due à un peintre Meyer, peut-être Jean Meyer de Zurich. Dans le cas de Moudon, comme celui d'Yverdon, il faut relever la présence d'artistes expérimentés.

D'autres œuvres, plus frustes, ou qui nous sont parvenues dans un état de conservation problématique, peuvent encore être mentionnées. Quelques plafonds situés à Romainmôtier, dans la maison du lieutenant baillival, datés de 1695, mais très fortement restaurés dans les années 1930, offrent aussi des similitudes dans le déroulement des motifs. La décoration est due à Hans Rudolf Diebolt, peintre installé et actif à Romainmôtier pendant de nombreuses années. Dans une des salles, les parois sont ornées de colonnes auxquelles sont attachées des guirlandes. Il n'y a toutefois pas une véritable mise en scène comme à Yverdon, le décor est simplement bien ordonné.

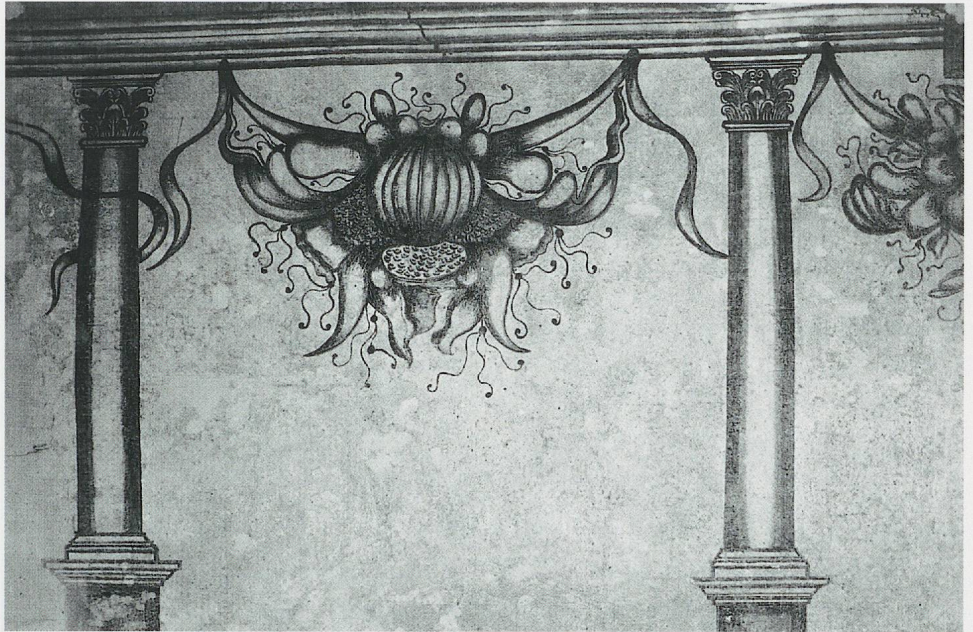
Des meilleurs points de comparaisons doivent être trouvés ailleurs. Ils sont principalement situés dans le canton de Berne⁴⁸. Comme type de composition reprenant le thème du plafond à médaillon central il faut citer l'église de Trachselwald décorée par le peintre Christian Stucki en 1686⁴⁹. En effet, à partir d'un cartouche cerné d'une couronne de feuilles de chênes tressées s'élabore un motif comprenant des cercles et des rinceaux. Les cadres, comme à Yverdon, sont peints en trompe-l'œil de façon à faire croire à une menuiserie complexe et, sur les murs, des guirlandes de fruits sont accrochées à de larges rubans qui retombent en formant des sortes de draperies en présence de pilastres.

En ce qui concerne la représentation des tentures de la salle d'audience et le chambranle de

1027. Cure de Moudon, plafond peint, peut-être par Jean Meyer. (Louise Decoppet)



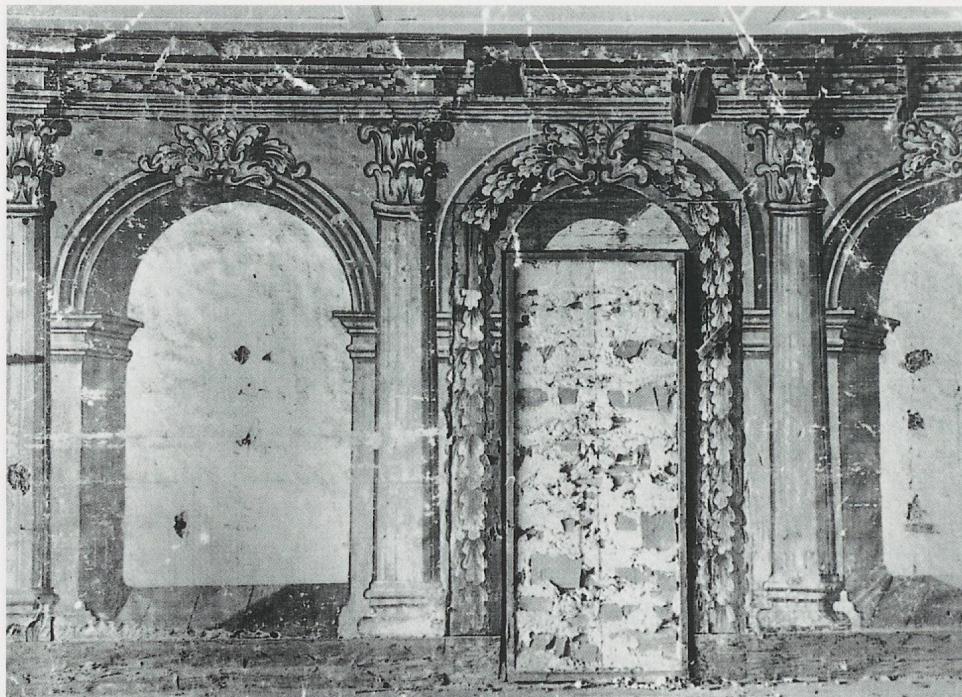
1028. Nyon, galeries du château, vers 1690. (Max Oettli)



porte flanqué de colonnes corinthiennes, quelques points de comparaisons peuvent être évoqués. Dans notre canton il faut citer l'exemple du château de Nyon et les peintures murales qui ornent la galerie extérieure. Des guirlandes de fruits et légumes sont accrochées à des colonnes corinthiennes reposant sur un socle élevé (fig. 1028). Les récentes analyses des couches picturales et du décor ont permis de préciser leur datation qui se situe vraisemblablement autour de 1690⁵⁰. Dans la même région, au château de Genthod, une salle est entièrement peinte. Le plafond est orné de larges rinceaux et les murs de guirlandes de fruits et légumes (fig. 1029)⁵¹. L'histoire de la maison n'a pas livré la date d'exécution des peintures qui, pourtant, par comparaison, peut être placée dans le dernier quart du XVII^e siècle. On peut encore citer un exemple de décor avec des larges guirlandes dans une maison à Fiez dont la date de construction avoisine 1683, millésime qui figure sur le chambranle de la porte d'entrée. À Genève, dans une maison située à l'angle de la rue du Soleil-Levant et de la rue du Puits-St-Pierre, l'actuel café des Armures, une paroi couverte de tentures feintes a été mise au jour. Un plafond peint à solivage apparent a été également restauré. Cette longue draperie retenue en son centre par un gros nœud occupe une grande partie de la paroi. Les documents concernant cette maison ne sont pas très explicites, mais cette ornementation doit vraisemblablement remonter aux années 1660–1690⁵².

En pays bernois, la *Schiltensaal* du château de Berthoud était ornée d'un décor, aujourd'hui disparu, mais connu grâce à d'anciennes photographies; il peut s'apparenter à celui de la salle d'audience d'Yverdon. Il est dû au peintre Christian Stucki, déjà évoqué plus haut, et date de 1686–1687. Jurg Schweizer mentionne qu'un décor architectural de cette importance est unique dans le canton de Berne⁵³. Autour d'une porte, murée par la suite comme à Yverdon, se déploie un ample décor rythmé de colonnes à chapiteaux corinthiens (comme celles d'Yverdon). Dans ce cas, ce ne sont pas des tentures feintes qui animent la paroi, mais des arcatures en trompe-l'œil (fig. 1030).

Plusieurs autres décors bernois offrent également des similitudes avec les peintures yverdonnoises. Autour des corbeaux qui soutiennent le plafond de la paroi ouest se trouve en effet un motif inspiré des cuirs découpés très en vogue dès la fin du XVI^e siècle. Ce détail formel se retrouve en plusieurs endroits et toujours peint de la même manière. Citons l'exemple de peintures situées à la Kesslergasse 23 à Berne ou celui de la Herrengasse 12 à Berne également⁵⁴.



■ **L'icongraphie et le style des peintures** – Si plusieurs ornements peuvent être rattachés au contexte stylistique de celle de la salle d'audience d'Yverdon, la question de l'attribution à un peintre reste problématique. Pourtant, du point de vue stylistique, des comparaisons peuvent être avancées. Les décors effectués par Anton Schmalz II présentent quelques similitudes avec celle de la salle yverdonnoise. Mentionnons tout d'abord celle du château de Muri. Située dans la tour d'angle de l'orangerie du château, cette pièce a été peinte en 1658⁵⁵. Le peintre, comme à Yverdon, a simulé une structure de plafond au moyen de larges bandes décorées en grisaille. Des éléments de détail du décor sont presque semblables à ceux d'Yverdon : il s'agit des volutes qui terminent les larges plages colorées et qui rappellent les cuirs découpés. Ce motif se trouve à Yverdon autour des corbeaux de pierre de la paroi ouest. L'examen attentif de quelques fruits et guirlandes permet de rapprocher également ces deux décors. Ce peintre a aussi travaillé en d'autres endroits et notamment à l'hôtel de ville de Bolligen⁵⁶. De nouveau, les volutes qui entourent le personnage féminin paraissent proches de celles d'Yverdon. La manière de poser les ombres et de distinguer les différents plans par des rehauts de blanc est aussi voisine. En ville de Berne à l'Altenbergstrasse 56 se trouve également un plafond peint proche de celui d'Yverdon (fig. 1031). Sur un des entrevous on voit apparaître des animaux semblables à ceux d'Yverdon : un escargot, un oiseau... Ces peintures sont datées de 1664⁵⁷. Les publications attestent que l'activité de ce peintre a commencé en 1658 (Muri) et qu'elle s'est poursuivie en tout cas jusqu'en 1685 (Berne). Selon le dictionnaire des artistes suisses il se marie en 1688⁵⁸. Il a collaboré avec un autre peintre nommé Jacob Wäber⁵⁹. Les peintures d'Yverdon, quoique présentant des analogies avec les motifs utilisés dans les décors d'Anton Schmalz II, sont pourtant un peu différentes du point de vue stylistique. Les rinceaux et les draperies prennent plus d'ampleur à Yverdon, ils sont plus volumineux et occupent tout l'espace à disposition contrairement à ceux de Schmalz qui ont des contours plus complexes mais plus fins. Il faut noter que des parentés stylistiques apparaissent également avec les œuvres d'autres peintres comme celles de Christian Stucki par exemple (à Trachselwald, voir plus haut et surtout à Berthoud) ou celles, disparues, mais attribuées à Jacob Leemann, qui ornaient l'église de Rougemont et comprenaient également des draperies et des guir-



