

Le retable d'Estavayer-Blonay

Autor(en): **Strub, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **22 (1962)**

Heft 1-3: **Festschrift für Hans Reinhardt**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164811>

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.

Le retable d'Estavayer-Blonay

Par MARCEL STRUB

(Planches 24-28)

Exécuté en 1527 pour le maître-autel de la chapelle des Dominicaines d'Estavayer-le-Lac, le retable auquel cet article est consacré devait être relégué en 1702 au bas du collatéral de droite, face à la porte d'entrée, et vendu en 1882 à un antiquaire de Lausanne. Celui-ci le céda bientôt à la famille de Blonay, qui en fit l'acquisition pour le portrait de la donatrice, et le dressa en son château de Grandson. C'est là qu'en 1958, à la suite d'assez longues tractations, la Fondation Gottfried Keller le racheta avec la participation financière de l'Etat de Fribourg et des Amis du monastère des Dominicaines. Il fit l'objet d'une restauration intégrale dans les ateliers du Musée des beaux-arts de Bâle, séjourna une année au Musée d'art et d'histoire de Fribourg, puis, en 1961, fut remis aux Dominicaines d'Estavayer, qui le replacèrent à l'endroit où il se trouvait de 1702 à 1882.

L'œuvre a suscité de nombreuses études¹, tant à cause de l'intérêt qu'elle offre sous le rapport de l'histoire de l'art, qu'au vu de la personnalité des donateurs: Claude d'Estavayer, évêque de Belley, chancelier de l'Ordre de l'Annonciade et confident du duc Charles II de Savoie (1483 ?-1534)², et sœur Maurice de Blonay, sa parente, religieuse au monastère d'Estavayer († le 7 février 1526)³.

Ce qui nous amène à reprendre ici l'examen de ce triptyque⁴ et des questions par lui posées, c'est que la plupart des historiens ont lu de façon inexacte le millésime qui se trouve sur le retable et qui est pourtant constitué de chiffres gothiques parfaitement formés. Si l'écart qui existe entre la date erronée de 1521 et celle correcte de 1527 peut paraître de minime importance, il se trouve que dans le cas précis les choses ne se présentent pas si simplement. Entre ces deux dates, en effet, plusieurs événements notables interviennent dans le domaine de la sculpture fribourgeoise: la disparition des deux premiers concurrents que rencontra le sculpteur Hans Geiler, à l'atelier duquel la plastique

¹ J. R. RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich 1876, p. 748. — Le même, *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler*, V. Canton Freiburg, dans *Indicateur d'antiquités suisses*, IV, 1883, p. 386. — J. J. BERTHIER, *Le triptyque des Dominicaines d'Estavayer*, dans *Fribourg artistique à travers les âges*, XXII, 1911, pl. VIII et IX. — J. FLEISCHLI, *Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg*, dans *Freiburger Geschichtsblätter*, XIX, 1912, pp. 25-26. — M. SATTLER, *Freiburger Bildwerke des 16. Jahrhunderts*, Zurich 1913, pp. 57-58, 63, 64. — P. A. DAUBIGNEY, *Le Monastère d'Estavayer de l'ordre de saint Dominique*, Estavayer 1913, pp. 86-90. — H. ROTT, *Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, III, Der Oberrhein, 3. Band, Text, Stuttgart 1938, pp. 252-254. — Catalogue de l'exposition *L'art suisse des origines à nos jours*, Genève 1943, p. 57, N° 471. — H. REINERS, *Burgundisch-Alemannische Plastik*, Strasbourg 1943, pp. 117, 124-127. — Catalogue des expositions du huitième centenaire de Fribourg, Fribourg 1957, p. 51, N° 147. — H. NAEF, *Claude d'Estavayer, évêque de Belley*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, L, 1956, p. 85, et LI, 1957, pp. 213-214, 296-298. — Le même, *La chrétienté déchirée et la maison de Savoie (1521-1522)*, dans *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, LIV, 1960, pp. 132-135. — M. DALLONI, *Sept siècles de prière. Les Dominicaines d'Estavayer-le-Lac*, Fribourg 1960, pp. 77-78, 212-215, 305-306.

² Sur le personnage, lire H. NAEF, dans *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, L, 1956, pp. 85-137, LI, 1957, pp. 199-221, 281-298, LII, 1958, pp. 48-86, 303-338, LIII, 1959, pp. 35-60, et LIV, 1960, pp. 29-52, 114-135.

³ Sur le personnage, lire DALLONI (voir note 1), ainsi que H. NAEF, dans *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, LIV, 1960, pp. 133-134.

⁴ Comme il fallait s'y attendre, le rachat par la Fondation Gottfried Keller et la restauration qui suivit ne manquèrent pas de provoquer la parution de quelques articles supplémentaires. On citera notamment J.-B. DE WECK, *Le retable des Dominicaines d'Estavayer*, dans *Bericht der Gottfried Keller Stiftung*, 1958/59, pp. 71-78.

du retable d'Estavayer-Blonay est généralement attribuée et qui travailla à Fribourg de 1513 à 1533/1534, dans le style du Haut-Rhin, celle de Hans Roditzer en 1522, et celle de Martin Gramp en 1524⁵; puis l'apparition d'un nouvel émule, peut-être même d'un collaborateur de marque, le sculpteur Hans Gieng, en 1525⁶.

Nous reprenons l'ensemble du problème en nous fondant sur une étude que nous avons faite en 1947, mais qui ne paraît que cette année-ci⁷.

