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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 28 (1971)

Heft: 3-4

Artikel: Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois du second quart du XVIe siècle en Suisse alémanique

Autor: Lapaire, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165638

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.07.2025

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

Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois du second quart du XVIe siècle en Suisse alémanique

par Claude Lapaire

En 1970, le Musée national suisse acquit un relief en bois de tilleul, haut de 103,5 cm et large de 88,5 cm. Il représente les patrons de l'abbaye de Saint-Gall, l'ermite Gallus avec l'ours à ses pieds et l'abbé Otmar, portant un tonnelet dans la main gauche. A l'arrière-plan se profile la ville de Jérusalem, dont les habitants assistent à la scène de la Crucifixion qui se déroule sur la gauche du relief. Aux pieds des saints figurent trois armoiries: au centre, celle de la famille Blarer von Wartensee, timbrée d'une mitre; à gauche, celle de l'abbaye de Saint-Gall et, à droite, les armes du comté de Toggenbourg, sur lequel les abbés de Saint-Gall avaient des droits étendus. Les trois écus constituent les armes officielles de l'abbé de Saint-Gall Diethelm Blarer von Wartensee (né en 1505, abbé de 1530 à 1564), telles qu'elles figurent par exemple sur ses sceaux et sur de nombreux vitraux.

Le fait que ce relief porte la date de 1535 sur l'une des tours de la ville, en haut à gauche, et que ses armoiries permettent de le localiser avec précision soit à Saint-Gall même, soit dans l'une des églises ou chapelles dépendant de la grande abbaye ou appartenant aux Blarer von Wartensee, c'est-à-dire dans les régions catholiques du nord-est de la Suisse, confère à cette œuvre un rôle important dans la chronologie de la sculpture alémanique du XVIe siècle.

La sculpture alémanique de cette époque est encore assez mal connue. Au cours des quinze premières années du siècle, les œuvres sont nombreuses, souvent datées, parfois signées. Elles se rattachent à la dernière phase de l'art flamboyant qui, en Suisse, n'atteignit jamais les formes exacerbées qu'on lui connaît ailleurs. L'évocation de deux grands retables suffira à caractériser la production des premières années du XVIe siècle: celui de Münster en Valais, sculpté en 1509 par le Lucernois Jörg Keller et celui de Santa Maria di Calanca, dans les Grisons, conservé au Musée historique de Bâle, daté de 1512 et signé par Yvo Strigel, de Memmingen.

Entre 1510 et 1525, certaines sculptures conservent un caractère flamboyant et s'inscrivent dans la suite de la production des années 1500, comme les 87 clés de voûte du chœur du «Münster» de Berne, exécutées en 1517, ou le petit retable provenant d'Unterschächen, dans le canton d'Uri, conservé au Musée national suisse, daté de 1521 et signé du monogramme HA. D'autres, comme les retables de Tinzen ou de Vigens, dans les Grisons, datés respectivement de 1512 et 1516 et signés par le peintre Jörg Kändel, de Biberach, sont les premiers témoins d'un style moins gothique, contaminé par la peinture de l'Italie du Nord et caractérisé par l'emploi de plis parallèles, d'un graphisme incisif, d'origine souabe. Enfin, un troisième groupe est tributaire des formules de la Renaissance italianisante de l'Allemagne du Sud, comme les consoles du collatéral sud de l'église Saint-Jean de Schaffhouse, datées de 1517 et attribuées à Augustin Henkel, de Schaffhouse, les reliefs décorant l'hôtel de ville d'Aarau, datés de 1520, ou le décor des stalles du «Münster» de Berne, exécuté en 1523 par Jakob Ruess, peut-être d'après des projets de Nicolas Manuel Deutsch et influencé par des gravures italiennes.

La Réformation provoqua la destruction d'une grande quantité de sculptures et un ralentissement sérieux de l'activité des «imagiers». Les textes ne sont pas rares, autour de 1530, qui nous montrent un sculpteur abandonnant son métier ou s'expatriant, faute de commandes. Tout semble se passer comme si, après 1525–1530 et avant l'extrême fin du XVIe siècle, la sculpture se réduisait, en Suisse, à quelques travaux décoratifs et aux seules statues des fontaines publiques, dont celles du Fribourgeois Hans Gieng (1525-1562) sont les plus célèbres.

Fonction, localisation

Le relief de 1535 (fig. 1) est formé de quatre planches, larges de 22 cm, épaisses de 3 cm, très exactement ajustées et travaillées au revers avec une large gouge. Il n'était donc ni peint, ni sculpté sur la face postérieure. Celle-ci présente une série de douze trous, espacés de 20 à 30 cm et situés à 1 ou 2 cm en bordure du relief. L'œuvre devait être fixée sur un support de bois. Ajoutons que les

bords actuels du relief correspondent exactement à la disposition originale et que le relief n'a été retaillé ni dans sa forme générale, ni dans les parties sculptées.

Il est peu probable que ce grand panneau de tilleul ait servi d'ornement central dans quelque boiserie commandée par l'abbé Blarer. Les reliefs des portes de la bibliothèque du château de Syrgenstein, datés de 1539[1], rappellent cependant que ce genre de décoration existait à l'époque, dans la région.

Notre relief semble plutôt avoir fait partie d'un retable. Il aurait pu orner la zone inférieure de l'un des volets d'un grand retable de type flamboyant. Mais nous supposons qu'il constituait le centre d'un retable plat, muni ou non de volets. Diethelm Blarer von Wartensee avait fait faire, vers 1535, un retable de ce type pour son château de Wartensee[2] (fig. 2). Celui-ci, conservé au Musée national suisse, comprend un panneau central rectangulaire, haut de 117 cm et large de 89 cm, sans le cadre, surmontant une prédelle et flanqué de deux volets. Au centre figure l'Adoration, en relief polychrome sur fond plat, peint. Les volets comportent les reliefs des saints Roch et Sébastien, sur fond plat, doré, surmontant deux petits panneaux peints dans lesquels on voit les donateurs agenouillés. La prédelle, peinte, représente les armoiries des frères et sœurs de l'abbé Blarer. Cette formule s'apparente aux retables peints du début du XVIe siècle, dont on possède en Suisse de nombreux exemples. Ainsi, l'église paroissiale de Rapperswil n'en abritait pas moins de quatre, exécutés vers 1532–1533.

On connaît également la formule du retable peint, sans volets, constitué par la superposition d'une série de tableaux, réunis par une architecture Renaissance. C'est, par exemple, le type du retable offert par l'évêque Luzius Iter à sa cathédrale de Coire, daté de 1545, ou celui donné par la famille de Castelberg à l'abbatiale de Disentis en 1572. Le même principe est appliqué au grand retable de l'église paroissiale de Hohenems[3], construit en 1581, mais constitué uniquement de sculptures en demi-ronde-bosse ou en relief, parmi lesquelles figurent des œuvres plus anciennes, remontant à 1530 environ. Nous supposons que le relief de 1535 devait se trouver au centre d'un retable dans le genre de celui de N.-D. de Tyn, à Prague[4] (fig. 3). Ce retable, exécuté vers 1524 et entièrement recouvert de reliefs très plats, dans le style des sculptures de l'école du Danube, comprend quatre étages, la partie centrale étant occupée par le Baptême du Christ, en plein cintre, haut de 145 cm et large de 91 cm. Un projet de retable, conservé au cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts de Bâle et provenant d'un des fonds les plus anciens de la collection, montre la même disposition à deux étages, surmontés d'une coupolette, avec d'étroits volets fixes[5] (fig. 4).