1029. Genthod, hôtel de ville (d'après une photographie de César Bergholz).

1030. Château de Berthoud, décor disparu du peintre Christian Stucki en 1686–87. (MAH-BE)



1031. Berne, Altenbergstrasse 56, par Anton Schmalz II, daté 1664. (Hermann von Fischer)

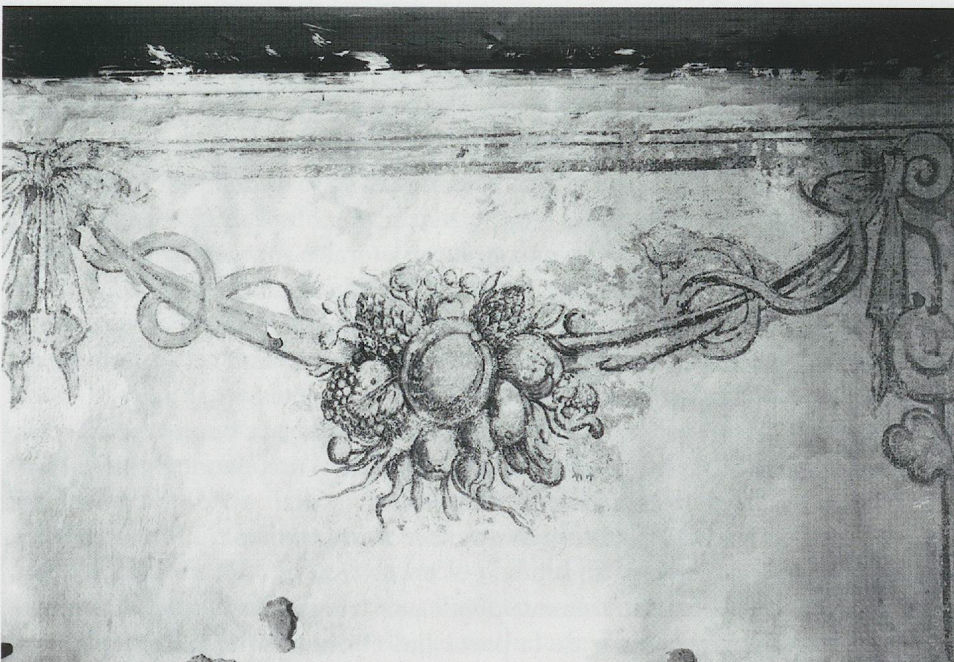
1032-1033. Eglise de Rougemont, décor disparu, peut-être de Jacob Leemann. (MAH-VD)



landes de fruits (fig. 1032-1033)⁶⁰. Notons encore que le chiffre retrouvé sur le plafond – S M, ou W S selon l'angle de lecture – ne peut malheureusement pas être rattaché à un des peintres mentionnés ci-dessus⁶¹.

■ **La question de la datation** – Formellement, on l'a vu, les peintures de la salle d'audience peuvent être comparées à des œuvres d'Anton Schmalz II sans toutefois que l'on puisse conclure à une attribution. Il faut aussi rapprocher l'œuvre d'Yverdon de celle de Christian Stucki qui est actif dans les années 1680–1690 (Trachselwald 1686, Berthoud 1686–1687). Les peintures de l'église de Rougemont datées de 1697 sont également dans le faisceau des comparaisons. L'intervention d'un peintre dans la salle d'audience, mentionnée dans les documents en 1692, doit donc bien correspondre à l'exécution de ces peintures. Si les détails des motifs du plafond ne paraissent pas novateurs, en revanche l'ampleur du décor et sa qualité d'exécution sont tout à fait exceptionnelles, de même que l'effet produit par la liaison entre les peintures murales et le plafond. La structure même de ce dernier, plane, sans caissons ni solives, a permis au peintre de donner à son œuvre une dimension tout à fait surprenante en regard de la grandeur réelle de la salle. Signe de magnificence dans cette pièce à caractère officiel, cette ornementation offre un témoignage remarquable de la volonté de représentation des autorités bernoises.

■ **Les autres aménagements de la pièce** – Les documents d'archives, très explicites, donnent de précieux renseignements sur les matériaux mis en œuvre dans cet espace et sur le mobilier qui accompagnait les peintures de 1692. On sait en effet que le sol, entièrement refait à neuf en 1691, était composé de longues planches en sapin⁶², que l'éclairage de la fenêtre était tamisé par des double fenêtres munies de cibles⁶³. Les vantaux des portes – il devait en y avoir quatre – étant en noyer. Un grand poêle occupait l'angle nord-est. Quant au mobilier, il se compose d'un long banc de noyer de 5 m 40, probablement celui qui a été fabriqué en 1643–1644 par Jonas Rossi⁶⁴. L'analyse archéologique des enduits a permis de constater que la marque qui se voit encore aujourd'hui sur la paroi est certainement due à l'appui du meuble officiel à dorsaux où siégeaient le bailli et ses conseillers. Peut-être la place réservée au bailli était-elle mise en évidence, la longueur de 5 m 40 devant être articulée et interrompue, éventuellement par un siège saillant sur la hauteur. Si les pein-



tures permettent de révéler, en négatif, ce grand banc mentionné dans les documents, elles montrent aussi que la paroi nord était non visible au moment de leur création. En effet, sur le côté ouest de ce mur, nous retrouvons les couches picturales du XVI^e siècle et du XVIII^e siècles, mais pas celle de 1692. Or les archives font état d'une armoire à tiroirs du côté de la rue. C'est probablement pour cette raison que les décors de 1692 sont absents, ce meuble occupant tout ou partie de la paroi.

En plus du mobilier déjà existant on fait les frais de nouveaux aménagements. Suite à la réfection du plancher en 1691 on achète un nouveau buffet en noyer pour la somme de 87 fl. 9 s., ce qui paraît considérable⁶⁵. Il doit s'agir d'une pièce importante. Puis en 1692 toujours, un nouveau lavabo, également en noyer, est acheté pour le prix de 40 fl. 6 s.⁶⁶. Il est qualifié de «beau». Trois inventaires (en 1696, 1701-1702 et 1708) donnent ensuite une liste fidèle du mobilier qui se trouve dans la salle d'audience. Il y a jusqu'en 1720 au moins : 3 archebancs (bancs avec dossier donc la partie inférieure sert de coffre), un nouveau buffet avec un lavabo et un réservoir pour l'eau (celui de 1692 probablement), une petite armoire en noyer, trois petites armoires avec plusieurs tiroirs vers la fenêtre du côté de la rue, 1 bâton de justice, 1 barre de fer au-dessus des fenêtres. On sait encore, par une mention de 1703, qu'il y avait au moins une porte de noyer dans cette salle⁶⁷.

■ **Plafond polychrome et peintures murales de la salle 109-2** – Par association avec le terme de «Stuben» attribué à la salle d'audience, la salle qui se trouve à côté est appelée «Nebestuben». Cette dénomination n'est pas exclusivement réservée au château d'Yverdon. En effet, dans plusieurs châteaux baillivaux vaudois, on retrouve ce lien entre *Stuben* et *Nebestuben*. Aucune étude systématique n'a été encore entreprise sur l'organisation et le fonctionnement des diverses pièces d'un château baillival⁶⁸. La répétition des termes désignant ces espaces d'une résidence à l'autre doit pourtant bien faire référence à une identité de fonction. Il semble par exemple que la *Nebestuben* puisse, dans certains cas, comme à Avenches, servir de sorte d'antichambre ; elle n'aurait alors pas forcément une fonction seulement privée, sans l'exclure bien sûr. À Yverdon, la présence d'un lit pourrait pourtant accréditer l'usage plutôt privé de la pièce.

Le plafond polychrome – Sur le plafond à solivage apparent recouvert encore du papier peint du XVI^e siècle, le peintre a déployé d'élégants rinceaux peints en grisaille, qui couvrent très librement l'entrevous (fig. 1034.1). Aucune fragmentation de l'espace n'apparaît, comme dans le plafond de la salle 109-1, l'accent étant donné plutôt sur une vision d'ensemble et une harmonie de couleur. Pour donner du volume à ces rinceaux, l'artiste les a très finement soulignés de gris foncé. L'ombre n'est pas dessinée avec force, elle est simplement suggérée en camaïeu. Les solives comportent sur leur face inférieure un même motif de rinceaux en grisaille et les moulures latérales sont soulignées avec de l'or, matériau rarement utilisé pour un plafond dans notre région. Les faces latérales ne semblent pas avoir reçu ce même décor contrairement aux nombreux exemples de plafonds polychromes conservés pour cette période qui présentent des solives généralement ornées de tous côtés.

Discret dans son effet, ce plafond est toutefois de très bonne qualité plastique ; sa relative modestie ornementale montre qu'il a été conçu non comme une œuvre maîtresse de la pièce, comme l'est le plafond de la salle d'audience, mais qu'il existe plutôt en tant qu'accompagnement à un autre décor.

Les peintures murales – Entièrement peintes en trompe-l'œil, ces peintures se déploient sur toute la hauteur de la paroi sud et ouest et intègrent complète-

ment l'architecture de la salle au point de la modifier visuellement (fig. 1034). En effet, sur la paroi sud, trois figures engainées encadrent des petits tableaux et supportent un entablement orné de consoles et de rinceaux. Il s'agit d'une imitation d'un lambris de hauteur peint en grisaille, comme pouvaient le recevoir, à cette époque, des chambres d'apparat. Des petits tableaux de grandeur irrégulière montrent des paysages avec des ruines ou des fabriques, représentés dans une nature bucolique et idéalisée, et mettant en scène des artisans, des paysans dans leur activité quotidienne ou des promeneurs. Les personnages sont très petits, dessinés à traits vifs, avec précision. Ils se promènent dans un environnement de ruines géantes ou dans une nature impressionnante. On voit même apparaître sur l'un des tableaux une construction en forme de pyramide ou, dans un autre, un moulin à vent.