Voyons d'abord comment se présente le retable.

Entièrement déployé (pl. 24), il mesure 190 × 400 cm, dont 190 × 200 cm pour la partie fixe, qui possède un décrochement rectangulaire, et 190 × 100 cm pour chacun des volets, qui offrent un décrochement correspondant; la prédelle et le couronnement ont disparu. Alors qu'armoire et panneaux ont été réalisés en bois de sapin, la sculpture l'a été en bois de tilleul polychrome, et la peinture fut exécutée à tempéra.

L'extérieur est peint (pl. 25 b). Sur le volet de droite se voit saint Claude, archevêque de Besançon⁸, présentant le donateur en la personne de Claude d'Estavayer⁹, dont les armes figurent à l'angle inférieur gauche, surmontées de la mitre et de la crosse, et entourées du collier de l'Annonciade¹⁰; dans le décrochement, la Vierge et l'Enfant apparaissent au-dessus d'une chapelle, très vraisemblablement celle des Dominicaines. Le volet gauche montre le Christ dans une gloire, ayant autour de lui onze apôtres qui forment comme une auréole et accueillent la donatrice, sœur Maurice de Blonay, laquelle, masquant le douzième apôtre, fait son entrée dans la cour céleste; elle aussi est agenouillée et accompagnée de son blason¹¹; dans le décrochement, le Père Eternel bénissant et le Saint-Esprit.

L'intérieur est presque entièrement sculpté (pl. 24). L'armoire, dont le fond est pour la plus grande partie damassé et doré, et qui devait comporter au sommet, sur champ bleu foncé, un décor de feuilles de chardon sculpté, ajouré et doré, tel qu'on le voit encore au haut des deux vantaux, renferme trois statues-appliques à dos creux: au centre une Madone debout sur le croissant, dont l'Enfant tient une boule (pomme?), hauteur 110 cm (pl. 28 a); à droite un saint Thomas d'Aquin portant d'une main un calice (incomplet) qu'il désigne de l'autre main, hauteur 108 cm; à gauche un saint Dominique tenant un livre, cependant qu'un second attribut (vraisemblablement une monstrance) manque, hauteur 110 cm (pl. 25 a). Ces statues se trouvent posées sur un socle continu dont la face antérieure est également ornée et dorée, et à la partie médiane duquel, plus élevée, ont été fixés deux écus aux armes de la famille d'Estavayer. Alors que les nimbes des deux saints furent gravés sur le fond damassé, au-dessus de la Vierge se trouvait une couronne sculptée soutenue par deux angelots en demi-ronde bosse, hauteur 30 cm, dont l'un a disparu. De part et d'autre de la Vierge se trouvaient encore deux anges musiciens, hauteur 50 cm; mais un seul a subsisté, qui joue de l'orgue portatif (il lui manque un doigt à la main droite). Précisons que l'or domine dans la polychromie de la Vierge et de l'angelot, le noir dans celle des deux saints, et l'argent dans celle de l'ange musicien. Sur le volet de droite se voit d'abord et principalement un haut-relief de 107,5 × 84 cm représentant l'Adoration des Mages (Epiphanie), encadrée d'une arcade Renaissance (pl. 26 b); puis, peint

⁵ M. STRUB, *La sculpture fribourgeoise du XVI^e siècle (1500-1563)*, dans *Annales fribourgeoises*, XLII, 1956, pp. 79-84; *L'œuvre du sculpteur Hans Roditzer*, dans *Annales fribourgeoises*, XLIII, 1958, pp. 111-126; *L'œuvre du sculpteur Martin Gramp*, dans *Annales fribourgeoises*, XLIV, 1960, pp. 63-89.

⁶ STRUB (voir note 5), XLII, 1956, pp. 85-87.

⁷ M. STRUB, *Deux maîtres de la sculpture suisse du XVI^e siècle: Hans Geiler et Hans Gieng*, Fribourg 1962. L'œuvre de chacun des deux artistes s'y trouve intégralement reproduite.

⁸ Métropole ecclésiastique dont dépendaient alors les évêchés de Belley et de Lausanne.

⁹ On trouvera une glose de ce portrait dans H. NAEF, *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, L, 1956, p. 85, et LI, 1957, p. 297.

¹⁰ Sur cet Ordre, ses attributs et notamment le collier, lire H. NAEF, *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, LI, 1957, pp. 212-221 et 281-298, en particulier pp. 296-297.

¹¹ Il s'agirait là du plus ancien portrait d'un membre de la famille de Blonay (WECK, voir note 4, p. 71).

sur le fond même du panneau traité en bleu foncé, l'ange qui guida les Mages; enfin, au sommet, le décor de feuilles et de fleurs de chardon (à moitié disparu); c'est au bas de ce vantail, sur le cadre, qu'ont été inscrites au pinceau les initiales AW. Disposition correspondante dans le volet gauche: le relief représente une Adoration des Bergers (Nativité) (pl. 26a); au-dessus, peints sur le fond dans un médaillon rond, trois anges chanteurs; puis le feuillage (bien conservé); au bas, sur le cadre, la date 1527. On ajoutera que le cadre rouge brique est rehaussé à l'extérieur d'un rang de fleurons blancs, à l'intérieur d'un rang de fleurons d'or et d'étoiles d'argent qui alternent.

