

FRIBOURG

ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



1902

KUB/F

1002437005



BCU/F

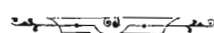
FRIBOURG

BL 0035 2514

1585335

FRIBOURG ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



PUBLICATION

DES

Sociétés des Amis des Beaux-Arts & des Ingénieurs & Architectes



1902

MÉDAILLE DE VERMEIL

la plus haute récompense décernée à l'Exposition cantonale de Fribourg 1892.

MÉDAILLE D'OR



MÉDAILLE D'OR



LIBRAIRIE JOSUÉ LABASTROU

(Hubert Labastrou Succ.)

FRIBOURG

(SUISSE)

IMPRIMERIE SAINT-PAUL.

Y 492/1902

Le Comité directeur du *FRIBOURG ARTISTIQUE A TRAVERS LES AGES* se compose des délégués des deux Sociétés fondatrices :

POUR LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES BEAUX-ARTS :

MM. HUBERT LABASTROU, *président*.

P. J.-J. BERTHIER.

MAX DE DIESBACH.

FRÉDÉRIC BROILLET.

POUR LA SOCIÉTÉ DES INGÉNIEURS ET ARCHITECTES :

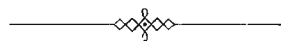
MM. AMÉDÉE GREMAUD.

ROMAIN DE SCHALLER.

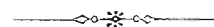
MODESTE BISE.



TABLE DES PLANCHES



Préface G. DE MONTENACH.



1.	La Bacchante (Sculpture du Musée Marcello)	J.-J. BERTHIER.
2.	Un Vitrail allégorique — 1606	MAX DE DIESBACH.
3.	Coffret et outil (Serrurerie moratoise)	ALFRED BERTHOUD.
4.	L'ancien Pont de Semsales.	AMÉDÉE GREMAUD.
5.	Enseigne de l'auberge du Cheval blanc	MAX DE DIESBACH.
6.	La vie de la Vierge (Peinture de Hans Friess). La Visitation	J.-J. BERTHIER.
7.	Fresques de la chapelle de Saint-Jacques, à Tavel	MAX DE DIESBACH.
8.	Grille de fenêtre du XIII ^{me} siècle	ROMAIN DE SCHALLER.
9.	Maison du XVII ^{me} siècle, à Fribourg	ROMAIN DE SCHALLER.
10.	La vie de la Vierge. (Peinture de H. Friess.) Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus	J.-J. BERTHIER.
11.	Sculptures sur bois. (Eglise de Saint-Maurice.)	FRANÇOIS PAHUD.
12.	Hôtel de la Préfecture, à Fribourg, vu de l'Est	FRÉDÉRIC BROILLET.
13.	Anciennes monnaies fribourgeoises.	FRANÇOIS DUCREST.
14.	Un bahut fribourgeois	FRANÇOIS REICHLIN.
15.	Un coin de Villars-sous-Mont.	AMÉDÉE GREMAUD.
16.	La vie de la Vierge. (Peinture de H. Friess.) Le retour d'Égypte	J.-J. BERTHIER.
17.	La Chartreuse de la Part-Dieu	FRANÇOIS REICHLIN.
18.	Chaire de l'église de Saint-Maurice.	FRANÇOIS PAHUD.
19.	Enseignes d'auberges. (La Couronne — La Fleur de lis.)	MAX DE DIESBACH.
20.	Crucifix du cloître des Cordeliers	J.-P. KIRSCH.
21.	Rosace de la tour de St-Nicolas	JOSEPH ZEMP.
22.	La vie de la Vierge. (Peinture de H. Friess.) Jésus au milieu des docteurs	J.-J. BERTHIER.
23.	Le Pont de Grandvillard	AMÉDÉE GREMAUD.
24.	Autel de la Chapelle de La Joux	FRANÇOIS PAHUD.



L'avenir est dans le passé.

ANATOLE FRANCE.