Sur la paroi ouest, le peintre a pris le parti de nier les irrégularités de construction du mur afin de les associer à son décor. Ainsi, un des termes est peint à cheval sur l'angle nord-ouest, près d'une niche, et le corbeau en bois qui subsiste de l'ancien aménagement du XVII^e siècle est traité de la même manière que les consoles en trompe-l'œil sur la paroi sud.

Quelques précieux centimètres de décor sur la paroi nord, où l'on peut encore voir un fragment de gaine de terme, attestent qu'elle avait également reçu des peintures ; malheureusement presque toute la paroi a été modifiée par la suite et ne comprend plus d'enduit de cette époque.

La paroi est, quant à elle, a complètement disparu. La restauration actuelle a reconstitué l'ancienne séparation entre les deux salles 109-1 et 109-2 qui ont été ainsi restituées dans leurs volumes de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècles.

Données documentaires – Du point de vue documentaire une intéressante mention de 1716 fait état d'un paiement effectué au peintre Sidler pour d'importants travaux de décoration dans la «Nebenstube» soit précisément cette salle 109-2 : «*Dem Mahler Sidler für die Năbendstuben im Schloss zu mahlen 124 fl. 3 s.*»⁶⁹. Ce même peintre est aussi chargé d'autres travaux dans le château, notamment dans la chambre ordinaire (salle 110), où il doit décorer une sorte de podium. Il avait aussi repeint un cadran solaire en 1715⁷⁰. Un peintre nommé Jean-Nicolas-Charles Sidler est mentionné encore en 1723 et 1726 dates auxquelles il effectue plusieurs travaux notamment la peinture de girouettes et celle d'un escalier⁷¹. Un peintre Sidler est encore nommé en 1739–40 puis en 1742 pour des travaux aux portes ou à nouveau pour décorer une girouette⁷². Dans les archives baillivales de Grandson, on trouve un peintre Sidler qui est dit «de Grandson» ; il effectue des travaux notamment au château en 1715–16⁷³. Les archives de la ville d'Yverdon mentionnent en 1715 un maître peintre nommé Nicolas Schidler qui est chargé d'orne le coffre dans lequel sont conservés les clés et les sceaux de la ville⁷⁴. Nous reviendrons plus bas sur la question de cet artiste.

■ **Le décor de la salle 109-2 dans le contexte artistique régional** – L'ensemble de ce décor, plafond et peintures murales, est tout à fait exceptionnel. La qualité des peintures est exprimée tant par la main de l'artiste au grand talent que par l'iconographie développée ou le sens de la composition.

Le plafond, conçu surtout comme un accompagnement au décor des murs, peut être rattaché à des exemples régionaux qui remontent à l'extrême fin du XVII^e siècle, voire au début du XVIII^e siècle. En effet, à l'aube du XVIII^e siècle, on assiste, après la mode des lourds rinceaux et feuillages, tels que l'on pouvait les voir encore sur le plafond de la salle d'audience, à un affinement de tous les ornements sous l'influence du style régence. Dans ce groupe de plafonds, il faut citer celui de l'actuelle cure de Lutry qui est daté dans les

1034.1



1034.2



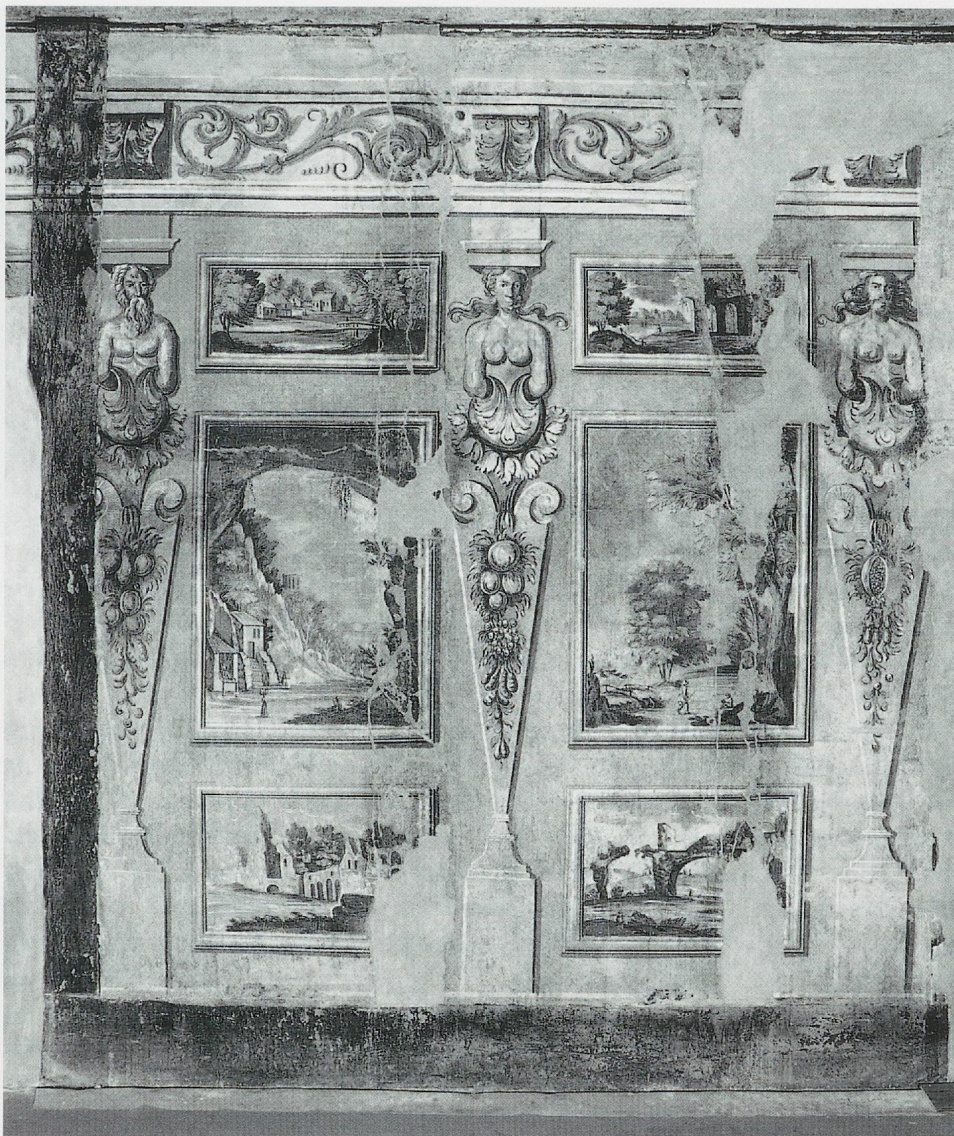
1034.4



1034.6



1034.3



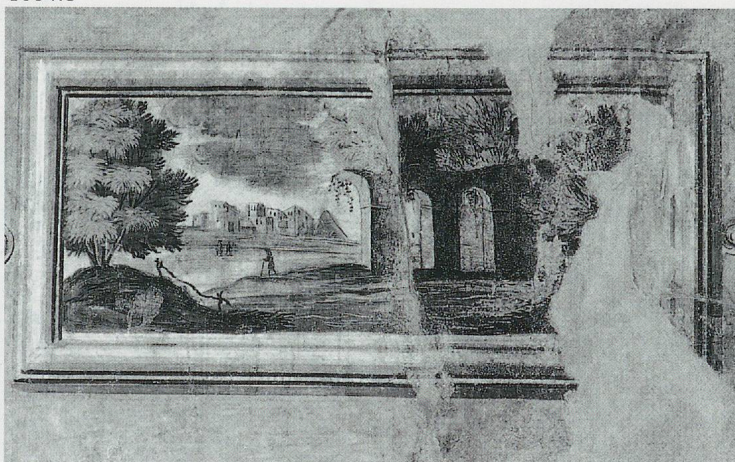
1034.7



1034.5



1034.8



1034. Nebenstuben [109-2].

1. Vue d'ensemble de la salle après la restauration de son décor pictural de 1716. 2. Plafond après restauration. 3. Paroi sud, après restauration. 4. Panneau médian oriental, détail. 5. Panneau médian occidental, détail.

6. Paroi sud, figure engainée au centre de l'ensemble pictural conservé. 7. Paroi sud, figure engainée orientale de l'ensemble pictural conservé. 8. Paroi sud, panneau supérieur occidental. (Fibbi-Aeppli)

années 1690–1700⁷⁵ ou encore un plafond, à Yverdon même, à la rue du Lac 26, et qui peut être situé dans ces années 1700 (fig. 1035-1036)⁷⁶.

Quant aux peintures qui ornent les parois, plusieurs exemples de chambres entièrement peintes sont connues dans notre région. Citons par exemple celle du château de Balliswil⁷⁷, ou celle du manoir de Givisiez due au peintre soleurois Michael Vogelsang (fig. 1037)⁷⁸. Il faut bien sûr citer aussi le château d'Oberdiessbach et son somptueux décor ou les chambres du manoir d'Autigny⁷⁹. Plus modestement, une chambre dans le manoir de Berlens, effectuée dans les années 1690 aborde le thème des faux lambris en peinture et un plafond à rinceaux accompagne le décor des parois⁸⁰. Un autre décor, situé également à Fribourg, présente quelques similitudes dans l'esprit de l'ornementation. Il est situé dans l'actuelle Maison bourgeoise de la rue des Alpes. Au cours de la restauration du bâtiment dans les années 1980, plusieurs décors peints ont été mis au jour et restaurés. L'un d'eux orne une salle au moyen de panneaux simulés en camaïeu comprenant dans leur partie supérieure des petits paysages⁸¹. Le hall du premier étage possède également un décor en camaïeu où l'on voit cette fois des colonnes à chapiteau corinthien peints en trompe-l'œil⁸².