Pour terminer cette présentation, on indiquera que la restauration exécutée en 1959-1960 sous la direction du D^r Paolo Cadorin consista à consolider la menuiserie, à obturer de nombreux trous et fentes du bois, et à faire réapparaître la polychromie originale de la sculpture, sans la compléter ni rafraîchir. Elle s'est donc montrée en tous points respectueuse de l'état original de l'œuvre.

De la description que nous venons de faire il est possible de tirer l'une ou l'autre conclusions. Tout d'abord que le triptyque fut exécuté en souvenir de sœur Maurice de Blonay, puisque celle-ci y est représentée entrant dans la vie éternelle; ce qui signifie que cette réalisation n'a pu être décidée qu'après le 7 février 1526, et qu'elle sera survenue entre cette date et l'année 1527, dont le millésime fut peint sur l'un des vantaux pour marquer l'achèvement; ce qui veut dire en outre que l'œuvre dut vraisemblablement de voir le jour à des dispositions testamentaires de la défunte¹². Ensuite, que les largesses de cette dernière n'auront pas suffi à la matérialisation de ses vœux, et que celle-ci nécessita l'intervention d'un second bienfaiteur, dont on peut même penser que la part dut être beaucoup plus considérable, puisque ses armes ne figurent pas seulement sur le volet qui lui est réservé, mais encore au centre de l'armoire, par deux fois. La présence de ces blasons nous a d'ailleurs conduit à préférer à l'appellation de retable des Dominicaines d'Estavayer, dont l'histoire pourrait bien nous apprendre un jour qu'il ne fut pas le seul, celle de retable d'Estavayer-Blonay.

Ceci dit, il convient de s'inquiéter des auteurs d'une œuvre qui dès l'abord paraît diverse, sinon hybride.

Il est généralement admis que la sculpture et la peinture sont dues à deux ateliers différents, quitte à donner la première tantôt à Hans Geiler, et c'est le cas le plus fréquent (Berthier, Diesbach, Fleischli), tantôt à Hans Gieng (Sattler), éventuellement à Hans Roditzer (Reiners), et la seconde à un maître inconnu signant AW, à Augustin Wisshack, de Neuchâtel (Rott), voire à Elysäus Walther, de Berne, compagnon de Nicolas Manuel, lequel aurait changé à la Réforme son premier prénom Aloysius en celui d'Elysäus (Naef). Mais tel historien semble laisser entendre, au vu sans doute de la signature peinte du côté des reliefs, que peinture et plastique auraient pu être exécutées par le même artiste (Rott).

Commençant par les éléments les plus caractérisés de l'œuvre, c'est-à-dire par les parties sculptées, nous ferons d'abord observer que le retable d'Estavayer-Blonay offre de nombreuses analogies avec un autre triptyque sorti de l'atelier de Hans Geiler quelques années auparavant, vers 1522¹³. Il s'agit de l'ancien maître-autel de l'église paroissiale de Cugy, localité fribourgeoise située à cinq kilomètres d'Estavayer. De l'œuvre on ne possède plus que la plastique, comprenant trois statues, une Vierge à l'Enfant (pl. 28b) qui constituait la figure principale de l'armoire et se trouvait accostée d'un saint Antoine l'ermite et d'un saint Martin, patrons de la paroisse; éventuellement une quatrième statue, une sainte Catherine d'Alexandrie, dont manquerait en ce cas le pendant¹⁴; comprenant ensuite quatre reliefs qui occupaient les faces intérieures des volets, une Crucifixion, une Déposition, une Déploration et une Résurrection; puis deux petits reliefs ayant vraisemblablement orné la prédelle, un Baptême du Christ et une Messe de saint Grégoire. L'armoire, son couronnement et les compositions peintes des vantaux ont disparu.

¹² Notons en passant que ce seul fait aurait dû inciter à lire correctement la date inscrite sur le retable.

¹³ STRUB (voir note 7), p. 55, et catalogue, N° 5 (fig.).

¹⁴ STRUB (voir note 7), p. 57, et catalogue, N° 18 (fig.).

Or, le retable des Dominicaines d'Estavayer est de dimensions à peine plus réduites que celui de Cugy. Comme dans ce dernier, le centre de l'armoire est occupé par une *Vierge à l'Enfant* (pl. 28 a), et qui plus est, par la même Vierge à l'Enfant; un peu plus forte et plus altière, il est vrai, mais répondant au même type, ayant le même costume, la même silhouette, le même visage et portant le même Enfant; bref, «geiléienne» autant qu'on peut l'être, au maniérisme près¹⁵. Celui-ci est plus accusé dans les deux *anges* (pl. 27 a et c) qui ont survécu et qui entourent la statue centrale. Ils occupent l'espace qui devait être réservé dans le retable de Cugy à la sainte Catherine et à son pendant disparu. L'angelot du haut, rieur, aisé, délicieux, appartient à la même famille que ceux du triptyque bien connu de Jean de Furno (vers 1513) en l'église des Cordeliers de Fribourg (pl. 27 d), chef-d'œuvre incontesté de la sculpture fribourgeoise des débuts du XVI^e siècle, qui, à défaut de pouvoir être attribué à Hans Geiler, n'a pas manqué d'avoir sur le style de ce dernier une influence décisive¹⁶. Et l'on rapprochera celui de gauche, le musicien grave jusque dans sa préciosité, d'un Ange au flambeau du Musée national (pl. 27 b) que tous les auteurs donnent à Geiler¹⁷. Parfaitement geiléiens l'un et l'autre, en effet, comme la Madone, et comme elle attribuables au maître lui-même.