Il faut cependant admettre que l'importance des trois armoiries qui occupent le quart inférieur du relief des saints Gall et Otmar, cadre mal avec la discrétion relative dont les donateurs font habituellement preuve pour les retables timbrés à leurs armes. Aussi ne saurions-nous définir avec une absolue certitude la fonction de notre relief.

Où se trouvait ce relief en 1535? L'histoire de la pièce elle-même ne nous fournit aucune indication utile. Elle faisait partie de la collection du capitaine Henry Reitlinger, à Londres, décédé vers 1960. Cette collection comprenait un grand nombre d'œuvres d'art originaires de la Suisse et avait été exposée en 1948 et 1950 au Musée des Beaux-Arts de Berne[6]. Nous n'avons trouvé aucune trace de cette sculpture avant 1948. Peut-être était-elle en Angleterre depuis le XIXe siècle.

Le relief pourrait avoir été fait soit pour un sanctuaire consacré aux saints Gall et Otmar, soit pour une église relevant directement de l'abbaye de Saint-Gall, ou même pour une chapelle appartenant à la famille Blarer. Nous avons contrôlé l'histoire de ces divers lieux et n'y avons trouvé aucune donnée favorable à une telle hypothèse. Par contre, il paraît vraisemblable que le relief provienne directement de Saint-Gall.

En 1529, les habitants de Saint-Gall firent irruption dans la célèbre abbaye, «omnia altaria tabulasque cum imaginibus picturatas sculptiles et deauratatas extra muros civitatis vexerunt et [...] conbuserunt[7]». Lorsque le couvent fut rendu aux Bénédictins par le traité du 28 février 1532, qui suivit de peu la seconde guerre de Kappel, Diethelm Blarer, abbé depuis 1530, s'employa avec succès à réorganiser son monastère. Il ramena en 1538 les reliques de saint Otmar qui avaient été évacuées à Einsiedeln, reconstruisit les autels de l'abbatiale qu'il fit consacrer en 1540, commanda en 1550 le retable du maître-autel et édifia une vaste bibliothèque entre 1551 et 1553. Les textes citent même un relief en bois, représentant saint Gall et son serviteur, que l'abbé fit placer dès son retour devant l'ouverture conduisant au sarcophage de saint Gall. Toutes ces œuvres ont fait place à la grande abbaye baroque érigée à partir de 1755 et il ne reste que quelques pierres sculptées, provenant de l'ancienne bibliothèque et une série de manuscrits enluminés, pour se rendre compte de l'importance de l'activité artistique de l'abbé Blarer à Saint-Gall même.

Il n'est donc pas trop téméraire de supposer que le relief de 1535 pourrait avoir décoré l'un des autels réédifiés immédiatement après la réconciliation de l'abbatiale, en 1532, et consacrés en 1540. Peut-être partagea-t-il le sort du retable du maître-autel, commandé en 1550, qui fut démoli en 1644 et transporté au couvent de Alt-Sankt Johann dans le Toggenbourg, d'où il disparut en 1869[8].

Le relief n'est pas signé. Au bord, tout à droite, à hauteur de la main gauche de saint Otmar, il présente une série de traits de gouge qui évoquent la lettre M et dont la profondeur, la disposition et la rigidité divergent des autres traits modelant les rochers de cette partie du paysage. Mais, comparés à la gravure incisive et franche

Fig. 1 Relief avec saint Gall et saint Otmar et les armoiries de l'abbé de Saint-Gall Diethelm Blarer von Wartensee. Daté de 1535. Musée national suisse, Zurich

de la date de 1535, ces traits nous paraissent plutôt le résultat d'une coïncidence qu'une signature délibérée.

Les textes relatifs aux artistes travaillant pour l'abbé Blarer ne sont pas nombreux. Sauf le contrat passé en 1550 avec Ulrich Rissi pour la confection du maître-autel, les documents sont d'une grande imprécision. Les comptes de l'abbaye pour l'année 1533–1534, les seuls conservés, mentionnent[9]:

«1 Gulden dem bildhower zu Wil uff Rechnung
15 Gulden dem bildhower uff Rechnung
20 Gulden dem bildhower zu Ro(r)schach uff Rechnung»

Hans Rott a attribué, sans aucune explication, ces trois mentions à trois sculpteurs différents. En fait, les archives de la ville de Saint-Gall livrent plusieurs noms d'artisans qui pourraient s'appliquer aux comptes ci-dessus et être aussi les auteurs de notre relief[10]:

Caspar Fry, menuisier, mentionné en 1534.

Sebastian Heher, sculpteur, mentionné de 1523 à 1536.

Ulrich Rissi, de Wil, sculpteur, mentionné de 1532 à 1557. Auteur du retable du maître-autel de l'abbatiale, en 1550.

Jörg Ruch, menuisier, auteur des stalles de la chapelle St-Sébastien dans l'abbatiale, en 1553[11].

Mathis Wolfer, de Rapperswil, sculpteur, mentionné de 1507 à 1534[12].

Nous ne citerons que pour mémoire le nom de Jakob Miles, sculpteur mentionné de 1517 à 1538, mais qui était aveugle en 1531 déjà.

Comme aucune œuvre de ces artistes ne nous a été conservée – et en attendant qu'on retrouve des fragments du retable d'Ulrich Rissi à Alt-Sankt Johann – toute tentative de rattacher l'un de ces noms avec notre relief relèverait de la fantaisie.