Un autre exemple d'ornementation de chambre doit être examiné dans ce contexte comparatif. Il s'agit d'un salon du château de Waldegg⁸³. Le château a été construit par Jean Victor de Besenval entre 1682 et 1685 comme résidence d'été. Le constructeur du château fit orner plusieurs pièces de sa maison, notamment par le peintre décorateur Michael Vogelsang déjà cité plus haut. L'une d'elles présente des parentés avec l'ornementation de la *Nebenzublen* d'Yverdon. Des motifs architecturaux, des colonnes d'ordre ionique reposant sur des socles et soutenant une large corniche, structurent la salle verticalement. Entre ces architectures feintes sont représentés, dans des cadres peints en trompe-l'œil simulant des boiseries, des paysages dans la zone médiane ou des ornements dans la zone de soubassement. Comme à Yverdon, les paysages imaginaires montrent des scènes avec des bateaux, des ponts, des ruines; des petits personnages peuplent ces représentations idéalisées. On y trouve même un moulin à vent comme à Yverdon. Participant à ce décor des murs, le plafond poursuit ces représentations. Georg Carlen ne propose pas d'attribution pour ces peintures, ni de datation précise; une fourchette chronologique de 1685–1700 est avancée. Le même Vogelsang décora une maison à Soleure de motifs architectoniques avec corbeaux et panneaux feints⁸⁴.

Très proche du décor de Waldegg, le vestibule du prieuré des Augustins à Fribourg montre également des paysages inscrits dans des faux lambris. Conservées de manière fragmentaire, ces peintures, probablement réalisées vers 1705 par Pierre Pantly, attestent l'importance du développement de ce type d'ornementation dont peu d'exemples complets subsistent aujourd'hui (fig. 1038)⁸⁵.

À l'évocation de ces divers exemples, plusieurs constatations s'imposent. Il faut tout d'abord souligner la qualité stylistique des peintures murales de la *Nebenzublen* du château d'Yverdon. Généralement ornée par des peintres-décorateurs, les chambres peintes sont souvent de qualité moindre par rapport à une peinture de chevalet. À Yverdon, les différents sujets représentent comme une suite de petits tableaux, qui, pris isolément ou sous la forme de détails, témoignent d'une rare maîtrise de la part du peintre.

L'ordonnance des peintures est complexe. Dans les cas de Waldegg ou de Fribourg, les architectures feintes sont répétitives et de structure simple. À Yverdon, le répertoire formel est compliqué

1035. Yverdon, la rue du Lac 26, plafond peint de la cage d'escalier, vers 1700. (R. Gindroz)





1036. Yverdon, la rue du Lac 26, détail du plafond peint de la cage d'escalier, vers 1700. (R. Gindroz)

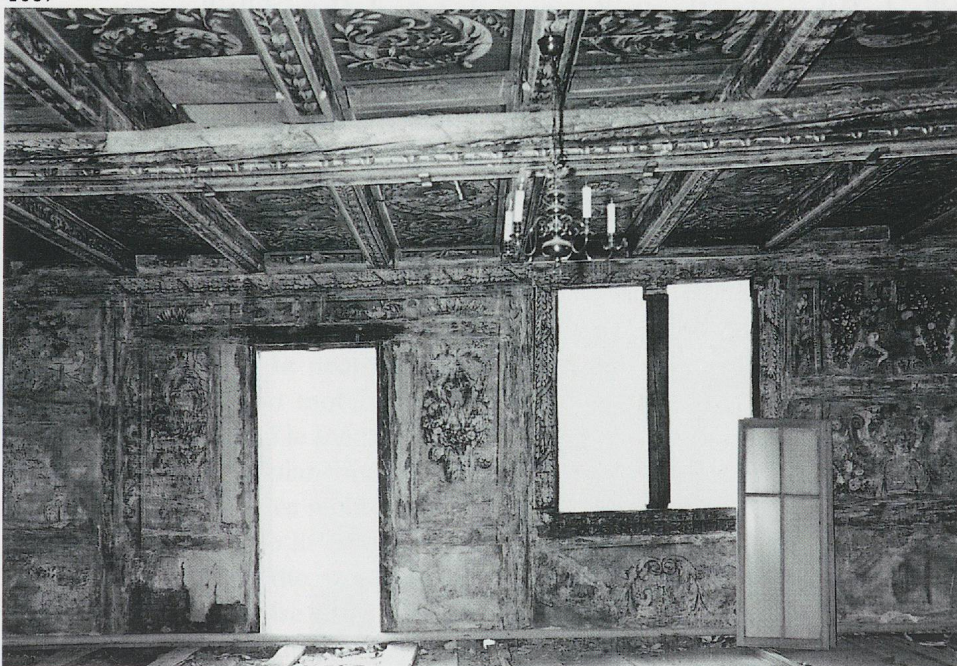
et varié. Ce ne sont pas de simples colonnes qui séparent les registres mais des termes à figures humaines différenciées qui soutiennent un entablement et reposent sur des socles. La paroi est ainsi très animée et le peintre a pu donner la mesure de son talent dans la représentation parfaitement maîtrisée des figures. Contrairement aux autres décors cités plus haut, le plafond ne participe pas directement à la mise en scène. Il est harmonisé aux parois par ses couleurs ou par la qualité de son exécution, mais n'apporte pas d'éléments nouveaux, de trompe-l'œil par exemple, ou des suites de paysages comme à Waldegg.

■ **L'architecture feinte et le décor à paysages** –

La consultation des répertoires de gravures a permis d'établir des relations avec plusieurs peintres d'origine néerlandaise sans qu'il ait été toutefois possible de trouver le ou les modèles qui ont été utilisés. Une gravure de Jan Gerritsz van Bronckhorst représentant les ruines du Colisée avec une vue de la campagne montre des ressemblances avec un des paysages d'Yverdon (fig. 1039). Le personnage, isolé dans cette grande campagne, ressemble par ailleurs à un homme figuré dans une autre scène yverdonnoise (cf. fig. 1034.6)⁸⁶. D'autres graveurs, comme Jan Smees, attesté à Amsterdam de 1705 à 1729, ont produit ce genre de paysage avec des ruines (fig. 1040)⁸⁷. Ou encore Herman van Swanevelt (mort en 1655 à Paris) (fig. 1041)⁸⁸. Si les graveurs néerlandais ont bien sûr souvent représenté des moulins à vent, comme Abraham Blooteling par exemple⁸⁹, on trouve toutefois aussi ce motif chez des artistes français.

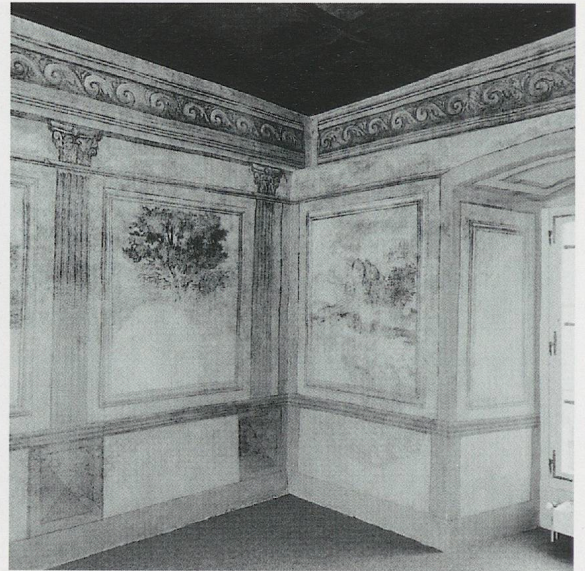
En Suisse orientale, l'influence des peintres du Nord s'est fait sentir à la fin du XVIIe et pendant tout le XVIIIe siècle, notamment par l'intermédiaire des peintures de Jan Hackaert d'Amsterdam. Plusieurs œuvres de cet artiste sont conservées dans des musées ou des collections privées de notre pays. Il a en effet effectué trois séjours en Suisse vers le milieu du XVIIe siècle et fut accueilli à Elgg chez le riche propriétaire terrien Johann Georg Werdmüller⁹⁰. Dans l'entourage de cet homme fortuné, amateur d'art, se trouvait aussi le peintre Conrad Meyer. Les œuvres de Haeckert ont influencé

1037. Manoir de Givisiez, salon d'été, décor du peintre soleurois Michael Vogelsang. (SBC-FR)



durablement le milieu artistique zurichois notamment la génération des Felix et Jean Meyer le Jeune⁹¹. Nous avons eu l'occasion de montrer dans une étude précédente qu'en Pays de Vaud un certain Jean Meyer est attesté et qu'on peut vraisemblablement lui attribuer plusieurs décors dans des maisons privées et notamment un paysage...⁹². Georges Herzog a pu montrer aussi cette filiation hollandaise dans quelques décors du peintre Albrecht Kauw au dernier quart du XVIIe siècle⁹³.

Quoiqu'il en soit du peintre yverdonnois et de ses sources d'influence, la succession et la juxtaposition de paysages très différents, l'un avec des ruines, l'autre décrivant une scène champêtre, un troisième avec un moulin à vent semblent bien attester l'utilisation de modèles gravés et montrent que ces paysages n'ont pas un caractère régional mais participent d'un vaste courant international qui a touché aussi tout le territoire de la Suisse dès la fin du XVIIe siècle⁹⁴.



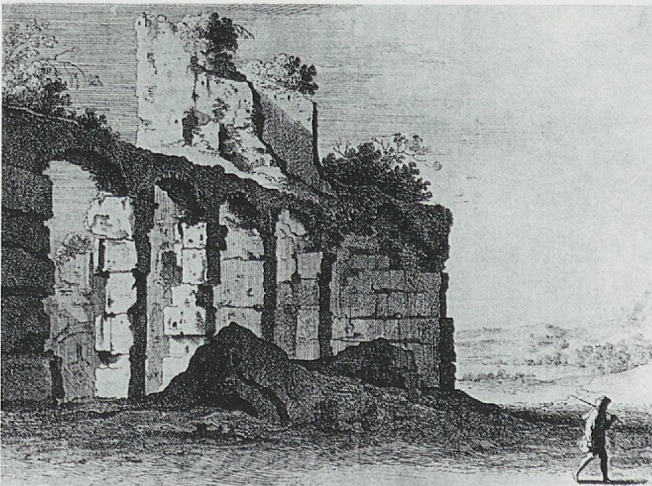
1038. Fribourg, vestibule du prieuré des Augustins attribué à Pierre Pantly, vers 1705. (SBC-FR)

■ **La question de la date et de l'auteur des peintures** – La mention de 1716 concernant l'ornementation de la *Nebenstuben* pourrait bien correspondre à la datation des peintures si l'on se réfère aux exemples comparatifs. Le caractère achevé de cette œuvre témoigne de la présence d'un artiste de qualité; le nom qui apparaît dans les documents – Sidler, probablement Jean Nicolas Charles – n'a, à notre connaissance, pas laissé d'autres œuvres. Un peintre nommé Zachäus Sidler, originaire d'Alsace, qui a peint le cloître du couvent des Franciscains de Thann (malheureusement détruit aujourd'hui) est attesté à Porrentruy⁹⁵. Il eut un fils nommé Joseph, mais apparemment pas Jean Nicolas Charles... Les documents laissent penser que ce dernier s'installe dans la région d'Yverdon. En tout cas en 1723, il y exécute encore des travaux de peinture. Une autre mention, dans les comptes baillivaux, le nomme peintre de Grandson⁹⁶. On sait qu'il peint dans ce lieu les armoiries des baillis de LL.EE. Dans l'hôtel de ville actuel se trouvent des panneaux armoriés provenant du château, mais ils comprennent de nombreux surpeints et dans leur état actuel il est difficile de les comparer avec l'œuvre d'Yverdon. La commande de Grandson a été passée à notre peintre par le bailli fribourgeois Joseph Fivaz; cela incite à croire que ce Sidler doit être identifié à Charles Sidler, originaire de Zug, attesté à Estavayer à fin 1718, après avoir quitté la ville de Fribourg où il ne trouvait pas de travail. Cette ville l'accepte comme habitant pendant une année car sa femme s'était convertie au catholicisme. En 1720, il reçoit mandat de peindre le portail sud de l'église paroissiale Saint-Laurent. On ne sait s'il subsiste quelque chose de ces peintures puisqu'elles ont

1039. Jan Gerritsz van Bronckhorst, les ruines du Colisée avec une vue de la campagne, extrait de: *The illustrated Bartsch*, vol. 5, formerly vol. 4, New York, 1979.