UN des plus anciens et des plus fidèles abonnés que le *Fribourg artistique* compte à l'étranger, me disait naguère : « Ce qui me frappe dans votre superbe publication, c'est la continuité de l'intérêt « offert, par elle, pendant une suite d'années aussi prolongée. Je pensais qu'il en serait de ce périodique « comme de tant d'autres du même genre, brillants feux de paille, sans durée. Ils font du remplissage « pour ne pas mourir, et, vont se traînant, ternes et mornes, au milieu de l'indifférence. Le *Fribourg artistique* a « non seulement déjoué ces prévisions pessimistes en demeurant absolument jeune, en maintenant une égale vitalité « dans ses pages ; mais il a été, en quelque sorte, un novateur, sachant unir d'une façon étroite à son service, le « grand Art, les Arts mineurs, l'Archéologie, les études de mœurs et d'histoire ; je vois donc, en lui, une des « rares publications de haut luxe qui soient populaires dans le véritable sens du terme, c'est-à-dire, montrant « au peuple d'aujourd'hui, à l'artisan, au simple ouvrier, son passé esthétique dans tous les domaines, sous une forme « aussi captivante et aussi claire. Ce qui m'étonne, poursuivait mon interlocuteur, c'est qu'un petit pays, comme « celui de Fribourg, sans nom dans l'histoire de l'Art, puisse donner pendant treize années consécutives les preuves « d'une richesse artistique aussi considérable sans arriver encore au bout de ses trésors ; cela reste pour moi un « problème. »

Il est évident que le *Fribourg artistique* est une constante révélation pour les Fribourgeois eux-mêmes. Notre ville, notre canton ont de petites célébrités locales. On a vanté successivement nos draps et nos fromages, notre bétail, nos fondues, nos orgues, nos pailles tressées, nos ponts suspendus, nos coraules et notre rétentissant Ranz des Vaches ! Mais l'immense effort esthétique d'une population restreinte et campagnarde, effort traduit, devant nous, par les richesses des églises et des demeures patriciennes, par les habitations rurales et leur mobilier caractéristique, par la décoration des rues et des cités, par l'ornementation picturale, sculpturale, architecturale répandue partout, était presque demeuré inaperçu.

Réellement, nos ancêtres avaient voulu vivre « en beauté » ; leur œil aimait la caresse des formes harmonieuses et jolies ; ce sentiment pour eux était si naturel, si inhérent à l'ambiance, qu'on ne l'analysait pas.

Nos poudreux registres, les manuscrits de nos archives nous laissent, comme seul détail sur les chefs-d'œuvre exécutés dans le pays, des données matérielles, le nom du maître ouvrier et le prix de l'ouvrage.

Ni les chroniqueurs, ni les historiens, aucun des écrivains traitant de l'histoire fribourgeoise n'a consacré un chapitre d'ensemble au côté artistique de notre vie nationale.

Il a fallu que la laideur envahissante colportée partout sous les ailes de l'utilitarisme devienne tyrannique ; il a fallu contre elle, la réaction scolaire, l'abandon d'un enseignement conventionnel et étroit pour faire ouvrir quelques yeux sur la valeur du patrimoine méconnu.

Aujourd'hui, grâce à Dieu, le mouvement favorable à la reprise d'une vie artistique locale s'accroît ; l'indifférence et le vandalisme ne règnent plus en maîtres ; nos nouveaux établissements de formation professionnelle commencent à comprendre qu'ils ont à leur portée, dans le pays même, une source vive et pure, une fontaine de Jouvence esthétique qui n'a jamais été tarie, mais dont on laissait perdre les eaux fécondantes.

N'est-ce point un symptôme à souligner que les mesures prises, dernièrement, par la Commission Rieter pour développer, dans le district de la Gruyère, la sculpture sur bois en lui donnant le vrai cachet de la région, d'après les modèles d'autrefois ? Cette initiative, si louable, porte en elle toute une évolution ; il en sortira peut-être, en dehors des avantages économiques recherchés, la possibilité d'une renaissance artistique dans la vie alpestre et familiale.