Fig. 2 Retable du château de Wartensee. Vers 1535. Musée national suisse, Zurich

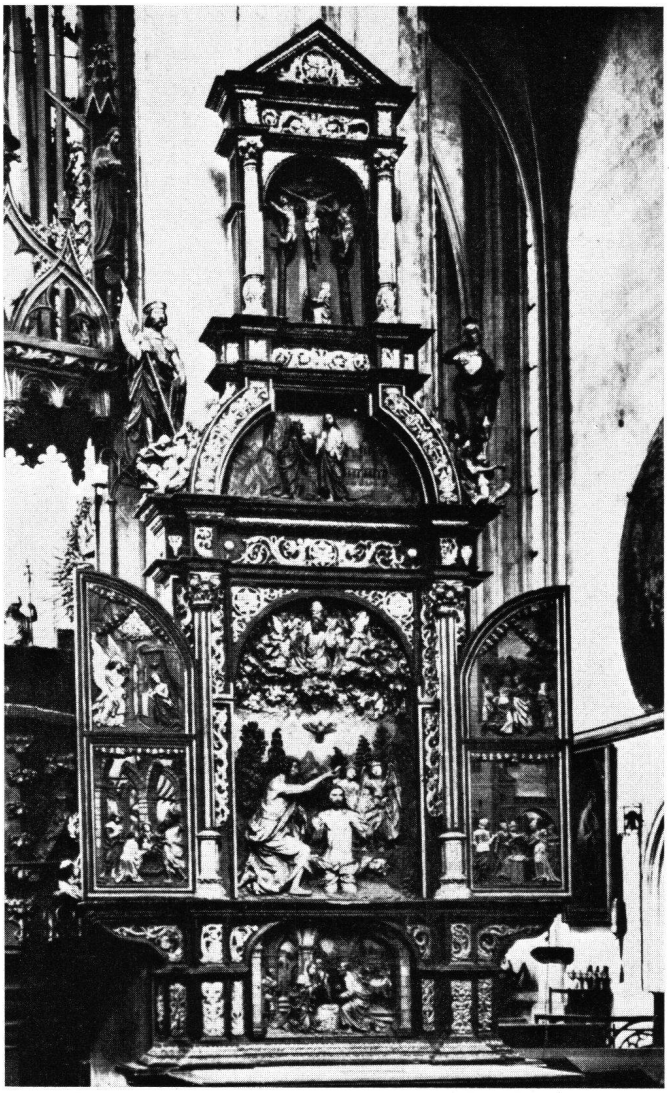

Fig. 3 Retable de l'autel saint Jean à N. – D. de Tyn, à Prague. Vers 1524. Etat avant la restauration de 1965

Iconographie

Les textes nous refusant pour l'instant toutes précisions sur la fonction, la localisation et l'auteur de ce relief, l'analyse iconographique et stylistique nous permettra au moins de nous rapprocher de son auteur.

Le sujet du relief comprend deux thèmes différents, juxtaposés: les deux saints avec les armoiries de l'abbé Blarer d'une part, le paysage avec la scène de la Crucifixion et la ville de Jérusalem de l'autre.

L'iconographie des deux patrons de l'abbaye de Saint-Gall, bien connue grâce aux travaux de Mgr J. Duft[13], était fixée dès la première moitié du XVe siècle. Notre artiste pouvait s'inspirer, par exemple, des gravures sur bois de la *Weltchronik* de Hartmann Schedel (1493), où l'on voit les deux saints en buste, ou de dessins dans le genre des projets de vitraux de Hans Suess von Kulmbach (vers 1510–1515), montrant les deux saints debout, devant un paysage légèrement esquissé. A Saint-Gall même, il avait surtout à sa disposition des xylographies et des miniatures du XVe siècle et les belles illustrations des manuscrits enluminés pour l'abbé de Saint-Gall Franz von Gaisberg (1504–1529). Parmi celles-ci, relevons une miniature du *Directorium Perpetuum*, représentant les deux saints debout, avec, à leurs pieds, les trois écus de l'abbé, qui contient les détails du relief de 1535, mais dans une disposition un peu différente, dictée notamment par le format, étiré en largeur[14] (fig. 5).

A gauche, à hauteur de la tête de saint Gall, l'artiste a esquissé la Crucifixion. Les trois croix sont sculptées de face, celle du Christ dominant fortement les deux autres. Le Christ est représenté avec les bras horizontaux, le

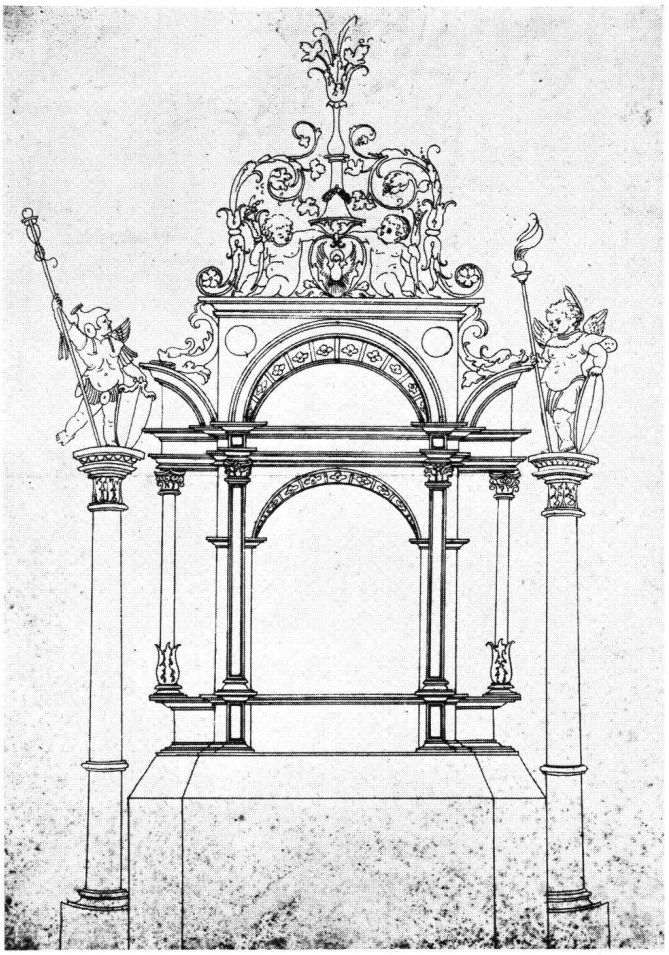

Fig. 4 Projet de retable. Dessin à la plume. Bâle, vers 1530. Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung, Basel

périzonium noué entre les jambes et flottant aux deux extrémités. Les deux larrons, vêtus de pagnes, sont attachés à leurs croix, la jambe gauche fixée devant, la jambe droite, repliée, fixée derrière la poutre de bois. Aux pieds des trois croix figurent la Vierge et saint Jean ainsi que deux saintes femmes, tous debout, tandis que le centurion romain, levant la main droite vers le Christ pour exprimer sa soudaine conversion, se tient à cheval. Malgré le caractère sommaire du relief en cet endroit, la scène est parfaitement claire. Alors que les modèles en usage au nord des Alpes à la fin du XVe et au début du XVIe siècle tendent plutôt à faire du Calvaire une scène à grand spectacle, l'artiste a réduit le nombre de ses personnages aux seuls acteurs effectivement cités par les Evangiles. Notre recherche pour déterminer la source iconographique exacte de cette scène, qui offre pourtant plusieurs caractéristiques très particulières, est malheureusement restée vaine.