1040. Jan Smees, attesté à Amsterdam de 1705 à 1729, tirée de: *The illustrated Bartsch*, vol. 5, formerly vol. 4, New York, 1979.

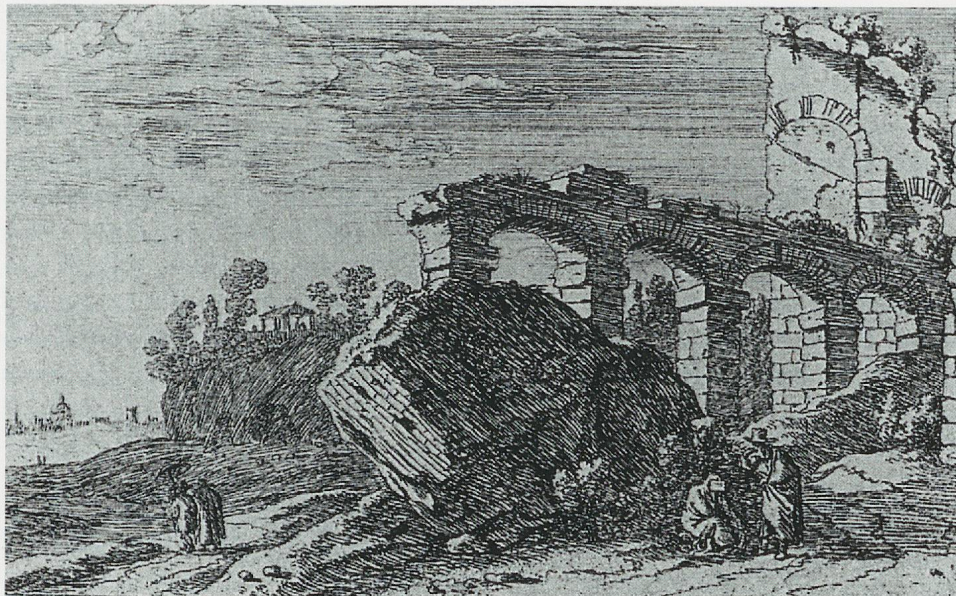
1039



1040



1041. Herman van Swanevelt, tirée de:
The illustrated Bertsch, vol. 2, New York,
 1978.



été recouvertes par les actuelles en 1812 par Carlo Cocchi⁹⁷. D'autres peintres Sidler sont attestés plus tardivement, notamment à Zug d'où provient notre artiste visiblement, dans le canton de Berne ou à Fribourg où ils paraissent avoir formé une véritable dynastie⁹⁸.

■ **Conclusion pour les décors de la *Nebenstube*** – L'ornementation de la Nebenstuben paraît poser un jalon important dans l'histoire de la décoration des chambres peintes. D'une part pour le Pays de Vaud, puisqu'il s'agit, à notre connaissance, de la première chambre peinte avec des effets réels de trompe-l'œil aussi évolués, les chambres précédentes montrant plutôt des décors en aplats; d'autre part, la composition même du décor est également tout à fait originale. En effet, contrairement aux exemples de Cressier, de Waldegg, etc. le plafond ancien à solivage apparent a été conservé et «intégré» aux peintures murales par des harmonies de teintes et des rinceaux délicats, mais il reste d'ampleur modeste. Les peintures murales, par contre, et plus particulièrement leurs éléments structurants, soit les figures engainées et l'entablement à corniches feintes, sont de nature très complexes en regard des autres exemples comparés. Le XVIII^e siècle va voir se développer cette mode des paysages peints dans des cadres en trompe-l'œil et des décors de plus ou moins grande qualité vont naître de ces premières tentatives d'«ouverture de l'espace». Très proches chronologiquement d'Yverdon, mais déjà d'esprit bien différent, apparaissent les peintures du château d'Hindelbank dans le canton de Berne. Le château a été construit de 1722 à 1725, ce qui permet de situer les peintures aux alentours de 1725⁹⁹. Ainsi le décor d'Yverdon pourrait constituer une étape intéressante de transition entre les imposants décors baroques du XVII^e siècle qui chargent l'espace et l'allègement des formes et des ornements du XVIII^e siècle.

■ **Les peintures et le mobilier** – Contrairement à la chambre d'audience qui reçoit un nouveau mobilier après sa décoration de 1692, la *Nebenstuben* semble avoir conservé le même agencement après son ornementation de 1716. Le remplacement du plancher précède toutefois la décoration des murs et plafond. Voici le détail des meubles selon les inventaires¹⁰⁰: 1 grand lit de chêne avec un archebanc (le lit a deux barres de fer), 2 autres archebancs avec les sièges en noyer, 1 petite armoire dans le mur avec une porte en fer, 1 petite table de noyer, 1 coffre ferré avec de l'argent (de guerre?). Les inventaires donnent toujours la même liste de mobilier jusqu'en 1751–1752¹⁰¹, date à

laquelle on boise la chambre, à l'exception de la petite table en noyer qui disparaît en 1720¹⁰². Il est encore fait mention en 1696, puis, au début du XVIIIe siècle, de fenêtres doubles en papier¹⁰³.

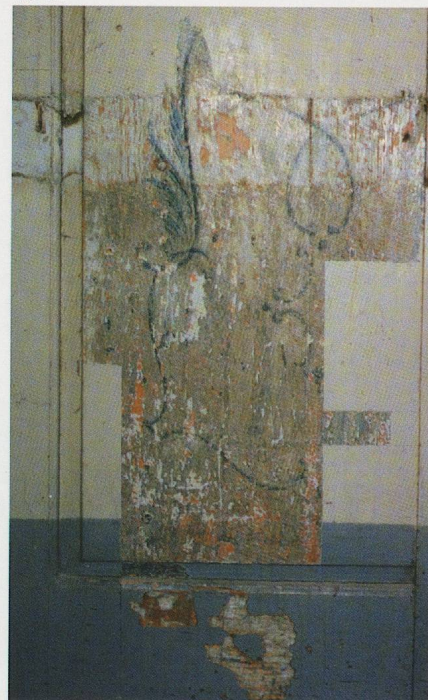
■ **Conclusion sur les décors de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe siècle** – Les ornements de deux salles du château, celle de 1692 et celle de 1716, montrent avec raffinement la globalité du décor dans une pièce. En effet, par des effets de perspective, les peintures participent à une mise en scène qui, même si elle nous échappe en partie aujourd'hui, est encore très présente. À l'origine, les peintures devaient intégrer l'architecture, bien sûr, et ses différentes circulations, mais aussi, probablement, le mobilier. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, dans notre région, le décor peint d'une pièce était conçu comme une prolongation des structures architectoniques qu'il soulignait et mettait en valeur. Dans la plupart des exemples conservés, les peintures murales qui accompagnent les plafonds peints se contentent de souligner des plinthes, chambranles de portes et fenêtres. De rares cas montrent des frises décoratives. Avec les décors d'Yverdon, l'architecture est niée au profit d'un nouvel espace. Le trompe-l'œil du plafond, celui des tentures ou des boiseries feintes crée une autre perception du volume et donne à cet espace une véritable théâtralité. Ces deux décors s'inscrivent donc dans un programme particulièrement élaboré dont peu d'exemples ont subsisté aujourd'hui. Si l'on en juge par les comparaisons qui peuvent être proposées pour donner un contexte artistique de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe siècle, ces deux ornements devaient être considérés comme très riches déjà lors de leur création.

Milieu du XVIIIe siècle

■ **Les peintures décoratives des boiseries de hauteur et plafond des salles 109-1 et 109-2** – En 1744, les autorités bernoises décident de couvrir les peintures murales (draperies) et le plafond (aux armoiries bernoises) de la salle 109-1 par des boiseries de hauteur et un plafond à caissons¹⁰⁴. À cette même date de 1744 on procède au boisage de la salle 110. Un peu plus tard, en 1751, c'est au tour de la *Nebenstuben* de recevoir des boiseries de hauteur «ce qui était urgent» selon les documents¹⁰⁵. En 1752, un peintre nommé Restinily doit peindre «avec de la couleur» les boiseries de la chambre d'audience et de la salle à manger «pour qu'elles se conservent». Il reçoit la somme de 465 florins¹⁰⁶. Enfin, en 1760, la salle à manger et la chambre de madame la baillive, l'ancienne *Nebenstuben*, sont soulignées par de la couleur. David-François Boiteux, qui pourrait être le peintre, reçoit pour cela la somme de 140 florins¹⁰⁷.

Quelques sondages ont permis de mettre au jour des restes de décoration. Il est toutefois difficile de se prononcer sur ce décor que l'on ne connaît que très partiellement, les boiseries ayant été fortement modifiées depuis leur création et par conséquent leur ornementation beaucoup perturbée. Les panneaux de bois sont divisés en trois parties, et il semble que chaque subdivision ait reçu une ornementation séparée. Un mince filet bleu forme des sortes de cartouches de forme très déliée. Un léger camaïeu apparaît: on distingue en effet des traits bleu clair et d'autres plus foncés (fig. 1042). Le sommet des panneaux, dont la moulure est chantournée, paraît avoir reçu une décoration un peu plus riche, mais elle ne peut être décrite en l'absence d'une mise au jour plus étendue. L'ornementation peinte des panneaux du plafond de la salle 109-1 comprend des motifs géométriques polychromes qui en soulignent la structure.