En revanche, les statues de *saint Dominique* et de *saint Thomas* (pl. 25 a) qui se dressent sur les côtés de l'armoire sont manifestement d'une tout autre main. Non sans raison, H. Reiners les a comparées à un saint Paul de Jörg Syrlin le Jeune¹⁸, signifiant ainsi qu'elles relevaient de l'art souabe. Au reste de bonne qualité, solidement sinon agréablement composées. Mais on n'a pu jusqu'ici donner un nom à leur auteur. Et les suggestions que nous allons faire, tout en précisant les limites du problème, ne permettront pas de percer cet anonymat.

Si les reliefs de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* qui ornent les faces intérieures des volets ont, eux aussi, quelque chose de souabe, puisqu'on les rapproche habituellement des retables de Blau-beuren (1493-1494, par Gregor Erhart?) et de Wettenhausen¹⁹, ils offrent également quelque chose de geiléien, et donc de rhénan, puisqu'on les compare non moins fréquemment aux volets du triptyque de Furno. Lorsqu'on observe attentivement la Vierge de l'Épiphanie de ce dernier retable (pl. 26 c) et la Vierge de la Nativité de celui d'Estavayer-Blonay (pl. 26 a), on est à la fois surpris par la ressemblance matérielle et la différence de qualité dans l'exécution. On a l'impression d'avoir à faire à un habile et tardif imitateur du retable des Cordeliers de Fribourg, en possession d'un certain talent, mais travaillant avec moins d'aisance et moins de distinction; ayant, pour tout dire, moins grand air. Que l'on examine en particulier le port de la tête, l'expression des mains, les plis de la manche et la courbe du voile! La différence devient absolument manifeste au moment où l'on confronte les deux scènes entières.

Pour expliquer à la fois ces ressemblances et ces différences, on a suggéré que Hans Gieng, artiste souabe fraîchement arrivé à Fribourg et engagé dans l'atelier de Hans Geiler, artiste rhénan, aurait pris part à l'exécution du triptyque²⁰. Mais il nous est rigoureusement impossible de déceler la main de Gieng dans cette œuvre. Non pas seulement en vertu de caractères stylistiques précis²¹, mais au nom de la qualité artistique. Gieng est le meilleur sculpteur fribourgeois du XVI^e siècle; cela signifie qu'il n'est pas inférieur au maître du retable de Furno!

Pour sa part, H. Reiners voulut voir dans l'auteur du retable d'Estavayer-Blonay un artiste ayant subi d'une façon ou de l'autre l'influence de Roditzer²². Mais comme il attribue erronément audit Roditzer les volets et les statues de Cugy, que d'autre part l'étude des œuvres authentiques de ce

¹⁵ Sur le style de Hans Geiler: STRUB (voir note 7), pp. 35-50, 108-110.

¹⁶ STRUB (voir note 7), pp. 39-46, et catalogue, N^o 1 (fig.).

¹⁷ STRUB (voir note 7), p. 48, et catalogue, N^o 17 (fig.).

¹⁸ REINERS (voir note 1), fig. 176 et 177.

¹⁹ Notamment: REINERS (voir note 1), pp. 124 et 126.

²⁰ SATTLER (voir note 1), pp. 57-58, 63, 70.

²¹ Sur le style de Hans Gieng, voir M. STRUB, *Deux maîtres*, pp. 77-84, 108-110.

²² REINERS (voir note 1), pp. 125-126.

sculpteur révèle un autre style²³, il ne nous est pas possible d'adopter tel quel ce point de vue. Ce qu'il faut dire, c'est que l'auteur de trois des panneaux en relief du retable d'Hauterive, daté 1522 et exécuté pour ce qui concerne la plastique dans l'atelier de Hans Roditzer²⁴, a travaillé à la sculpture des volets d'Estavayer. H. Reiners a relevé très justement l'étroite parenté de style qui existe entre les deux Epiphanies (pl. 26 *b* et *d*), notamment, et qui dans le cas du roi noir va presque jusqu'à l'identité²⁵. Les feuillages de bois doré qui ornent le haut des panneaux sont également identiques. On en conclura que le sculpteur en question a fait partie de l'atelier de Hans Roditzer, mort à la fin de 1521 ou au début de 1522; qu'il a contribué dans une mesure importante à la confection du retable d'Hauterive; qu'il a même dû terminer l'œuvre, très probablement inachevée au décès du maître, comme nous en avons fait l'hypothèse²⁶; et qu'il entra ensuite dans l'atelier de Hans Geiler, y collaborant un jour à l'exécution des reliefs dont nous parlons. Nous estimons au surplus qu'il faut admettre l'intervention de deux compagnons au moins: l'un qui aura taillé les statues latérales, et l'autre qui se sera chargé des panneaux, d'ailleurs plus proche du style du maître²⁷.

Ce qui vient d'être dit fait naturellement tomber l'opinion qui attribuerait à un seul et même artiste l'exécution intégrale du retable. Il n'est pas moins évident que le style des compositions picturales, médiocre et même un peu dur, postule l'intervention d'une main que l'on ne reconnaît dans aucun des éléments sculptés. Cela nous conduit donc à rechercher l'identité du peintre.