Le paysage devant lequel se déroule la scène de la Crucifixion dans la peinture des XVe et XVIe siècle est généralement issu de la fantaisie des artistes. Il représente parfois une ville connue d'Occident, parfois – mais pas souvent – la ville de Jérusalem. La ville qui se découpe en haut du relief de 1535 est signalée par ses nombreuses coupoles comme étant une cité de l'Orient. Bien qu'elle ne comporte aucun bâtiment identifiable, ses murailles crénelées, ses portes, ses nombreuses tours, mais surtout – pour ne pas dire exclusivement – la proximité du Calvaire, évoquent une Jérusalem de fantaisie. Ce manque d'intérêt dans l'exactitude topographique ne peut pas être imputé entièrement à l'ignorance de l'artiste. Depuis le XVe siècle, certains tableaux, comme les Trois Maries au Tombeau de Van Eyck[15], témoignent d'une grande précision dans la représentation de la ville de Jérusalem. Récemment, C. H. Krinsky[16] a établi que ces peintures devaient remonter à une source documentaire commune qui, avec d'autres apports plus récents, aurait pu servir de base à la gravure sur bois d'Erhard Reeuwich dans les *Peregrinationes in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publiées à Mayence en 1486. Sur la droite du relief, à hauteur de l'épaule de saint Otmar, apparaît une bourgade qui pourrait être celle qui s'était élevée sur le sommet du mont des Oliviers et dont on voit les ruines dans *Il devotissimo viaggio di Gerusalemme* de Giovanni Zuallardo, édité à Rome en 1587. Notre relief situe au milieu de cette bourgade un grand temple de plan circulaire, surmonté d'une série de coupoles qui semble emprunté directement au «Templum Salomonis» ornant le centre de la vue de Jérusalem dans la *Weltchronik* de Hartmann Schedel, publiée par Anton Koberger à Nuremberg, en 1493. On remarquera qu'entre le Golgotha et les murs de Jérusalem court une sorte de fossé qui peut être identifié avec la vallée du Cédron, tandis que la bourgade émergeant entre les épaules des deux saints, avec sa fontaine rectangulaire dont le fût est surmonté d'une statue, pourrait être la fontaine de Siloé. L'artiste semble avoir cherché une certaine précision dans la disposition topographique de son paysage, mais avoir traité la vue de Jérusalem elle-même avec autant de désinvolture que Hartmann Schedel dans sa *Weltchronik*.

Les thèmes que l'on rencontre sur le relief de 1535, d'origine locale pour les uns, plus générale pour les autres, sont juxtaposés selon un schéma compositionnel très ancien. Deux saints, en *sacra conversatione* devant un paysage, ayant à leurs pieds les armoiries du donateur, c'est le sujet d'une grande quantité de peintures, de dessins, de gravures ou de vitraux, non seulement du XVe siècle allemand, mais également du *Quattrocento* en général. Par contre, il faut s'empresser de constater que nous n'avons pas trouvé d'œuvres graphiques ou plastiques

Fig. 5 Miniature du *Directorium Perpetuum* aux armes de l'abbé de Saint-Gall Franz von Gaisberg. Vers 1520. Stiftsbibliothek, St. Gallen, Cod. 533

dans lesquelles ce schéma, très banal, soit transformé par la présence de la Cruxifixion et de la ville de Jérusalem à l'arrière-plan. On ne saurait donc supposer que la juxtaposition de ces thèmes soit l'effet d'une recherche purement décorative.

Peut-être, dans l'esprit du donateur, l'abbé Diethelm Blarer, s'agissait-il de montrer les liens entre les deux saints patrons de l'abbaye et la Jérusalem céleste, cité que le mérite de ces deux saints et leur intercession rendent plus accessible aux fidèles, mais qui ne leur a été ouverte véritablement que par le sacrifice du Christ en croix. Cette interprétation permettrait d'expliquer l'importance et la situation dominante données à la ville de Jérusalem et la position intermédiaire – au sens propre et figuré – de la Crucifixion.

Composition, traitement du relief

Le style du relief de 1535 paraît de prime abord fait d'une juxtaposition d'éléments gothiques et Renaissance, selon la formule de nombreuses sculptures suisses du premier quart du XVIe siècle. Un coup d'œil superficiel révèle des détails comme les caractères de la date de 1535, de type gothique, la volute de la crosse de saint Otmar ou les balustrades treillissées de certains bâtiments, appartenant au vocabulaire de l'art flamboyant. Ils voisinent avec des motifs comme les figures féminines affrontées, à corps moitié sirène, moitié végétal, procédant des grotesques, ou les vêtements des personnages aux portes et aux fenêtres de Jérusalem, qui évoquent la Renaissance allemande.

Il y a certes, dans cette œuvre, des réminiscences gothiques. Certaines sont d'ordre iconographique, comme le drapé des deux saints, d'autres d'ordre esthétique, comme le paysage. Celui-ci est ordonné par zones superposées, ramenées par rabattement sur un seul plan, selon une conception typiquement médiévale. Aucun chemin ne «monte» vers la ville, pour la situer optiquement au sommet de la montagne. La ville elle-même, accrochée tout en haut du paysage, est vue à vol d'oiseau, dans une perspective plongeante chère à la cartographie ancienne. Le chien qui sort de la porte de la ville, tout en haut à gauche, ou le mouton (?) situé à droite de la mitre de saint Otmar, paraissent repris d'un tableau du *Trecento*.

Mais les autres éléments stylistiques sont imprégnés d'une esthétique différente. Le format du relief, avec ses 103,5 cm de haut et ses 88,5 cm de large, soit 3 ½ pieds sur 3, si l'on évalue le pied à 29,5 cm[17], correspond à un module bien connu: la largeur de sa base et la demi-longueur de sa hauteur dessinent un rectangle dont la diagonale correspond à la hauteur totale de l'œuvre. Ce principe détermine une série de «rectangles harmoniques», assurant au relief des proportions remarquables.

Sur ce tracé géométrique rigoureux, l'artiste a disposé les grandes lignes de sa composition en accentuant les horizontales et les verticales, de manière à obtenir une œuvre essentiellement statique. La symétrie que l'on croit distinguer au premier coup d'œil n'est qu'apparente. Les trois écus – celui de gauche est plus petit que les autres – sont déplacés vers la droite; la mitre qui timbre les armes centrales n'est ni dans l'axe du relief, ni dans celui de l'écu; la hampe de la crosse ne correspond pas à l'axe de la mitre, ni à celle du relief; les deux personnages ne sont pas d'égale hauteur, comme on peut le constater à la position des épaules ou à la ligne des yeux; la masse de la ville de Jérusalem est déportée vers la gauche; le groupe de la Crucifixion n'est pas exactement au même niveau que la bourgade située sur la droite. Si nous notons encore que l'axe vertical du relief n'est occupé par aucun sujet important et que même le centre de la crosse d'Otmar ne coïncide pas exactement avec les lignes de force du format, nous saisirons mieux le jeux subtil de l'ordonnance des masses dans ce relief. A l'équilibre apparent, générateur de puissance et de monumentalité, répondent de petites transgressions de la symétrie qui sont source de vie et de tension.