1042



1042. Décor des boiseries du XVIIIe siècle mis au jour lors de sondages.

Deux mentions d'archives font état de travaux de peinture sur ces boiseries. En 1752, on l'a vu, le peintre Restinily peint les boiseries de la chambre d'audience 109-1 et de la salle à manger. En allemand, il existe plusieurs noms pour désigner des travaux de peinture. Le terme utilisé dans les documents – celui de *Mahler* – pourrait signifier qu'il ne s'agit pas seulement de peintures de surfaces mais bien de peintures ornementales. Un doute subsiste toutefois avec la mention suivante qui date de 1760 et qui fait état de peinture – pour une moindre somme toutefois – dans la chambre de la baillive et dans la salle à manger, peut-être par David-François Boiteux. De toute manière, les deux datations sont très proches et peuvent être retenues toutes deux à titre provisoire. Les deux peintres mentionnés sont par ailleurs tous deux inconnus pour l'instant.

Conclusion générale

L'analyse des peintures murales, pratiquement jamais signées ni datées, doit forcément procéder par regroupement d'un faisceau d'informations non de nature essentiellement ponctuelle mais également de type comparatif élargi. Il est ainsi possible de resserrer les datations proposées par la chronologie relative et de déceler les innovations ou les traditions, et les qualités intrinsèques de chaque peintre. Cette étude a voulu montrer la place qu'occupent les divers décors du château d'Yverdon par rapport aux peintures publiées ou connues par des restaurations. L'étude détaillée des couches picturales successives et la confrontation avec les documents a permis une analyse en profondeur des différents décors, de leur longévité, de leur nature en fonction des salles qu'ils décorent. Grâce aux documents toujours, il a été possible de reconstituer, après chaque étape significative, l'inventaire du mobilier de la pièce. L'aile nord du château d'Yverdon, qui conserve pas moins de quatre étapes importantes de décoration peinte, constitue, à elle seule, une véritable histoire de l'ornementation dans notre région du XVI^e siècle au XVIII^e siècle.

Le XVI^e siècle est particulièrement bien représenté. Même si les travaux de restauration n'ont pu faire qu'une mise au jour partielle en raison de la qualité des décors qui recouvrent cette étape, le caractère exceptionnel de cette ornementation a pu être mis en évidence. Elle trouve des correspondances dans plusieurs décors régionaux que l'on conserve souvent de manière très fragmentaire ; à Yverdon toutefois, elle est très complète avec les papiers peints qui tapissent le plafond et les peintures murales. Ces décors apportent un nouvel éclairage à cette période très créative de la fin du XVI^e siècle, particulièrement présente du point de vue pictural dans notre région.

Le XVII^e siècle et l'ornementation imposante de la salle d'audience montre quelle fut la volonté de représentation des baillis. La filiation avec des décors bernois paraît évidente et ces peintures s'inscrivent dans une tradition qui révèle bien le pays d'origine des autorités. Des parentés stylistiques peuvent être établies avec plusieurs peintres et notamment Anton Schmalz II ou Christian Stucki qui décorèrent plusieurs édifices bernois dès les années 1660. Tout à fait remarquable par son ampleur et le caractère élaboré des peintures murales, du point de vue stylistique, en revanche, cette étape ne s'inscrit pas dans une grande modernité mais plutôt dans une tradition d'ornementation.

D'esprit très différent apparaissent les peintures de la *Nebenstuben*. D'une qualité artistique exceptionnelle, elles révèlent également une volonté tout à fait nouvelle par rapport au décor précédent. Plus «intimistes», elles annoncent avec élégance les représentations de paysages que le XVIII^e siècle et plus particulièrement la deuxième moitié du siècle appréciera tant. Par leurs élé-

ments structurants très présents et le presque désuet plafond à solivage apparent, elles semblent bien s'affirmer comme une œuvre de transition entre les ornements très riches et foisonnants du XVII^e siècle et ceux plus aériens du XVIII^e siècle. Elles attestent en tout cas la présence d'un artiste de qualité à Yverdon vers 1716, peut-être Jean-Nicolas-Charles Sidler.

Le dernier décor examiné, celui qui se trouve sur les boiseries de 1744 et de 1751 n'est connu que par quelques sondages, mais il témoigne également de cette volonté décorative qu'ont eu les baillis d'Yverdon du XVI^e au XVIII^e siècle en tout cas, permettant ainsi une lecture chronologique des différentes modes et des diverses manières d'habiter un espace depuis la fin du Moyen Âge jusqu'à l'orée de l'époque contemporaine.

Abréviations

ACV Archives cantonales vaudoises, CH-1022 Chavannes-près-Renens.
 ARCHY Association pour la restauration du château d'Yverdon.
 AY Archives communales d'Yverdon-les-Bains.
 cb. Compte du bailliage.
 KdmS Die Kunstdenkmäler der Schweiz.

LRD Laboratoire romand de dendrochronologie, CH-1510 Moudon
 MAHS Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse.
 NMAH Nos monuments d'art et d'histoire
 RSAA Revue suisse d'art et d'archéologie
 SBE-VD Service des bâtiments de l'Etat de Vaud.

Notes

¹ Daniel de Raemy est l'auteur de nombreux rapports sur le château. Les documents cités dans cette étude sont extraits de ses dossiers de lectures d'archives qu'il a très aimablement mis à ma disposition. Les décors peints du château analysés dans cette étude sont tous situés pendant la période bernoise. Pour leur donner un contexte historique détaillé on se référera à Daniel de RAEMY, «De la conquête au refuge 1536-1700», dans Daniel DE RAEMY, Carine BRUSAU, *Histoire d'Yverdon*, t. 2, *De la conquête bernoise à la Révolution vaudoise*, Yverdon-les-Bains 2001, pp. 9-154.

² Les analyses archéologiques ont fait l'objet de plusieurs rapports étoffés, notamment: Peter EGGENBERGER (AAM), Daniel DE RAEMY, *Château d'Yverdon, Les investigations archéologiques et les données historiques touchant l'aile nord en 1990*, Moudon-Yverdon, septembre 1990. Rapp. dactyl. déposé à l'ARCHY et au SBE-VD. Id., *Château d'Yverdon, Analyse archéologique et historique de la façade sur cour, complétée par l'interprétation des nouvelles données dendrochronologiques fournies par le LRD en 1991*, Moudon-Yverdon, février 1992. Rapp. dactyl. déposé à l'ARCHY et au SBE-VD.

³ Eric-J. FAVRE-BULLE, Alain BESSE (Atelier St-Dismas), *Examens, analyses et sondages effectués au château d'Yverdon*, février 1992. Rapp. dactyl. déposé à l'ARCHY et au SBE-VD.

⁴ Brigitte PRADERVAND, *Peintures murales de l'aile nord, analyse historique et stylistique, Rapport de synthèse avant la restauration*, Ollon, novembre 1992, Rapp. dactyl. déposé à l'ARCHY et au SBE-VD.

⁵ Ces décors, mis au jour pendant les travaux, ne sont plus visibles aujourd'hui et sont recouverts par des boiseries du XVIII^e siècle.

⁶ FAVRE-BULLE, BESSE, *Op. cit.* n. 3.

⁷ ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 161, 1586-87; ce mur pourrait être celui qui sépare la salle 109-2 de la salle 110; ce dernier définit effectivement un nouvel espace d'où peut-être le terme de «chambre neuve».

⁸ ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 162, 1586-87.

⁹ ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 162, 1586-87.

¹⁰ ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 163, 1586-87.

¹¹ Ces décors ont fait l'objet d'un court recensement dans Brigitte PRADERVAND, «Les peintures de la nef de l'église d'Ollon», à paraître dans les *Cahiers du Chablais*.

¹² Marcel GRANDJEAN, *Les Temples vaudois*, Lausanne 1988 (BHV 89), pp. 434, 437 et fig. 344. Plus généralement sur l'activité de ce peintre en Suisse romande: Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, «Le 'banerret' de Nyon et les fontaines monumentales à statue en Suisse occidentale» dans Vincent LIEBER (dir.) *Histoire de Maître Jacques*, Nyon

2000, p. 5 et Brigitte PRADERVAND, «Le décor des voûtes de l'église (1577) et le peintre Humbert Mareschet», dans Marcel GRANDJEAN et alii, *Lutry, Arts et Monuments*, vol. 1, Lausanne 1990, pp. 238-256.

¹³ Il s'agit des peintures qui ornent la partie la plus ancienne de l'église: AC Avenches/man 1585-1597/3 août 1596; AC Avenches/man 1585-1597/21 novembre 1596.

¹⁴ Théo-Antoine HERMANES et Père Jean RICHOTZ, *La collégiale Saint-Laurent d'Estavayer-le-lac*, Estavayer 1984.

¹⁵ Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, «L'église Saint-Théodule, les peintures murales», dans Marcel GRANDJEAN (dir.), *Cudrefin, de la ville neuve savoyarde aux campagnes du XIX^e siècle*, Hauterive 2000, p. 56.

¹⁶ Jacques BUJARD, Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, «L'abbaye cistercienne de la Fille-Dieu à Romont. Histoire, architecture et décors peints», dans *Chronique archéologique 1993*, Fribourg 1995.

¹⁷ Marcel GRANDJEAN, *L'église Saint-François à Lausanne*, Bâle 1973 (Guides de monuments suisses).

¹⁸ Luc MOJON, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, IV, *Das Berner Münster*, Bâle 1960 (KdmS 44), pp. 42 sq. Il faut signaler que ce peintre décorateur se trouve à Avenches en 1567-1568 puis en 1573.

¹⁹ Brigitte PRADERVAND, *Grandvaux. Maison Maillardoz. Brève évaluation des peintures murales mises au jour par l'Atelier Saint-Dismas*, Ollon, Juillet 1994. Rapp. dactyl. déposé au SBE-VD.

²⁰ Isabelle ACKERMANN, Brigitte PRADERVAND, Eric-J. FAVRE-BULLE, «La maison Joffrey à Territet: sauvetage d'un patrimoine exceptionnel», dans *Journal de la construction*, N° 8, 15 août 1995. Marc EMERY (éd.), «Maisons du Littoral neuchâtelois. Histoire et restaurations», dans *Musée Neuchâtelois*, juillet-septembre 1988, pp. 156-164.