De cette réaction qui bat son plein, le *Fribourg artistique* a été, nous pouvons le dire sans rien exagérer, un des meilleurs éléments, le plus normal. C'est lui qui, par ses magnifiques reproductions, a mis dans toutes les mains le plus actif des moyens de propagande : l'image. C'est lui qui, en groupant côte à côte des collaborateurs savants et scrupuleux, portés chacun (car l'âme des érudits est ainsi faite) vers une spécialité leur cachant, parfois, l'ensemble,

nous a révélé dans ses grandes lignes le splendide monument esthétique élevé pierre à pierre, le long des siècles par les artistes et les artisans du pays.

Puisque la treizième série du *Fribourg artistique*, que je viens aujourd'hui présenter au public, coïncide avec l'installation définitive de notre Technicum cantonal, qu'il me soit permis d'insister auprès des professeurs et des élèves de cet établissement, pour les engager à profiter toujours davantage des enseignements dont notre publication est si prodigue. On veut faire renaître l'Art dans le métier; on veut nous rendre ces ferronniers, ces ébénistes, ces imagiers, ces tailleurs de pierres, ces décorateurs dont l'ouvrage a su braver les modes fuyantes et l'usure des âges; pour les former, n'allons pas chercher ailleurs que chez nous le modèle et l'exemple. Souvenons-nous que notre ouvrier est Fribourgeois, Suisse, et qu'il n'est point destiné à recommencer les fastes de Périclès. Rappelons-nous que notre petit peuple a eu, pendant des siècles, dans le domaine du Beau, sa vie propre, son originalité; n'oublions pas surtout que la longue période décadente, dont nous sortons à peine, a été produite par les influences desséchantes de l'*académisme*! C'est à ce dernier que nous devons, dans l'inspiration des artistes, l'étouffement de l'observation stricte, naïve et sincère, le mépris des formes appropriées aux usages locaux, l'inutilisation des matières tirées du sol natal pour la recherche des faux marbres et des fausses mosaïques!

Mais un nouveau danger menace de faire dévier, à ses débuts, l'heureuse orientation que nous constatons: c'est l'engouement pour ce style échevelé et baroque qui trahit notre impuissance, notre fatigue, notre déséquilibre; il souligne ce penchant maladif pour l'ostentation, nous faisant préférer les inutilités voyantes à tout ce qui est simplement robuste, normal et pratique.

Essentiellement cosmopolite, ayant la prétention de régner en même temps dans tous les pays et d'imposer son joug à toutes les formes de l'art, ce nouveau venu est par excellence l'ennemi de la tradition locale; qu'il soit fait pour les pays neufs, je le veux bien; mais notre vieille terre est trop riche en germes esthétiques vitaux pour se laisser imprégner par cette mixture acide et douteuse.

Du reste, cette mode du *Modern styl* dont on voit, hélas! peu à peu l'influence dans les travaux de nos apprentis est combattue avec énergie, là même, où hier encore elle semblait irrésistible.

A Munich, un des centres rayonnants de l'école actuelle, un adversaire s'est levé: Franz von Lenbach, le plus grand peintre de l'Allemagne contemporaine: Dans un interview que publiait le *New-York Herald* du 5 octobre dernier, nous l'entendons dire brutalement: « *Tout cela, c'est de la boue; il faut en revenir à l'inspiration saine qui découle du sol immuable et de la race.* »

Que nos instituts d'éducation professionnelle s'unissent pour forger un nouvel anneau à la longue chaîne de nos traditions esthétiques, mais qu'ils évitent d'implanter, chez nous, les fantaisies d'un art alambiqué, qui demeurera factice et restera étranger à la masse, incapable de lui donner jamais ces saines et réconfortantes jouissances, fin suprême de nos efforts.