On ne saurait comparer cette recherche aux lois classiques des proportions d'un Alberti ou d'un Vitruve. Pas plus qu'on ne trouverait dans notre relief un souci de

Fig. 6 Relief aux armes des abbés de Saint-Gall Franz von Gaisberg et Diethelm Blarer von Wartensee et de l'abbé d'Einsiedeln Ludwig Blarer. Vers 1530. Eglise collégiale de Bischofszell

perspective scénographique d'origine italienne. Et pourtant, l'ensemble paraît tributaire d'une façon indirecte, sans doute, des compositions de certaines peintures lombardes: d'un Borgognone, par exemple, dont il partage l'apparence pesante et la sévérité et, d'une manière aussi vague, de Vénitiens comme Giovanni Bellini. Il est vraisemblable que notre artiste, formé à l'école de la génération de Durer – et subissant d'autres influences que nous examinerons – ait connu certaines œuvres d'Italie du Nord par des copies et des gravures.

La manière de traiter le relief est très révélatrice de la mentalité de notre artiste. Au premier plan, les vêtements des deux saints sont formés de grandes cannelures parallèles et d'amples plis très étoffés. Les deux visages sont modelés par des surfaces tranquilles, effleurées de quelques rides. L'ours de saint Gall et les trois écus sont conçus comme des zones planes, à peine touchées par le ciseau qui évoque la fourrure ou le plumage. On croit sentir dans ces parties de l'œuvre un artiste habitué à la sculpture polychromée, soucieux de laisser à la peinture son rôle primordial dans le rendu des surfaces. Remarquons à ce propos que le drapé des deux personnages principaux, qu'on pourrait dire d'inspiration gothique, est surtout tributaire de l'iconographie traditionnelle des deux saints. Les longs plis cannelés des bénédictins Gall et Otmar font partie de leurs attributs autant que l'ours ou le tonnelet et on les retrouve aussi bien dans les gravures sur bois du XVe que dans les enluminures du XVIe siècle, ou les statues baroques. Est-ce en travaillant d'après son modèle graphique que notre sculpteur se mit à employer une formule curieuse pour certaines parties du drapé? Il s'agit d'un pli en forme de X incurvé et renversé qui barre les jambes gauches des deux saints, juste en-dessous du retroussis des genoux, d'une façon presque symétrique et qui figure également, sous un aspect plus ample et moins dur, sur l'épaule droite d'Otmar et sur le bras gauche de saint Gall.

Le fond du relief est travaillé avec nervosité, ne laissant aucune surface nue. Les rochers sont esquissés par des coups de gouge, courts, serrés, d'un caractère éminemment graphique. La scène de la Crucifixion est fouillée avec véhémence, d'un ciseau incisif, comme pour une esquisse. Les bâtiments sont taillés par petites facettes avec toutes sortes de structures pour noter les vitraux en cul-de-bouteille, les tuiles des coupoles, les statuettes ornant certains gables de maisons ou les balustrades treillissées. Par contre, les ornements des deux mitres avec leurs fanons et la bandelette retenant le manteau de saint Otmar sont sculptés en méplat, avec une application un peu fatiguée. Pour le fond du relief, l'artiste semble avoir travaillé d'emblée comme si le bois ne devait pas être polychromé. Nous sommes persuadés qu'à l'origine, cette œuvre n'était recouverte que d'un fin vernis protecteur, badigeonné par la suite d'une couche de peinture qu'un des derniers propriétaires aura fait disparaître presque totalement[18].

Situation dans la sculpture du second quart du XVIe siècle

Cherchant des œuvres plastiques proches, par leur style, du relief de 1535, on se tourne d'emblée vers les autres sculptures commandées par l'abbé Blarer. Nous en connaissons au moins trois:

La collégiale de Bischofszell abrite un relief en bois polychromé de 77,5 × 81 cm, qui, à l'origine, devait se trouver dans une église du voisinage (fig. 6). Il représente la Vierge, tenant le cadavre de son fils, assise devant un paysage montagneux au sommet duquel se dresse un bourg fortifié. Tout à droite, au pied des rochers, on aperçoit le tombeau vide du Christ et, à gauche du groupe central, la couronne d'épines tombée par terre. Trois bénédictins, la tête nue, avec leurs écus timbrés d'une mitre, sont agenouillés à l'avant-plan. Selon P. Staerkle et A. Knœpfli[19], ces trois personnages seraient deux abbés de Saint-Gall, Franz von Gaisberg (1504–1529) et Diethelm Blarer von Wartensee (1530–1564) et Ludwig Blarer, abbé d'Einsiedeln de 1526 à 1544. Le relief datant

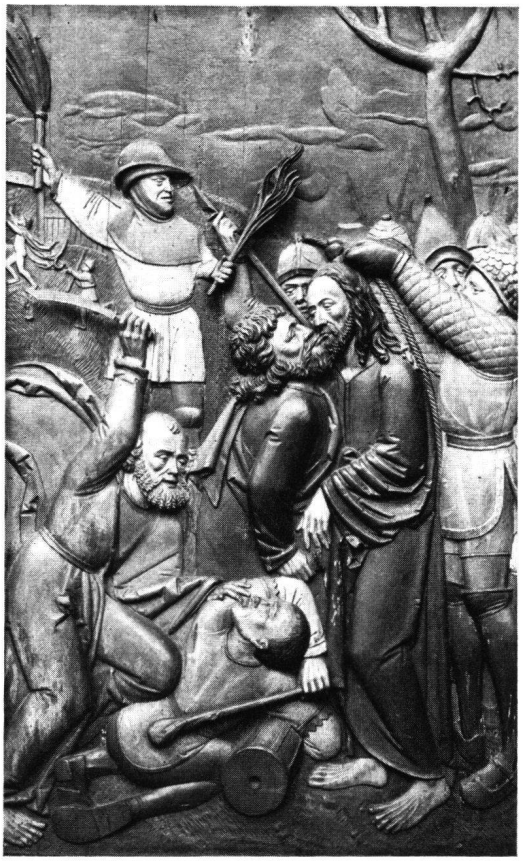

Fig. 7 Relief représentant le Christ fait prisonnier au jardin des oliviers. Fragment provenant de Beromünster. Daté de 1540. Historisches Museum, Basel

probablement de 1530, avait primitivement une forme différente, car on distingue encore la hampe de la croix sous laquelle se tenait la Vierge de douleur. Notre relief et celui de Bischofszell accordent tous deux une grande importance aux figures principales, occupant pratiquement toute la hauteur, et ont en commun la disposition des trois armoiries, rappelant le schéma des vitraux suisses contemporains et la présence d'un paysage rocheux, sommé d'une cité. Mais ce sont là des points de comparaison peu précis, situés uniquement au niveau iconographique. Le relief de Bischofszell est traité d'une manière beaucoup plus large que celui de Saint-Gall, les rochers formés de blocs compacts, l'herbe détaillée par petites stries régulières, les maisons façonnées par des surfaces plates peu structurées. Il s'inscrit encore entièrement dans la tradition des reliefs ornant les volets des grands retables gothiques du début du XVIe siècle et ne témoigne pratiquement d'aucune tendance Renaissance comparable au relief de 1535.