²¹ Sur l'auberge du Coq à Granges-Marnand, voir «Découvertes archéologiques à Granges-près-Marnand» 24 heures, 20.04.1988.

²² AC Payerne, comptes de gouvernance, 1574. Sur le même chantier de la construction du nouvel hôtel de ville se trouve Humbert Mareschet, qui orne plusieurs salles de peintures figuratives. Lors de son séjour bernois de 1584 à 1586, il travaillera avec Andreas Stoss cité plus haut comme le «peintre de Lucens». À Payerne, une collaboration entre le peintre et le sculpteur n'est pas à exclure, Humbert Mareschet ayant produit des motifs très voisins pour les voûtes de l'église de Lutry en 1577. Voir PRADERVAND, *Op. cit.* n. 11.

²³ Christian RENFER, «Eine neu entdeckte PapierTapetendekoration der Spätrenaissance aus Zürich», dans *NMAH*, 1978, pp. 345-351.

²⁴ Hermann VON FISCHER, «Bemalte bernische Decken- und Wandtäfer», dans *Bemalte Holzdecken und Täfelungen*, Berne 1987.

- 25 Jürg E. SCHNEIDER, «Fladerpapier, Tapeten der Spätrenaissance aus Zürich. Ein Vorläufiges Inventar», dans *Zürcher Denkmalpflege Stadt Zürich. Bericht 1991-1992*, Zurich, 1993, pp. 16-20.
- 26 Marc-Henri JORDAN, «Les papiers de décoration imprimés du XVII^e siècle conservés en Suisse: études d'exemples retrouvés à Fribourg et Neuchâtel», dans Claire PIGUET, Nicole FROIDEVAUX (dir.), *Copier Coller, Actes du colloque de Neuchâtel des 8 et 9 mars 1996*, Neuchâtel 1998, pp. 29-41. Je remercie Monsieur Marc-Henri Jordan et Madame Claire Piguët pour leur précieuse collaboration. La confrontation des exemples neuchâtelois (rue Fleury 3) et fribourgeois a permis de montrer les similitudes entre les différents décors, voire parfois la très surprenante identité pour certains motifs.
- 27 Nous retrouvons le motif de la rosette en frise sur un fragment de papier qui se trouvait sur un plafond d'une maison à Twann. Voir Andres MOSER, «Ein spätgotisches Haus in Twann (BE)», dans *NMAH*, 33, 1982, N° 2, pp. 231-240.
- 28 *Das Winkelriedhaus. Geschichte. Restaurierung. Museum. Stans* 1993, pp. 174-176.
- 29 *Das Winkelriedhaus...*, *Op. cit.* n. 28, p. 176.
- 30 J. REIMERS, *Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*, München und Leipzig, 1890.
- 31 André MEYER, «Architekturpolychromie, farbige Interieurs und Wandmalereien zwischen Spätmittelalter und Neuzeit», dans *Jahrbuch der historischen Gesellschaft Luzern*, 1, 1983, p. 36. Paul BISSEGGGER, *Les Monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud, V, Morges*, Bâle 1998 (MAHS 91), pp. 60, 257, 258.
- 32 ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 163, 1586-87.
- 33 Pour le poêle et les fenêtres?
- 34 ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 159, 1586-87.
- 35 ACV, Bp42-9, cb. Yverdon, p. 159, 1586-87.
- 36 ACV, Bp42-15, cb. Yverdon, p. 56, 22.11.1618.
- 37 ACV, Bp42-14, cb. Yverdon, p. 56, 1613-14.
- 38 ACV, Bb42-15, cb. Yverdon, sp.: NICLAUS VON DISBACH, *Inventarium*.
- 39 ACV, Bp42-23, p. 255, 1666-67: *Dem Mahler zu Ifferten hab ich zahlt wegen er die Audientzstuben gewysget und gemahlet, 40 fl.*
- 40 FAVRE-BULLE-BESSE, *Op. cit.* n. 3. Entre le XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle une couche de faux marbre a peut-être été posée en 1666-1667, comme on l'a vu plus haut.
- 41 ACV, Bp42-27, p. 64, 28.04.1692.
- 42 Par exemple avec celui de Jean Meyer pour peindre trois chambres à la maison de Ville à Moudon en 1701 et qui reçoit pour cela 39 florins (AC Moudon, BAA 34, 31 mars 1701).
- 43 Il semble en effet que l'on puisse distinguer le sens du pinceau, notamment pour la lettre S.
- 44 Sur le plafond du manoir de Givisiez, Michael Vogelsang a peint sa signature autour d'un médaillon. Sur l'activité de ce peintre: Verena VILLIGER, «Bemalte Holzdecken und Täferausstattungen in der Stadt Freiburg und ihrer Umgebung» dans *Bemalte Holzdecken und Täfelungen*, Berne 1987, pp. 27-36. Georg CARLEN, «Bemalte Holzdecken und Täfelungen» dans *Bemalte Holzdecken und Täfelungen*, Bern und Stuttgart, 1987, pp. 59-69 et du même «Die Wand- und Decken-malereien», dans *Schloss Waldegg bei Solothurn*, Soleure 1991, pp. 111-132. Marc-Henri JORDAN, «Le décor du baroque du vestibule» dans *L'ancien couvent des Augustins de Fribourg*. Numéro spécial du *patrimoine fribourgeois*, N° 3, mai 1994, pp. 41-45.
- 45 Brigitte PRADERVAND, *Les plafonds polychromes dans le canton de Vaud*. Mémoire de licence, Lausanne 1985. Manuscrit déposé à la BCU.
- 46 Cet argument n'est toutefois pas tout à fait péremptoire puisque Michael Vogelsang n'a pas hésité, au Manoir d'Autigny, à outrepasser de manière assez curieuse, la structure à solivage apparent pour effectuer un décor avec un grand médaillon central en trompe-l'œil. Voir. n. 44.
- 47 Voir Brigitte PRADERVAND, «L'iconographie animale sur les plafonds polychromes après la Réforme: iconographie spécifique ou iconographie d'emprunt?» dans *NMAH*, 1989, N° 4, pp. 402-411.
- 48 Pour le contexte historique et stylistique de la peinture bernoise du XVIII^e siècle, on se référera à: Georges HERZOG, et alii (dir.), *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert*, t. 1: *Catalogue de l'exposition*, t. 2: *Essais*, Berne, 1995.
- 49 Hermann VON FISCHER, «Zur Innenrestaurierung der Kirche Trachselwald» dans *NMAH*, 1959, pp. 82-83.
- 50 Brigitte PRADERVAND et Nicolas SCHÄTTI, *Château de Nyon, galeries. Evaluation historique et stylistique des décors peints*, Olion-Genève, 24 juin 1997. Rapp. dactyl. déposé au SBE-VD.
- 51 *Sauver le château de Genthod*, plaquette publiée par la mairie de Genthod, 1974.
- 52 «Le plafond peint découvert à la rue du Soleil-Levant daterait de la fin du XVIII^e siècle», dans *Tribune de Genève*, 22 novembre 1962.
- 53 Jürg SCHWEIZER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern Land, I, Die Stadt Burgdorf*, Bâle 1985 (KdmS 75), pp. 122-126.
- 54 Paul HOFER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, III, Die Staatsbauten der Stadt Bern*, Bâle 1947 (KdmS 19), pp. 321 et 332.
- 55 Hermann VON FISCHER, «Schloss Muri bei Bern», dans *NMAH*, 1958, pp. 54-55.
- 56 Aimable communication de M. Hermann von Fischer.
- 57 VON FISCHER, *Op.cit.* n. 24, pp. 9-12.
- 58 Carl BRUN, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, vol. III, Nendeln 1982 (1^{ère} éd. 1913), p. 63.
- 59 BRUN, *Op. cit.* n. 58, vol. III, p. 109. Ce peintre est par ailleurs attesté en plusieurs endroits du Pays de Vaud, à Palézieux, Payerne, Avenches, vallée de Joux, etc., mais il n'est pas possible de lui attribuer des œuvres pour l'instant.
- 60 Monique FONTANNAZ, «L'ancien prieuré clunisien, l'église et le château de Rougemont», dans *Rougemont, 9^e centenaire 1080-1980*, Lausanne 1980 (BHV 65).
- 61 À moins de faire une composition bien improbable Schmalz-Waerber en prenant les deux initiales de ces artistes; mais Schmalz n'est pas attesté, à notre connaissance, en Pays de Vaud.
- 62 ACV, Bp42-27, cb. Yverdon, p. 59, 18.05.1691: *3x12 schöne große Laden zu einem neüwen Boden in die Audientzstuben 33 fl.*; ACV, Bp42-27, cb. Yverdon, p. 63, 11.04.1692: *Für den neüwen Boden in der Audientzstuben, 40 fl. 6 s.*
- 63 ACV, Bp42-28, cb. Yverdon, p. 43, 21.12.1696: *Dem Tischmacher und dem Glaser so ein neues Vorpfenster von Gringschyben in der Audientzstuben gemacht, 39 fl. 9 s.*
- 64 Voir supra p. 452.
- 65 ACV, Bp42-27, cb. Yverdon, p. 65, 18.05.1691: *Für ein neüwes nußbeümiges Buffet in die Audientzstuben, 87 fl. 9 s.*
- 66 ACV, Bp42-27, cb. Yverdon, p. 62, 28.04.1692: *Dem Tischmacher für ein schönes nußbeümiges Gießfaß in die Audientzstuben, 40 fl. 6 s.*
- 67 ACV, Bp42-29, cb. Yverdon, p. 63, 19.07.1703: *Dem Tischmacher so eine nußbaumerne Thüren in der Audientzstuben gemacht, 31 fl. 3 s.; dem Schloßer für die Beschlacht, 23 fl.*
- 68 Quelques éléments de réponse sont donnés par D. de Raemy. Voir plus haut pp. 503-547.
- 69 ACV, Bp42-31, cb. Yverdon, p. 86, 09.11.1716: *Dem Mahler Sidler für die Näbendstuben im Schloß zu mahlen, 124 fl. 3 s.*
- 70 ACV, Bp42-31, cb. Yverdon, p. 63, 11.04.1715: *Dem Mahler Sidler, für Erneüwerung deß Schloß Sonnenzeits 15 fl., andere Arbeit im Schloß, 63 fl. 9 s.*
- 71 ACV, Bp42-32, cb. Yverdon, p. 73, 09-07-1723: *Dem Jean Nicolas Charles Sydler wegen denen uff dem Magasin-Thurn neuwangestrichenen 2st Fähnlenen, wie auch wegen denen 2ten, so sich uff dasigem Statt-Thor Dach befinden, 37 fl. 6 s.* ACV, Bp42-32, cb. Yverdon, p. 73, 1723-24: 13.07.1723: *Dem Mahler Charles Sydler, wegen daß er das Holtz an der neüw eingeschloßenen Schloßstügen zum 2ten Mal mit Öhlfarben angestrichen, 76 fl. 7 s. 6 d.* Il pourrait s'agir d'une intervention à l'escalier 108 au moment où la pièce 107-3 n'est plus utilisée comme cuisine. Cet escalier existait depuis 1670 au moins, mais il avait peut-être été provisoirement démonté (voir supra, p. 454). ACV, Bp42-32, cb. Yverdon, p. 141, 10.10.1726: *Dem Mahler Sydler, für 2 Fähnlin anzustreichen, 18 fl. 9 s.*
- 72 ACV, Bp42-31, cb. Yverdon, p. 63, 11.04.1715: *Dem Mahler Sidler, für Erneüwerung deß Schloß Sonnenzeits, 15 fl., andere Arbeit im Schloß, 63 fl. 9 s.* ACV, Bp42-31, cb. Yverdon, p. 86, 09.11.1716: *Dem Mahler Sidler, für die Büny in der ordinari Wohnstuben im Schloß anzustreichen, und einzufußen, 24 fl. 3 s.* ACV, Bp42-35, cb. Yverdon, p. 99, 1739-40: *Dem Siedler vor ein Fähnli auf das Schloß, 7 fl.* ACV, Bp42-35, cb. Yverdon, p. 205, 1742: *Mahler Sidler, für etliche Thüren welche er mit Öhlfarbangestrichen wie auch für ein Fähle uff dem Einten Thurm, 45 fl.* ACV, Bp42-35, cb. Yverdon, p. 120, 1741-42: *Dem Mahler Sideler, für das Pfähnele auf dem groß Schloß Turn zu mahlen, 18 fl 9 s.*
- 73 ACV, Bp 31-10, 1715-1716: *Dem Meister Sidler, Mahler zu Grandson, für alle H. Amtsleüten-wappen neu zu machen, die Wappen*