La démarche rencontre une première difficulté dans le fait que, si le triptyque est signé au pinceau, il l'est sur la face d'un volet principalement réservée à la plastique. Mais, nous l'avons signalé, la face intérieure des vantaux porte également de petits motifs peints. Il est en outre fort probable que l'auteur des compositions picturales ait aussi assuré la polychromie des parties sculptées, la peinture des cadres étant pareille d'un côté comme de l'autre. La position de la signature trouve ainsi une explication suffisante.

Quant à identifier l'artiste désigné par les initiales AW, on s'y est employé. H. Rott a proposé d'y reconnaître le peintre Augustin Wisshack, se fondant sans doute sur le fait qu'il habitait non loin d'Estavayer, à Neuchâtel, et qu'il est le seul peintre suisse de l'époque à porter de telles initiales. M. H. Naef a poussé ses investigations dans une autre direction; explorant le terrain du côté de la Savoie, il a songé à la famille Waser, dont un membre, Pierre, est l'auteur des stalles de l'église de Moudon (1502) et un autre, Mattelin, l'auteur des stalles de la collégiale d'Estavayer (1522), à l'endroit desquelles l'évêque de Belley joua également le rôle de bienfaiteur. Mais il se trouve que le nom de cette famille s'écrivait le plus communément Vuarser, et qu'aucun des Vuarser connus ne portait un prénom commençant par A²⁸. M. Naef s'est alors tourné vers Berne, et y rencontrant le nom d'Elysäus Walther, suggère, nous l'avons dit, que celui-ci s'appelait peut-être Aloysius et que la Réforme l'aurait amené à changer de prénom²⁹. Il s'agirait cependant de faire la preuve du changement. Or, en 1513 l'artiste portait déjà le prénom d'Elysäus³⁰. Il faudrait en outre retrouver une œuvre certaine du peintre et la confronter avec le retable d'Estavayer. Malheureusement, on n'en connaît aucune.

Dès lors la proposition de H. Rott paraît la plus vraisemblable. Nous la renforcerons certainement en rappelant qu'en 1511 Augustin Wisshack avait déjà accepté la commande d'un retable pour une église fribourgeoise, celle de Cormondes (Gurmels), dans l'actuel district du Lac³¹.

²³ Voir M. STRUB, *L'œuvre du sculpteur Hans Roditzer*, dans *Annales fribourgeoises*, XLIII, 1958, pp. 111-126.

²⁴ STRUB (voir note 23), pp. 119-121; ces volets sont reproduits par ROTT (voir note 1), III/3, fig. 104.

²⁵ REINERS (voir note 1), p. 124.

²⁶ STRUB (voir note 23), pp. 111 et 119-121.

²⁷ Voir aussi FLEISCHLI (note 1), p. 32.

²⁸ *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, LIV, 1960, pp. 131-133.

²⁹ *Revue d'histoire ecclésiastique suisse*, LIV, 1960, p. 133, n. 1.

³⁰ P. HOFER, *Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, I, Bâle 1952, p. 156, n. 5.

³¹ ROTT (voir note 1), III/2, pp. 283-284, donne le texte du contrat, et III/3, p. 253, explique ce dernier en langue moderne. On constate que sur la prédelle étaient peints les douze apôtres, comme sur le volet gauche du retable d'Estavayer-

On ajoutera que le choix de cet artiste par Claude d'Estavayer laisse entendre qu'il jouissait de quelque renom. Il se trouve effectivement qu'il était fils du peintre Gregor Wisshack (Weisshöck, Wisshöck, Wischek, Wisshock, Wysschok), de Schaffhouse, et frère du peintre Maximilien Wisshack, qui travaillait à Bâle, y fut reçu bourgeois en 1534, et dont la présence dans cette ville est attestée jusqu'en 1552³². Le nom était donc connu. La qualité de sa peinture, en revanche, si l'on en juge par le retable d'Estavayer, ne pouvait lui mériter la renommée. Et ce qui ressort des textes, c'est effectivement que Wisshack n'eut pas l'occasion d'exercer ses talents artistiques aussi souvent qu'il eût pu le désirer. Etabli à Neuchâtel dès 1511 (ainsi qu'en témoigne le contrat passé pour le retable de Cormondes) et jusqu'en 1534 au moins, il exécute entre 1512 et 1515 un tableau à l'effigie de saint Guillaume, mais pour le reste semble n'avoir été employé qu'à des besognes d'artisan, notamment à peindre bannières, écussons et girouettes³³.

Un tel peintre convient idéalement à notre cas: grâce à la situation locale, aux usages et, sans doute, à certaines entremises, il a la chance de travailler pour un personnage considérable, mais n'aboutit qu'à une réalisation médiocre. Par malheur, aucune autre œuvre d'Augustin Wisshack n'est connue. Dès lors, il n'est pas possible de procéder à une comparaison qui, sans doute, nous eût permis d'être plus affirmatif.

Blonay. Le fait que le triptyque de Cormondes, d'un type semblable à celui d'Estavayer, ait été commandé, sculpture et peinture, au seul Augustin Wisshack, n'implique pas que celui-ci ait réalisé tout l'ouvrage (sur ce sujet: STRUB, note 23, p. 115).

³² C. BRUN, *Dictionnaire des artistes suisses*, III, p. 513, et IV, p. 698.