Puisque j'en suis arrivé à effleurer, à propos du *Fribourg artistique*, des questions d'enseignement, je profiterai de l'occasion pour attirer l'attention des professeurs et des instituteurs sur la grande ressource que notre publication leur offre au point de vue de la décoration des locaux scolaires. La salle de classe, nue, triste, sévère, pareille à quelque prison, est désormais condamnée; on la désire jolie, pimpante et souriante, claire, lumineuse et aérée; on la veut parée de tableaux, qui soient de permanentes leçons de choses. La collection des planches si variées du *Fribourg artistique* fournira à nos écoles une décoration murale aussi attrayante qu'instructive, source de commentaires précieux dans les cours de cette histoire locale, encore trop négligée. Enfin, le maître intelligent pourrait tirer de chacun des numéros de notre publication le programme de ces promenades esthétiques hebdomadaires, inaugurées déjà dans d'autres pays. Ces courses démonstratives à travers les monuments de l'art national, mettraient la jeunesse de nos instituts d'éducation en contact direct avec tant de petites merveilles, devant lesquelles elle passe indifférente, parce que jamais on n'a pris la peine de lui en montrer les origines, de lui en raconter l'histoire, de lui en faire toucher les beautés.

L'exemple des écoles pourrait être suivi par nos associations de tous genres, à l'imitation des sociétés ouvrières socialistes de Belgique, qui procurent à leurs adhérents la visite raisonnée des vieilles villes flamandes et des chefs-d'œuvres dont elles sont remplies.

Sans m'aventurer beaucoup, je puis prétendre que la plupart des habitants de Fribourg ignorent et méconnaissent la valeur artistique du cadre citadin de leur existence journalière; on va souvent admirer, bien loin, des choses qui ne valent pas celles coudoyées tous les jours.

Les vieux fers tordus, les pierres noircies, les bois rongés peuvent parler hautement à l'intelligence et au cœur; mais il faut prendre la peine de les interroger.

La *Société des Ingénieurs et Architectes*, celles des *Amis des Beaux-Arts*, nos corps professoraux universitaires

et techniques, se prêteraient de bonne grâce, j'en suis persuadé, à la direction de ces conférences itinérantes qui nous mèneraient à tant de découvertes et à une si facile érudition; leur savoir, leur dévouement feraient de ces excursions, à travers le vieux pays de Fribourg, une œuvre de vrai patriotisme, de saine pédagogie, d'utile délasserment.

Il ne faudrait pas croire que les ouvriers, les hommes de métier, montrent peu de goût pour les récréations intellectuelles de ce genre; au contraire, de nombreuses expériences prouvent qu'aussitôt initiés, ils se passionnent pour ces études spéciales, qu'on a trop longtemps cru réservées à l'exclusif usage des bons savants à lunettes et des rats de bibliothèque!

L'homme, qu'un labeur fiévreux courbe sans cesse vers ses outils, a plus que tout autre besoin, de se reprendre; on le blâme d'aller au cabaret, mais qu'essaie-t-on pour l'en détourner? Lui ouvre-t-on d'autres sources de jouissances et de détente? On lui fera faire, par notre méthode, une halte reposante et féconde en face des œuvres d'autrefois, évocatrices d'idées nobles, parlantes à son esprit et à son cœur. Il trouvera, dans leur contemplation, le stimulant du travail et la pensée réconfortante que son pénible effort n'est pas vain; augmentant le dépôt précieux accumulé par les âges, il fournira, pour l'avenir, le témoignage vivant de savoir-faire et de l'énergie de notre génération.

Ces observations générales, une fois faites, exécutons notre consigne, qui est de passer en revue, à vol d'oiseau, les travaux publiés par le *Fribourg artistique*, en 1902.

Le premier fascicule nous donnait la *Bacchante*, un des chefs-d'œuvre de cette noble artiste, précieuse fleur d'Italie, éclose dans nos champs rustiques: Marcello! Pourquoi faut-il que la main robuste et délicate dont cette pierre garde la délicieuse empreinte se soit fermée si tôt sur le ciseau désormais immobile! Pourquoi faut-il que cette maison de Givisiez, encore toute vibrante des grands souvenirs laissés par la duchesse Colonna, soit de nouveau couverte d'un nuage de deuil! La mort serait-elle jalouse et irritée de la jeunesse radieuse des marbres immortels!

En 1902, le *Fribourg artistique* a continué sa popularisation de l'œuvre de Friess par la reproduction des quatre panneaux suivants, tirés de la vie de la Sainte Vierge: *La Visitation, Sainte Anne, la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, le retour d'Égypte, Jésus au milieu des docteurs*. La série de peintures consacrées à Marie par le grand artiste fribourgeois (elle comprend neuf planches), aura ainsi passé tout entière sous les yeux des abonnés de notre périodique. C'est un merveilleux monument esthétique; nous devons sa révélation au savant religieux qui a su, par ses démarches multiples, ses recherches pénétrantes, faire rayonner davantage un talent trop peu apprécié et trop peu connu du grand public.