Il en va de même pour le retable du château de Wartensee, déjà mentionné[20] (fig. 2), timbré aux armes de l'abbé Blarer et de sa parenté, exécuté vers 1535. Le beau relief central, représentant l'Adoration qui se détache sur un paysage peint, est fortement influencé par le style souabe «aux plis parallèles» des années 1515–1530. Les formes sont pleines, d'un modelé dont la douceur est encore accentuée par la fine polychromie. Les parties basses du relief, évoquant le sol, sont tapissées de grosses fleurs, épaisses et lourdes, qui n'ont aucune commune mesure avec la structure du paysage des saints Gall et Otmar. Par contre, l'encadrement du retable est orné de grotesques alternant avec d'autres éléments végétaux, selon les formules en usage en Allemagne du Sud et connues en Suisse depuis 1515 environ.

Enfin, les treize clés de voûtes sculptées de la bibliothèque de Saint-Gall, érigée de 1551 à 1553 par l'abbé Blarer, sont d'un style tout à fait différent de celui du relief de 1535[21]. En comparant, par exemple l'ours des armoires de Saint-Gall sur notre relief avec celui des clés de voûtes, on constate que le premier est d'une force, d'une monumentalité qui contraste avec les maigres animaux, mal assurés dans leur position, qui timbrent ces clés. L'héraldique de ces dernières se rapproche plutôt de celle des vitraux aux armes de l'abbé Blarer, souffrant du même manque d'énergie.

Les autres sculptures suisses des années 1530–1540 offrant des analogies avec le relief de 1535 ne sont pas nombreuses. Voici tout d'abord quatre reliefs provenant de Beromünster[22], datés de 1540 et illustrant des épisodes de la Passion (fig. 7). Ils s'inspirent des gravures sur bois de la «Petite Passion» de Dürer (1511), dont ils reprennent bon nombre de détails d'une façon littérale, mais en réduisant le nombre des personnages au profit d'une composition statique. Les surfaces sont tranquilles, les fonds à peine travaillés, le modelé d'une grande douceur évoque la technique des reliefs en pierre de Solnhofen de la Renaissance allemande. On a voulu rapprocher ces œuvres des reliefs de deux volets provenant de Boswil[23] (fig. 8). Au revers de ces volets figuraient des peintures timbrées aux armes de l'abbé de Muri, Laurenz von Heidegg, et datées de 1542. Nous estimons que ces volets faisaient partie d'un grand retable de la Passion, exécuté pour l'abbaye de Muri et donné plus tard à la paroisse voisine de Boswil. Les reliefs sont consacrés à la Passion et reprennent, parfois d'assez près, la disposition des gravures de la «Grande Passion» et de la «Vie de la Vierge» de Dürer (1511), mais en transformant la composition pour un format allongé et en lui donnant une allure beaucoup moins mouvementée. La similitude entre les sculptures de Beromünster et de Boswil réside moins dans leur style que dans leur allégeance commune aux modèles de Dürer. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'influence de Dürer se réduit à des données iconographiques et que les sculpteurs de 1540 et 1542, chacun à leur façon, recherchent une composition plus statique et des formes plus calmes qui correspondent mieux à la mentalité de leur temps. On retrouve une tendance identique, qui correspond à l'une des recherches s'exprimant dans le relief de 1535, dans les quatre médaillons d'une armoire aux armes de Hans Ulrich Schenk von Kastel et de son épouse en secondes noces, Küngold Blarer von Wartensee. Hans Ulrich étant décédé en 1545 ou avant cette date, le meuble pourrait fort bien être contemporain de notre relief. Ses ornements architectoniques sont empruntés à

Fig. 8 Relief représentant le Christ au jardin des oliviers. Détail d'un des volets du retable de Boswil. Daté de 1542. Musée national suisse, Zurich

l'art d'un Peter Flötner[24]. Les quatre médaillons en relief, et surtout celui représentant la tête d'un homme barbu, en bas, à gauche (fig. 9), rappellent fortement le style des visages du relief saint-gallois. La douceur du modelé, la

Fig. 9 Médaillon d'une armoire aux armes Schenk von Kastel et Blarer von Wartensee. Vers 1535. Musée national suisse, Zurich

rigueur du traitement des cheveux, dans les deux œuvres, sont d'artistes ayant reçu une formation commune. L'armoire et le relief, commandés pour une même région, à une même époque, par deux familles directement apparentées, pourraient avoir été sculptées dans un même atelier.

Le Musée de Valère, à Sion, possède deux reliefs en bois non polychromé, de 88 × 61 cm, provenant du Haut-Valais et représentant deux scènes du martyre de sainte Catherine[25] (fig. 10). Ils ont été attribués à l'auteur d'une statue de sainte Barbe, au Musée des Beaux-Arts de Berne, portant l'inscription «W. H. W. maler v. B.» et identifié par erreur avec un peintre Winiger «Fahnenmaler» de Berne, cité en 1513. Les reliefs de Sion n'ont que de vagues rapports avec la statue de Berne et ils ne sauraient être antérieurs aux années 1530. Leur style très graphique, d'un baroquisme accentué, procède des reliefs les plus mouvementés de l'école du Danube et s'inspire de la tradition d'un Hans Leinberger ou d'un maître comme le monogrammiste J. P. Ces deux reliefs sont les seuls qui, en Suisse, se rapprochent de la façon de traiter le paysage dans le relief de Saint-Gall. Mais ils sont d'un graphisme beaucoup plus violent qui va jusqu'à torturer la silhouette des villes pour l'intégrer aux sinuosités des lignes de rocher. En outre, et c'est la seconde différence essentielle entre les deux sculptures, le relief de Sion modèle les personnages de l'avant-plan d'une manière «picturale», pour les fondre avec le paysage, tandis qu'à Saint-Gall, les deux plans, indépendants, sont juxtaposés.

Un groupe de très petits reliefs, vraisemblablement exécutés en Suisse centrale, présente également des analogies avec l'œuvre qui nous occupe. Le plus intéressant de tous est un retable, haut de 106 cm, dont la prédelle est timbrée aux armes de la famille Imfeld, dans le canton d'Obwalden[26] (fig. 11). Il fut probablement commandé par le chevalier Niklaus Imfeld, établi à Sarnen déjà avant 1531, capitaine au service de France, Landammann d'Obwalden de 1548 à 1556. A la suite d'une confusion, ce retable fut considéré comme ayant orné la chapelle de la maison Klauser à Lucerne, et attribué au sculpteur zurichois Hans Küng qui signa et data de 1523 les médaillons du plafond de cette chapelle, du meilleur «style aux plis parallèles». En fait, le retable n'a rien à voir avec la maison Klauser, ni avec son sculpteur, et doit remonter aux

Fig. 10 Relief représentant le martyre de sainte Catherine. Vers 1530. Musée cantonal de Valère, Sion

années 1530–1540. Selon J. Zemp, il fut exécuté par le même atelier auquel on doit le petit retable de Ramsberg, haut de 74 cm, conservé au Musée de Sarnen[27]. Un troisième retable, haut de 62 cm, daté de 1558 et dont les volets peints sont signés de Caspar Hertli, de Lindau, s'inscrit dans la tradition du premier. Il porte les armoiries de Caspar Balthasar Blarer von Wartensee, frère de l'abbé Diethelm, et de son épouse Sigunda von Diesbach[28]. Le retable des Imfeld, dont les autres sont des dérivés, simplifiés et plus lourds, possède un décor Renaissance abondant, inspiré des grotesques, réservé à l'encadrement. La sculpture, souple et précise, est ordonnée dans des compositions statiques. L'artiste a cherché avant tout la clarté et ménagé des zones tranquilles dans les paysages de l'arrière-plan. Le style de certaines figurines, comme les soldats du Jardin des Oliviers ou les anges porteurs du Saint-Suaire, évoquent la manière des petits personnages de la Crucifixion ou de la ville de Jérusalem dans le relief de Saint-Gall.