³³ Renseignements obligeamment fournis par M. Jean Courvoisier, archiviste, à Neuchâtel. – Au sujet du tableau de saint Guillaume, disparu, on ne dit pas s'il était destiné à la collégiale, à la chapelle de l'hôpital ou à la maison de ville (Archives de l'Etat de Neuchâtel, Comptes de la Bourserie, vol. VI, f. 167, année 1512; f. 208, année 1514; vol. VII, f. 15, année 1515). En 1517 maître Augustin peignait «la banderette pour mettre sur le grand bornel»; en 1524, «ung escusson des armes de la ville pour mettre aux torches» à l'occasion d'une cérémonie funèbre; en 1530, enfin, «deux banderolles pour des pomeaux» sur la maison du seigneur de Valangin, dans le vignoble de Neuchâtel (textes édités par W. Wavre, dans le *Musée neuchâtelois*, XLIII, 1906, pp. 132, 164 et 165; Archives de l'Etat de Neuchâtel, B 18, N° 30). Le 1^{er} mars 1534, «Augustin Wisshock, peintre, bourgeois de Neufchâtel», vendait un jardin sis à l'ouest de la porte du Château; il avait reçu ce terrain en don, depuis peu, du chanoine Jean Rodolphe Stoer, lui-même tenancier depuis 1528 (Archives de l'Etat de Neuchâtel, Registres du notaire B. Chalvin, vol. 6, f. 115). – Nous remercions M. Courvoisier pour son aimable communication.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Pl. 26*d*: Leo Hilber, Fribourg.

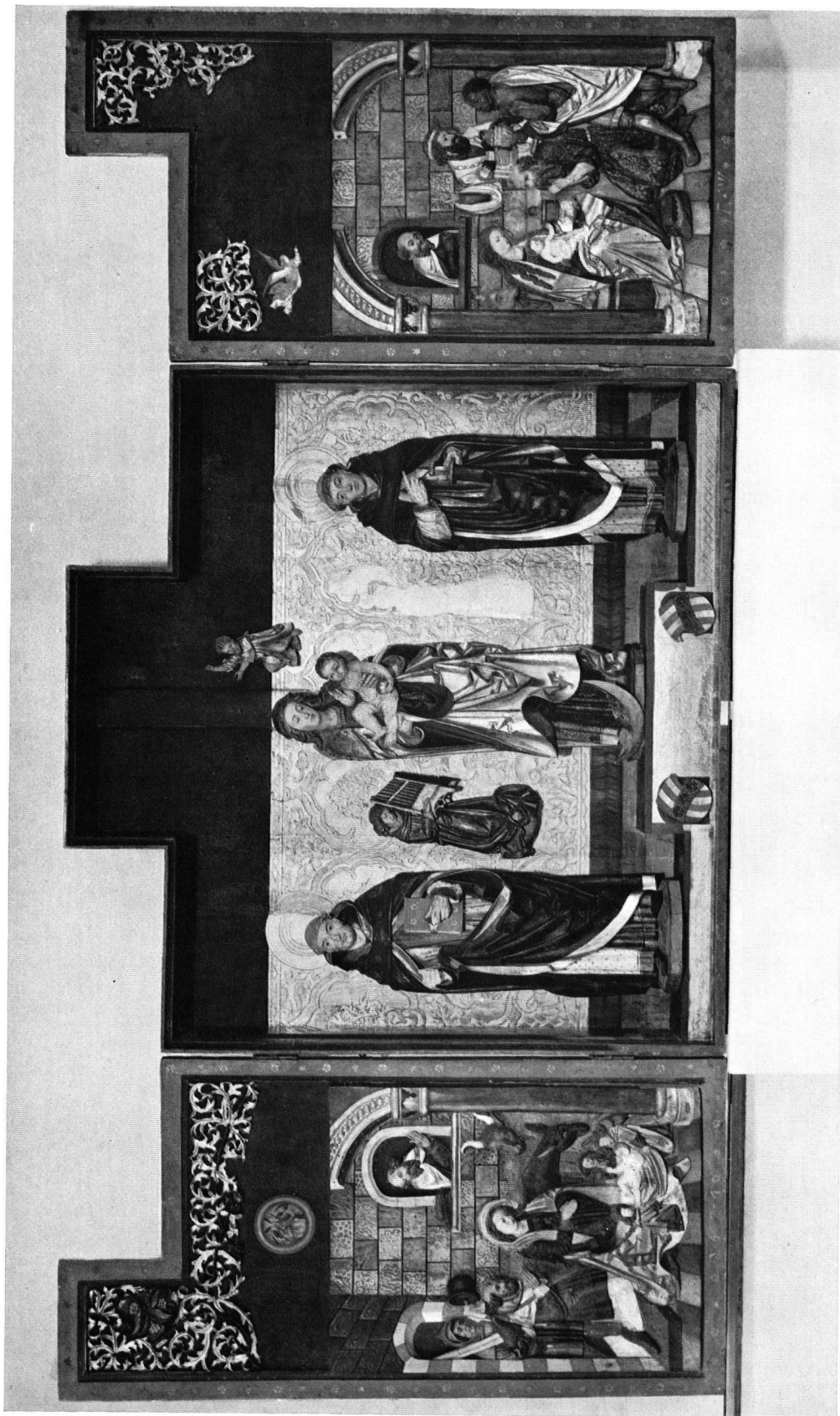
Pl. 25*a* et *b*, pl. 26*a* et *b*, pl. 27*a* et *c*, pl. 28*a*: Kunstmuseum, Bâle, et Fondation Gottfried Keller.

Pl. 28*c*: P. Maurice Moullet, Fribourg.