Certains noms pourraient remplir Fribourg de leur écho; notre cité devrait être à eux comme Bruges est à Memling, comme Bâle est à Holbein.

La *Société de développement*, si chercheuse des moyens d'attractions, semble ne pas se douter encore de tout le parti à tirer de l'œuvre de Friess ou de celle de Geiler à un moment où les reliques artistiques du XV^{me} siècle passionnent les amateurs et les critiques du monde entier.

Le *Fribourg artistique* ne doit, certes, pas entrer dans des considérations mercantiles, il fait œuvre d'art pur et non de la réclame. Mais puisque les circonstances me font parler de nos artistes nationaux, qu'il me soit permis de déplorer qu'aucun monument, aucune inscription ne proclame leur renommée; il est non moins regrettable que les reproductions de leurs tableaux et sculptures soient oubliées dans les devantures de nos magasins, dont elles devraient être la perpétuelle et éclatante décoration.

Dans tout autre pays, des œuvres de cette valeur seraient photographiées; on en trouverait partout aisément les épreuves; les manuels en vulgariseraient les clichés et les enfants les connaîtraient dès l'école.

Pourquoi est-il impossible de se procurer des réductions en terre cuite ou en plastique des œuvres de Marcello?

Comment expliquer l'absence, auprès et dans l'église des Cordeliers, de toute plaque indicatrice stimulant l'intérêt et la curiosité des touristes pour ces peintures qui sont l'objet de l'admiration et des controverses des érudits¹.

Les moindres villes d'Italie ou d'Allemagne, en possession d'un tableau de quelque importance, savent, dès la gare et partout dans les rues, les salles d'hôtels ou de restaurants, faire valoir l'œuvre qui donne à leur cité sa consécration artistique. Les Fribourgeois sont plus grands seigneurs; c'est d'un geste indifférent et las qu'ils désignent à l'étranger toutes leurs richesses cachées en disant: « Cherchez et vous trouverez... peut-être. »

Je ne viens point prêcher ici en faveur de l'exploitation, odieuse parfois, des ciceroni et des sacristains; il ne s'agit pas de cacher les superbes toiles des Cordeliers sous des loques fanées ne s'envolant qu'au bruit des gros sous, non! mais entre le laisser-faire actuel et ces déplorables abus il y a de la marge, beaucoup de marge.

¹ Les peintures des Cordeliers, longtemps attribuées à Friess, seraient dues, d'après M. Zemp, professeur à l'Université de Fribourg, à Henrich Bichler, de Berne. Ce dernier est-il l'*Homme à l'œillet* dont on recherche l'identité? Il est certain que Bichler a doté notre ville d'œuvres considérables, notamment d'un tableau de la bataille de Morat, peint en 1480 pour la Maison-de-Ville, sa perte, due à des causes inconnues, ne sera jamais trop déplorée.
G. de M.

Pour rentrer sur le terrain propre au *Fribourg artistique*, je me demande si une exposition spéciale consacrée à Friess, à son école et à son époque n'aurait pas un grand succès tout en devenant pour notre ville l'occasion de se faire connaître au point de vue esthétique dans le monde des arts.

Je suis persuadé que les collectionneurs et les Musées s'empresseraient de faciliter cette entreprise avec toute la bonne grâce dont ils ont fait preuve, cette année même, en faveur de Bruges-la-Morte.

Friess est non seulement un admirable portraitiste donnant aux figures de ses tableaux une intensité de vie étonnante; il est encore révélateur de costumes curieux, de bijoux, d'objets de la vie usuelle de son époque; il nous documente admirablement sur une foule de détails et sous ces titres : *Les coiffures de Friess, les étoffes de Friess, les orfèvreries de Friess*, on pourrait composer des albums d'enseignement décoratif extrêmement intéressants.