Dans l'ensemble, les parentés entre les sculptures que nous venons de passer en revue et le relief de 1535 sont assez faibles. Sauf peut-être les médaillons de l'armoire Schenk von Kastel, elles ne permettent ni de penser à un même artiste, ni à une même école. Compte tenu des énormes lacunes de notre information sur la sculpture suisse du second quart du XVIe siècle, le relief de Saint-Gall semble faire cavalier seul. Néanmoins, les œuvres voisines énumérées permettent de saisir le climat dans lequel évolue l'art du relief aux environs de 1535 et de noter la tendance générale à des compositions statiques et claires, contrebalancée parfois par la turbulence des paysages de l'arrière-plan et au rejet systématique des éléments Renaissance dans les parties purement décoratives de l'encadrement. Ce sont là, précisément, les composantes du style du relief de Saint-Gall.

Nous avons déjà signalé, au cours de cette étude, d'où provenaient ces composantes. Certains éléments, comme les personnages de la Crucifixion ou les petites figures, gravitent dans l'orbite du «style aux plis parallèles», tel qu'il fut développé en Souabe et en Bavière entre 1515 et 1530 environ. Importé par le peintre Jörg Kändel de Biberach qui fournit les retables de Vigens ou de Seewis, dans les Grisons[29], appliqué par Hans Küng de Zurich dans ses plafonds de la maison Klauser à Lucerne et de la corporation des forgerons à Zurich[30], ce style fleurit, surtout vers 1530, tout autour du lac de Constance et dans la

Fig. 11 Retable aux armes de la famille Imfeld. Vers 1530–1540. Museé national suisse, Zurich

Fig. 12 Relief avec le portrait de Wolfgang Thenn. Daté de 1531. British Museum, London

vallée du Rhin antérieur, notamment dans l'admirable relief central du retable de Hohenems[31]. Nous avons vu qu'il transparaissait dans les retables du château de Wartensee et de la famille Imfeld.

D'autres éléments, en particulier la façon presque graphique de traiter le paysage, semblent se rattacher à la tradition de la peinture suisse vers 1510–1520. Il y a en effet une analogie entre l'arrière-plan du relief de Saint-Gall et les paysages fantastiques de Nicolas Manuel Deutsch ou Hans Leu le Jeune, qui paraissent avoir connu l'art d'Altdorfer ou de Wolf Huber. On imagine sans peine que Wolf Huber, avant quitté Passau pour travailler quelque temps dans sa ville natale de Feldkirch, ait pu avoir une influence directe sur les peintres suisses contemporains. Sans doute y a-t-il eu des relations équivalentes dans le domaine de la sculpture: des artistes comme Hans Leinberger ou le monogrammiste J. P., rangés depuis longtemps dans «l'école du Danube»[32], ont pu exercer un rayonnement indirect sur la Suisse alémanique. Mais, tandis que les œuvres de ces deux artistes et de leurs émules se signalent par leur puissant baroquisme – dont un reflet anime les deux panneaux de Sion – notre relief de 1535 se définit par une certaine «horreur du vide» et malgré le *staccato* de l'outil fouillant le paysage tourmenté, il n'atteint pas au fantastique.

Enfin, les figures principales et les écus, solidement charpentés, d'un caractère presque métallique, rappellent le style de la médaille allemande contemporaine ou les œuvres classiques d'un Hans Daucher ou d'un Sebastian Loscher. On comparera, à ce propos, le relief saint-gallois avec le petit portrait de Wolfgang Thenn, daté de 1531, exécuté vraisemblablement à Salzbourg[33] (fig. 12). C'est une sorte de médaille agrandie dont la figure du premier plan se découpe, monumentale, sur un paysage à toutes petites structures, fines, mais nerveuses. Sous une forme plus apaisée, cette œuvre préfigure les contrastes s'affrontant dans le style de notre artiste.

Toutes ces données permettent de situer le relief de 1535 non aux confins du gothique et de la Renaissance, mais dans une ambiance toute différente. Les souvenirs véritablement gothiques sont minimes, nous l'avons vu. Ils sont d'origine iconographique. Notre artiste oscille entre trois des tendances principales de la sculpture en Allemagne du Sud vers 1520–1530: l'une, classique, issue de la confrontation avec les œuvres d'Italie septentrionale; la seconde, maniériste déjà, également influencée par l'Italie du Nord, mais qui, sous la forme du «style aux plis parallèles», se rattache à la tradition souabe des années 1500; la troisième, enfin, la moins sensible dans notre relief, qui trouve son expression baroque dans la peinture et la sculpture de l'école du Danube.

Le relief saint-gallois est donc loin d'être une œuvre retardataire. Elle n'est pratiquement pas pensable avant 1520 et nous dirions même qu'elle ne saurait se comprendre sans les profondes modifications qui ont suivi la rupture provoquée par la Réformation. Peut-être les réminiscences gothiques que nous y avons senties et qui déterminent l'aspect général – nous avons dit, superficiel – de cette sculpture, sont-elles dictées par la recherche d'un «retour au Moyen Age», dont Th. Müller a noté de nombreux exemples dans les deux derniers tiers du XVIe siècle[34].

NOTES

[1] A. Horn, W. Meyer: *Die Kunstdenkmäler von Schwaben*, IV, *Lindau*, München, 1954, p. 482, fig. 463.

[2] I. Baier-Futterer: *Die Bildwerke der Romanik und Gotik*, Kataloge des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich, 1936, p. 79, fig. 76. – A.A. Schmid: *Die Buchmalerei des 16. Jahrhunderts in der Schweiz*, Olten, 1954, p. 61, note 81. – A. Knœpfli: *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, II, Sigmaringen, 1969, p. 285, fig. 180.

[3] D. Frey: *Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Feldkirch, Österreichische Kunsttopographie*, XXXII, Wien, 1958, pp. 383–388.

[4] K. M. Swoboda: *Gotik in Böhmen*, München, 1969, pl. 247 et 248. Pour l'auteur, voir J. Kropacek: *Zur Meister-JP-Problematik*. In: *Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz, 1967, pp. 201–207.

[5] U 13, N° 101, reproduit dans G. Schneeli: *Renaissance in der Schweiz*, München, 1896, pl. 26.