Pl. 27*b*: Musée national suisse, Zurich.

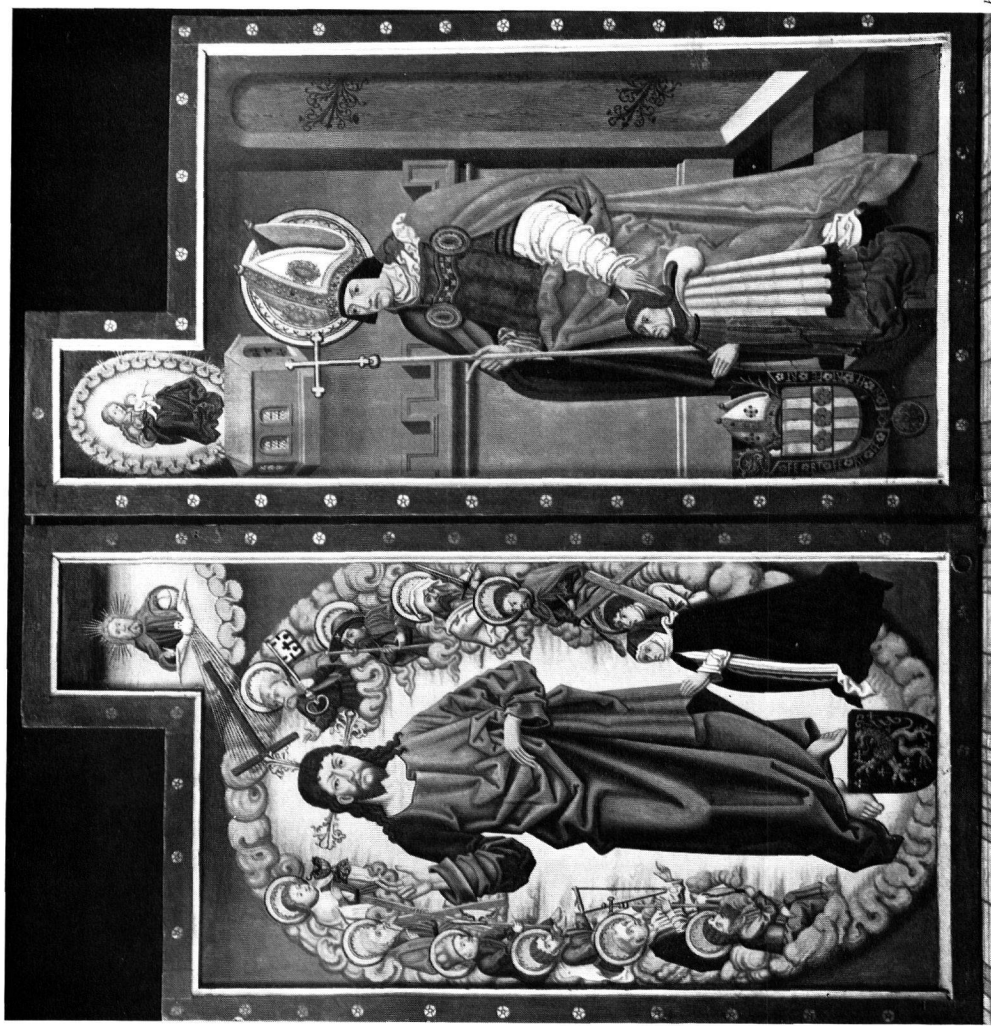
Pl. 24 et pl. 28*b*: Jacques Thévoz, Fribourg.

Pl. 26*c* et pl. 27*d*: Ernst Winizki, Dietikon-Zurich.



Le retable d'Estavayer-Blonay, Estavayer-le-Lac FR, chapelle des Dominicaines: le retable ouvert.

M. STRUB: LE RETABLE D'ESTAVAYER-BLONAY

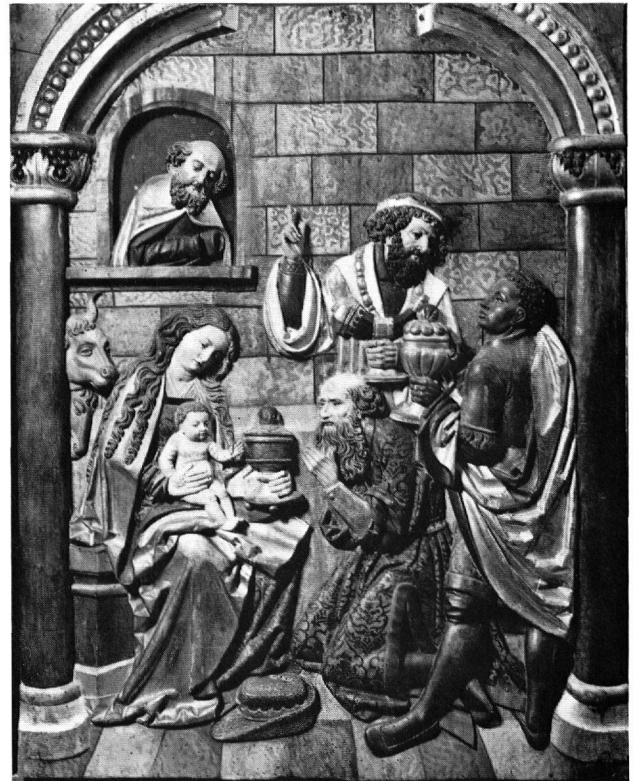


a, b Le retable d'Estavayer-Blonay, Estavayer-le-Lac FR, chapelle des Dominicaines: *a* Deux des statues de l'armoire (saint Dominique et saint Thomas). *b* Le retable fermé.