Des planches ont été consacrées par notre *magazine* trimestriel à la reproduction de deux de ces vieilles enseignes pittoresques, dont nos villes se montraient autrefois si fières; chacune d'un caractère bien différent : celle de l'hôtel du Cheval-Blanc, en bois sculpté; celle de l'auberge de la Fleur-de-Lys, en fer forgé.

L'enseigne était jadis la joie et la parure de la rue; elle en rompait les lignes monotones; elle mettait de la couleur, des ors, de la lumière dans l'atmosphère grise de nos pays; elle donnait aux maisons un air de fête perpétuelle; ses devises bachiques chantaient à l'oreille du passant une joyeuse invite; ses blasons et ses couleurs racontaient l'histoire et les légendes locales.

L'enseigne a été tuée par l'usage de ces inscriptions banales et brutales faites de grosses lettres qui allongent partout leurs jambages moroses, enlaidissant les façades, écrasant leurs lignes légères, se heurtant les unes les autres, déguisant les places en arlequin grossier.

L'enseigne moderne est sotte, triste; celle d'autrefois avait de l'allure et de l'esprit.

Délaissées et mises au rebut, les vieilles enseignes prennent leurs invalides dans nos Musées, mais elles n'y sont plus, hélas! qu'un bric-à-brac encombrant. Faites pour le grand air, leurs fines nervures devaient se découper dans le soleil et dans l'azur; toutes leurs grâces, tous leurs charmes s'en vont dès qu'elles sont enlevées aux logis dont, pour ainsi dire, elles semblaient la parole prometteuse et accueillante.

Une réaction se dessine heureusement en faveur de l'enseigne et contre les odieuses formes de la réclame moderne. En Belgique, en Allemagne, cette renaissance bat son plein; à Paris, des artistes éminents, comme Detaille, prennent l'initiative de concours d'enseignes, encouragés et primés par les autorités municipales; en Suisse, spécialement à Lucerne, à Zurich, à Schaffhouse, à Bâle, les joyeusetés symboliques de l'enseigne d'autrefois, ses devises, ses figures héraldiques reparaissent au coin de bâtisses originales. Pouvons-nous espérer que Fribourg, à son tour, reprendra à ce propos sa bonne place? On y est, pour l'instant, trop enclin à l'imitation des erreurs esthétiques commises à Lausanne et à Genève; et notre ville, qui est un bijou incomparable, semble vouloir entrer dans le progrès par la porte de la laideur. Je l'ai déjà dit, les populations de la Suisse allemande me paraissent avoir plus que nous le sens des traditions architecturales de leurs cités et, sans rien sacrifier des exigences du jour, elles font des efforts pour harmoniser *Autrefois et Aujourd'hui*, au lieu d'en faire deux ennemis, dont l'un doit détruire l'autre.

Il en est des enseignes comme de ces grilles de fenêtre, en fer forgé, dont le *Fribourg artistique* nous a donné déjà plus d'un spécimen. Une à une, elles disparaissent, et, à leur place, s'élargissent les devantures de nouvelles boutiques : celles de la maison de Praroman, devenue l'Hôtel de la Banque cantonale ont, par exemple, émigré à Genève et nous les retrouverons dans la construction du prochain Musée de cette ville. Il y a des gens qui se réjouissent de cette décadence de nos rez-de-chaussée; ils y voient le triomphe du progrès commercial sur les anciennes existences aristocratiques et bourgeoises. C'est un point de vue.

Les belles grilles sont, cependant, la joie d'une façade. Closes par elles, les fenêtres gardent leur vie et leur lumière. Le volet d'aujourd'hui, en lamelles de bois, en fer articulé, donne une impression de défiance, de tristesse et d'ennui. Le *Fribourg artistique* a publié, cette année, dans son fascicule, N° 3, une des fenêtres de l'ancienne maison Küenlin, en l'Auge; c'est un morceau tourmenté, dans le style « rococo »; on dirait les jeux d'une vigne folle poussée dans quelques pays d'outre-rêve.