[6] Nous remercions notre collègue, H. Wagner, directeur du Musée des Beaux-Arts de Berne, et son assistante, B. Studer, de leurs aimables renseignements.

[7] Cité par H. Rott: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert; Bodenseegebiet, Quellen*, Stuttgart, 1933, p. 257.

[8] A. Hardegger: *Die Baudenkmäler der Stadt St. Gallen*, St. Gallen, 1922, donne tous ces détails dans l'ordre chronologique. Pour la suite de l'histoire du retable de Rissi, voir p. 121 du même ouvrage.

[9] H. Rott (voir note 7), pp. 241–243.

[10] H. Rott (voir note 7), pp. 233 (Caspar Fry), 243 (Sebastian Heher), 243 (Jakob Miles), 244 et 264 (Ulrich Rissi).

[11] H. Rott (voir note 7) mentionne «Jörg der Tischmacher» en 1517 (p. 241). E. Poeschel: KdS Kanton St. Gallen, III. *Die Stadt St. Gallen, Das Stift*, Basel, 1961, pp. 52 et 148, cite «Jörg Ruch der Tischmacher».

[12] B. Anderes: KdS St. Gallen, IV, See, Basel, 1966, p. 333.

[13] J. Duft: *Sankt-Gallus-Gedenkbuch*, St. Gallen, 1952. – J. Duft: *Sankt Otmar in Kult und Kunst*. In: Neujahrsblatt herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen, 105, 1965 et 106, 1966.

[14] J. Holenstein: *Zur Forschung über den Buchmaler Nikolaus Bertschi von Rorschach*. In: ZAK, 16, 1956, pl. 36, fig. 13 (miniature fol. 7r du Cod. SG 533).

[15] Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam. – E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1958, pp. 230–232, fig. 285 et 286.

[16] C. H. Krinsky: *Representations of the temple of Jerusalem before 1500*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 33, 1970, pp. 1–19.

[17] A. Machabey: *Histoire des poids et mesures depuis le XIIIe siècle*, Paris, 1962, mentionne pp. 128–133, des pieds de 28,6 cm pour Montbéliard, de 28,4 cm pour la Lorraine, de 29,8 cm pour Lille. D'après F. Heldmann: *Schweizerische Münz-, Mass- und Gewichtskunde*, Suhr, 1811, le pied de Berne, avec 130 lignes, celui de Bâle, avec 132 1/5 lignes, ou celui de Zurich, avec 133 3/5 lignes, oscillait entre 28,5 et 29,5 cm.

[18] Le problème des sculptures sur bois «sans» polychromie est traité par J. Taubert: *Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spätgotischen Holzplastik*. In: Städel-Jahrbuch, 1, 1967, pp. 119–139. – J. Taubert: *Zur Oberflächenbehandlung der Castulus-Reliefs von Hans Leinberger*. In: *Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz, 1967, pp. 215–232.

[19] A. Knœpfli: KdS Kanton Thurgau, III, Basel, 1962, p. 198, fig. 132.

[20] Voir note 2.

[21] E. Poeschel: KdS Kanton St. Gallen, III, *Stadt St. Gallen, Stift*, Basel, 1961, pp. 87 et 300, fig. 25 à 35.

[22] A. Reinle: KdS Kanton Luzern, IV, *Sursee*, Basel, 1956, p. 156, fig. 148–151.

[23] G. Germann: KdS Kanton Aargau, V, *Muri*, Basel 1967, p. 120. L'histoire de Boswil ne présente aucune date correspondant à ce grand retable de 1542. Par contre, trois autels du monastère de Muri furent réconciliés en 1541, sous l'abbé Laurenz von Heidegg.

[24] W. Trachsler, in: *Das Schweizerische Landesmuseum, Hauptstücke aus seinen Sammlungen*, Stäfa, 1969, n° 97. Pour les données généalogiques: E. Rübel: *Ahnentafel Rübel-Blass*, Zürich, 1939, n° 191.

[25] Reproduits dans P. Ganz, W. Wartmann et D. Baud-Bovy: *L'art en Suisse*, Zurich, 1939, p. 65, pl. 62 et 63. La statue de sainte Barbe est publiée dans le catalogue de l'exposition: *Meisterwerke aus den Kunstmuseen Basel und Bern*, Bern 1939, n° 176. – H. Reiners (*Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum zu Valeria in Sitten*, in: ZAK, 4, 1942, pp. 155–159, pl. 59–62) étudie longuement ces deux reliefs, mais ni son attribution, ni surtout sa datation n'emportent notre adhésion.

[26] *Der dreigliedrige Altaraufsatz zur Klauserschen Hauskapelle in Luzern, ca. 1523*. In: Bericht der eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung, 1920, pp. 6–9. – I. Baier-Futterer (voir note 2), p. 115. – A. Reinle: KdS Kanton Luzern, III, Basel, 1954, p. 142, note 1, signale que le retable ne vient pas de Lucerne. – Sur Niklaus Imfeld: P. E. Omlin: *Die Landammänner des Standes Obwalden und ihre Wappen*. In: Obwaldner Geschichtsblätter, 9, 1966, pp. 14–16. – Il existe un petit retable de forme analogue dans la chapelle du château de Vaduz, daté de 1523, publié par E. Poeschel: *Die Kunstdenkmäler des Fürstentums Liechtenstein*, Basel, 1950, p. 202, fig. 195 et 196. Sa sculpture est sans rapport avec celle des œuvres citées ici, mais assez proche de celle du retable du château de Wartensee.

[27] Cité par I. Baier-Futterer (voir note 2), p. 115. Reproduit dans R. Durrer: KdS Kanton Unterwalden, Zurich, 1928, p. 724, fig. 455.

[28] J. Baum, P. Walliser: *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600*, Luzern, 1965, pp. 94 et 130, n° 445, fig. 553 et 554.

[29] L. Böhling: *Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz*. In: ASA, 34, 1932, pp. 28–38.

[30] I. Baier-Futterer (voir note 2), pp. 120–121.

[31] Cité note 3.

[32] Catalogue de l'exposition: *Die Kunst der Donauschule*, Linz 1965. – *Werden und Wandlung, Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967.

[33] E. F. Bange: *Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein*, Firenze, München, 1928, pl. 46 – G. von der Osten, H. Vey: *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands, 1500 to 1600*, Harmondsworth, 1969, pp. 251–252, fig. 239.

[34] T. Müller: *Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik*. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, München, 1961.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 2, 8, 9, 11: Musée national suisse, Zurich. – Fig. 3: D'après K. M. Swoboda, *Gotik in Böhmen*, München 1969. – Fig. 4: Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung, Basel. – Fig. 5: Zumbühl, St. Gallen. – Fig. 6: Thurgauische Denkmalpflege und Kunstdenkmälerinventarisation, Frauenfeld. – Fig. 7: Historisches Museum, Basel. – Fig. 10: M. Hürlimann, Zürich. – Fig. 12: British Museum, London