M. STRUB: LE RETABLE D'ESTAVAYER-BLONAY



a



b



c



d

a, b Reliefs des volets du retable d'Estavayer-Blonay: *a* Adoration des Bergers, *b* Adoration des Mages, *c* Adoration des Mages, du retable de Furno (Fribourg, église des Cordeliers), *d* Adoration des Mages, du retable d'Hauterive FR (Fribourg, Musée d'art et d'histoire).



a



b

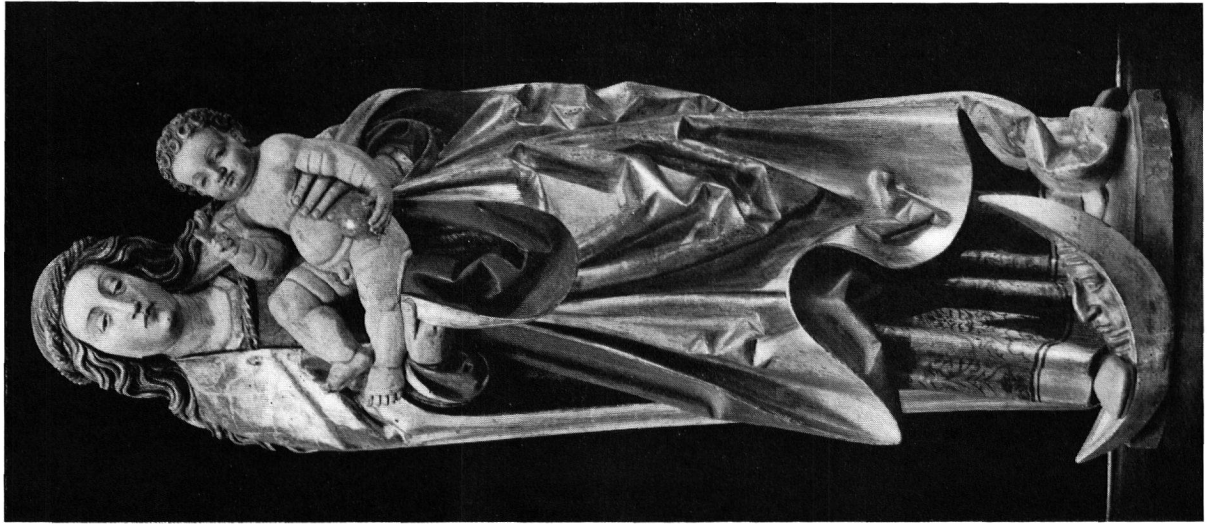


c



d

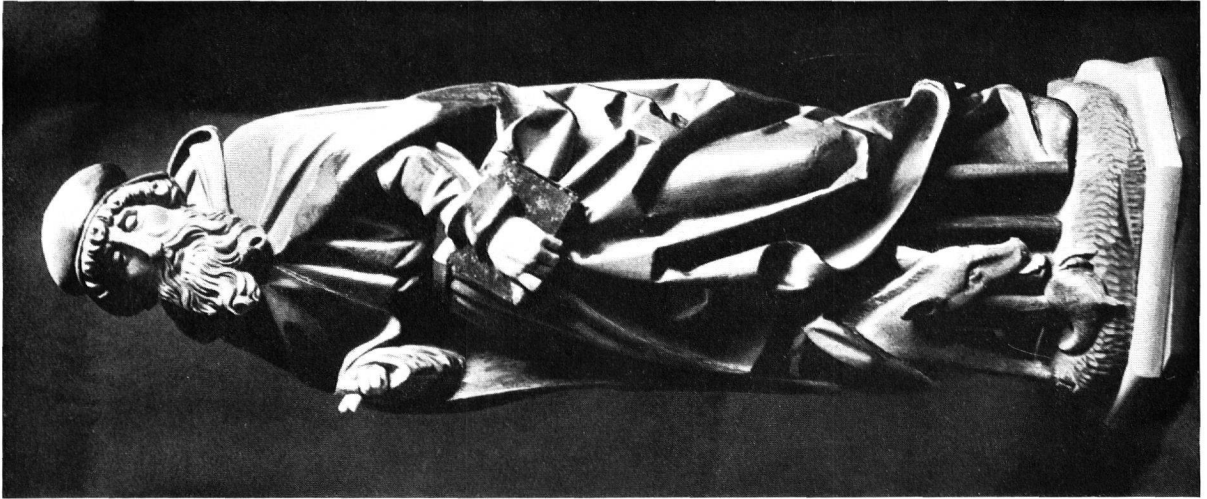
a Ange musicien du retable d'Estavayer-Blonay, *b* Ange au flambeau, par Hans Geiler (Zurich, Musée national suisse, provient de Fribourg), *c* Angelot du retable d'Estavayer-Blonay, *d* Angelots du retable de Furno (Fribourg, église des Cordeliers).



a



b



c

a Vierge à l'Enfant du retable d'Estavayer-Blonay. - b et c Vierge à l'Enfant et saint Antoine l'ermite ayant appartenu au retable de Cugy (Cugy F.R, église paroissiale).

M. STRUB: LE RETABLE D'ESTAVAYER-BLONAY