Feuilletons encore notre publication : voici deux ponts anciens, celui de Semsales et celui de Grandvillard. Ils se font de plus en plus rares nos vieux ponts de bois; on les remplace par d'autres, en fer, en ciment, en béton armé.

Pourquoi les premiers sont-ils presque toujours seuls à nous donner une impression esthétique, tandis que leurs successeurs abîment le paysage, rompent l'harmonie des choses, sont, en un mot, une dissonance?

Et cependant, la plupart de nos vieux ponts de bois ou de pierre n'ont de joli ni la forme, ni la décoration : toute recherche artistique semble étrangère à leur construction; il n'en est pas moins vrai qu'ils offrent à notre œil un ensemble qui le satisfait, tandis que leurs remplaçants modernes n'ont jamais l'air à leur place, ni définitivement installés. Pourquoi? Les premiers doivent-ils leur aspect esthétique à leur vétusté évocatrice de certains souvenirs ou

bien à cette patine des âges qui les argente de ses reflets ? Ne les trouvons-nous beaux que par un effet d'auto-suggestion, par l'action combinée du recul des ans et de notre imagination vagabonde ?

C'est là un délicat problème que se posent toutes les natures affinées et sensibles.

Ce problème, *Robert de la Sizeranne* l'a analysé en ses études sur *l'Esthétique du fer*. D'après lui, l'aspect esthétique des choses est dû, en partie, à la tache heureuse ou malheureuse qu'elles font sur le ciel, sur l'eau, sur le paysage. Dans un paysage, toute construction humaine est une tache, une rupture des lignes naturelles, une tonalité arbitrairement plaquée au milieu de la gamme normale des teintes. Plus cette construction rentrera dans le cadre général, moins elle sera choquante. Un pont de bois parmi les arbres et la verdure, au milieu des maisons rustiques dont il emprunte le grand toit, n'introduit pas d'éléments étrangers au milieu ; un pont de pierre fortement attaché aux rochers du rivage semble les prolonger et peut même ajouter au grandiose et au pittoresque ; il ne détonne pas, il est à sa place. Tous les produits trop exclusivement industriels, tels le fer, la fonte, la brique vernissée, le ciment, etc., employés à des constructions isolées en pleine campagne, en contact immédiat avec une nature large et riante, sont plus difficiles à placer dans le tableau : de là l'impression malaisée qu'ils nous font. Outre qu'ils n'évoque, comme je l'ai dit, aucune idée de solidité et de permanence, le pont de fer a des nervures trop fines qui paraissent grêles et sans force ; rien ne soude ses extrémités au sol de la route ; il semble déposé là comme par hasard ; vieilli ou démoli, il n'a jamais l'air d'une ruine parlant à l'esprit et au cœur, mais d'un lot de ferrailles oubliées.

Ce qui constitue la valeur artistique d'un monument, c'est encore sa surface : bandes arquées d'un pont de pierre, parois massives d'un pont de bois ; le fer, c'est le vide, le vide irrégulièrement encadré d'un filet noir par où filtre l'espace. Ainsi employé, le fer, par son architecture, contrarie la vue ; il ne l'arrête pas.

En 1902, le *Fribourg artistique*, très heureusement inspiré, a fait passer devant nos yeux deux types nouveaux de maisons fribourgeoises : un logis patricien, emprunté à la capitale et des chalets montagnards de Villars-sous-Mont.