anzustrichen, wie auf alle andere Arbeit, 375 fl. Une partie de cette commande pourrait subsister dans les panneaux conservés du XVII^e siècle qui se trouvent actuellement dans l'hôtel de ville de Grandson, dans un état très restauré.

⁷⁴ AY, Ba61, compte de ville, 18v, 27. 03. 1715: *Au sr Nicolas Schidler, maistre peintre pour avoir tracé et mis en couleur les armes de la ville sur le coffret dans lequel on tient les clefs et sceaux de la ville, 3 fl. 9 s.*

⁷⁵ Collectif, *Cure de Lutry*, Lausanne, février 1988 (plaquette éditée par le service des bâtiments de l'Etat de Vaud).

⁷⁶ PRADERVAND, *Op. cit.* n. 45, p. 106-107.

⁷⁷ Christian RENFER et Eduard WIDMER, *La Suisse des Résidences*, Lausanne 1989.

⁷⁸ VILLIGER, *Op. cit.* n. 42, pp. 27-32.

⁷⁹ VILLIGER, *Op. cit.* n. 42 et Hermann SCHÖPFER, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, IV, *Le district du Lac I*, Bâle 1989 (MAHS 81), pp. 182-196.

⁸⁰ Anne-Catherine PAGE LOUP, «Un salon peint du XVII^e siècle au manoir de Berlens», dans *Patrimoine fribourgeois*, 2, 1993, pp. 23-25.

⁸¹ Collectif, *Maison bourgeoise. Aigle Noir*. Fribourg, s. d., pp. 47 et 54.

⁸² *Maison bourgeoise. Op. cit.* n. 82, pp. 47 et 57.

⁸³ Waldegg..., *Op. cit.* n. 44, pour la peinture plus spécialement l'article de Georg CARLEN dans le même ouvrage: «Die Wand- und Deckenmalereien», pp. 111-146.

⁸⁴ Georg CARLEN, «Vom Umgang mit dekorativer Malerei: Wandmalerei auf Verputz in Innenräumen», dans *Das Denkmal und die Zeit*. Mélanges Alfred A. Schmid, Lucerne 1990, pp. 141-152.

⁸⁵ Marc-Henri JORDAN, «Le décor baroque du vestibule» dans le numéro spécial du *Patrimoine fribourgeois* consacré au convent des Augustins de Fribourg, mai 1994, pp. 41-45.

⁸⁶ *The illustrated Bartsch*, vol. 5, formerly vol. 4, New York 1979.

⁸⁷ *The illustrated Bartsch*, vol. 5, formerly vol. 4, New York 1979, p. 363.

⁸⁸ *The illustrated Bartsch*, vol. 2, New York 1978, p. 245.

⁸⁹ F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings engraving and woodcuts ca. 1470-1700*, Amsterdam, 1949-2003.

⁹⁰ Gustav SOLAR, «Gemälde Jan Haeckerts in der Schweiz und in Liechtenstein», dans *RSAA*, 1987, 4, pp. 187-216.

⁹¹ Ruth VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, «Zur Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei in Zürich von Felix Meyer bis Caspas Huber», dans *RSAA*, N° 47, 1990, pp. 135-141.

⁹² PRADERVAND, *Op. cit.* n. 45, et Eric FAVRE-BULLE, Brigitte PRADERVAND, «La découverte d'une peinture d'Humbert Mareschet à Romainmôtier. Genèse et évolution d'une salle d'apparat dans une résidence baillivale du XVI^e au XVIII^e siècle», dans *Des pierres et des hommes*. Mélanges Marcel Grandjean, Lausanne 1995, pp. 313-330.

⁹³ Georges HERZOG, *Albrecht Kauw (1616-1681), Der berner Maler aus Strassbourg*. Berne 1999.

⁹⁴ On trouve des décors d'inspiration très semblable en Suisse méridionale: Simona MARTINOLI e Elfi RÜSCH, «Villeggiare nel Mendrisiotto. La residenza di campagna dei conti Turconi di Como a Loverciano», dans *RSAA*, N° 50, 1993, pp. 53-64.

⁹⁵ P. F. TSCHAMSER, *Annales oder Jahrs-Geschichten Barfüsseren... insgemein conventualen genannt, zu Thann...* 1724, Colmar, 1864, pp. 618-619, et Gustave AMWEG, *Les Arts dans le Jura bernois et à Bienne*,

Porentruy 1941, vol. 1, pp. 412-413, vol. 2, p. 23. Voir également: E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1976. À propos des peintures du couvent des franciscains de Thann: voir *Haut-Rhin, canton de Thann* (Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France), Paris 1980, p. 186: les peintures du cloître effectuées par Zachée Sidler représentaient des saints franciscains et de nombreux autres saints, une crucifixion et une Vierge de miséricorde protégeant l'ordre de Saint-François. En 1723 le couvent est reconstruit.

⁹⁶ Voir n. 73.

⁹⁷ AE, 0197, Manual du Conseil, 1718-1722, 9.12.1718: *Honn Charles Sildret (sic) pintre de Zug prie Mr du Conseil de le recevoir et sa femme habitant de cette ville pour autant qu'il leur plaira et ayant demeuré par cy devant à Fribourg ou il n'a de l'ouvrage > renvoi devant le Grand conseil*. Id., 16.12: *Sr Charles Sidler pintre de sa vacation, originaire du loüable canton de Zug, prie d'etre reçu avec sa femme et enfant habitant de cette ville pour autant qu'il plaira à MM du Conseil... ayant attestation de LL.EE. de bon comportement du 13 décembre 1718... reçu habitant de cette ville en vue que sa femme a changé de religion et produit bonne attestation, et c'est pour annuellement 15 florins et pour une année seulement*. AE, 0197, PVCC1718-1722, 21.3. 1720: *Mr le fabricien Demierre présente un dessein du pintre Sydler pour le portail St.-Jean à quoy il offre ses services*. La peinture sera réalisée au cours de l'été, financée par 80 écus payés par un Bourguinon en échange de l'acquisition de la bourgeoisie d'Estavayer. Sidler est cité pour la dernière fois à Estavayer lorsqu'il est mandaté pour orner les statuts de la compagnie des mousquetaires (Id., 6.5.1721). L'activité de Sidler à Estavayer m'a été communiquée par D. de Raemy.

⁹⁸ Les premiers documents concernant des Sidler à Fribourg mentionnent une religieuse de ce même patronyme qui se fait envoyer par sa mère qui réside à Porentruy trois tableaux qui pourraient être du peintre Jean-Joseph Sidler, fils de Zachäus. Voir Marcel STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, III, *La ville de Fribourg, les monuments religieux (deuxième partie)*, Bâle 1964 (MAHS 41), pp. 266-267. De nombreuses mentions de peintres sont ensuite repertoriées pour la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Un peintre Sydler est également attesté dans le canton de Berne à Fraubrunnen, où il peint des armoiries. Voir Hans JENNY, *Kunstführer durch die Schweiz*, Wabern, 1982, tome III, p. 330.

⁹⁹ Hermann VON FISCHER, «Zur Restaurierung des Schlosses Hindelbank», dans *NMAH*, 1964, pp. 95-98.

¹⁰⁰ Il s'agit des inventaires de 1696, 1701-1702 et 1708.

¹⁰¹ ACV, Bp42-37, cb. Yverdon, p. 80, 06.12.1751.

¹⁰¹ ACV, Bp42-31, cb. Yverdon, p. 172, 1720.

¹⁰³ ACV, Bp42-27, cb. Yverdon, 1696.

¹⁰⁴ ACV, Bb1-62, cb. Yverdon, p. 9, 1744. Voir p. 455.

¹⁰⁵ ACV, Bp42-37, cb. Yverdon, p. 80, 06.12.1751.

¹⁰⁶ ACV, Bp42-37, cb. Yverdon, p. 111, 29.06.1752: *Dem Mahler Restinily das Taffel der Audientz- und Esstuben zu dessen Conservation, mit Farb zu belegen*.

¹⁰⁷ ACV, Bp42-39, cb. Yverdon, p. 130, 1760-61: *...ist die Esstuben und der Frauw Landvogtin Zimmer mit Farben angestrichen worden, zählt an David François Boiteux, 140 fl.*