Ayant déjà exprimé ailleurs et souvent mes pensées sur l'art dans la maison populaire, je ne m'étendrai pas ici sur ce chapitre ; mais je ne saurais laisser passer une seule occasion de déplorer et de souligner la disparition dans nos habitations ordinaires de la ville et de la campagne de ce caractère local et national qui en faisait le charme et l'intérêt. Nos maisons étaient édifiées d'après les exigences du terroir, avec les matériaux du pays ; elles s'adaptaient aux mœurs, au climat, aux usages, aux récoltes, au genre de vie et de travail ; chacun de leurs détails avait sa raison d'être. On sacrifie tout cela aujourd'hui à des types d'habitations incommodes, banals et prétentieux, où chacun, quelle que soit sa situation, se trouve dépaysé. Déjà nos campagnes se peuplent d'affreuses maisons carrées, sans aucun style, qui offrent aux caresses du soleil des façades vert-pâle ou rose-vif du plus désastreux effet. C'est une erreur de beaucoup cette idée qu'une villa chétive, mais insolitement architecturée peut prendre, à la campagne, un aspect cossu. Au contraire, on sent ces bâtiments incomplets et ratés, économiques ; tandis que ces vieilles fermes aux immenses toits majestueux, avec leurs larges portes ceintes de devises pieuses, leurs fenêtres ourlées de géraniums rouges, leurs balcons ajourés où pendaient, en guirlandes, les récoltes d'oignons blancs, de tabacs et de maïs, avec ces étagères où s'alignait la théorie des potirons dorés, disaient l'aisance solide du ménage, la joie de vivre dans la demeure ancestrale ; cette ferme était bien le vrai nid du vrai paysan !

Il en est de la maison comme du costume : nos arrières grand'mères villageoises, avec leurs bonnets de précieuses dentelles, leurs fichus et leurs tabliers en grosse soie cassante dont on avait plein la main, avec leurs châles et leurs croix d'or évoquaient un sentiment de richesse et de bien-être, tandis que leurs descendantes *nouveau siècle*, vêtues de ces falbalas truqués, dont les grands bazars inondent le pays, ont des airs de pauvreté honteuse d'elle-même et semblent des habillées de seconde main, avec je ne sais quoi de déjà vu et de déjà porté !

Pendant longtemps, les historiens étaient absorbés par les seuls gestes des rois, des princes et des grands de cette terre, par leurs intrigues, leurs combats et leurs gloires ; la profonde masse anonyme, moelle des peuples, pouvait se mouvoir, vivre et mourir, heureuse ou malheureuse, elle ne comptait pas. De même, les architectes et les critiques d'art se sont-ils trop exclusivement attachés à l'évolution des temples, des palais et des châteaux, négligeant d'étudier la maison de l'ouvrier et du paysan ; et cependant, c'est l'humble cabane qui est vraiment révélatrice de la civilisation d'une époque. C'est elle qui traduit les hérédités historiques, le degré de bien-être et de culture, l'état des mœurs et de la civilisation.

Les aristocraties sont par essence cosmopolites ; elles se copient servilement les unes les autres, s'empruntant leurs goûts et leurs modes ; tout art qui tient à elles participe d'une manière plus ou moins considérable à ces influences réciproques. Nous pouvons citer deux exemples assez frappants dans l'invasion du genre italien sous la Renaissance, et, plus près de nous, dans la contagion brusque et générale du genre Pompadour et du style Empire, partis de Paris.

L'esthétique rurale est, au contraire, fille de la race et du sol ; elle en est l'expression vivante ; chacun

des chalets égrenés le long de nos vallées est le couplet d'un poème national, le refrain alpestre d'une chanson éternelle.

La maison suisse populaire, longtemps indifférente aux érudits, est devenue par eux, depuis quelques années, le champ de recherches intéressantes et pleines d'enseignements; les livres et les brochures, les publications illustrées se multiplient qui nous font connaître, après la maison de Zurich, celle du Valais ou de Berne, et cela sur un plan raisonné, qui nous dit et la beauté des choses, et leur origine, et leur utilité. On fait la dissection anatomique de la ferme et du chalet. Malheureusement, ces études ont surtout pour résultat de peupler nos faubourgs citadins de pseudo-maisons campagnardes à l'usage du snobisme contemporain; le paysan n'est pas atteint; il ne se sent point d'intérêt pour ces restitutions dont seul il retirerait le double profit de l'utilité et de l'agrément.

Qu'on ne perde donc aucune occasion de faire pénétrer jusqu'à lui ces démonstrations savantes, en lui inculquant de nouveau le goût des choses qui lui conviennent, en lui marquant tout ce qu'avait de normal la demeure de ses pères.

Le Fribourg artistique ne pourrait mieux faire que continuer de démontrer aux Singinois, comme aux Gruyériens, les beautés oubliées du hameau méconnu. Mais il appartient surtout à nos architectes, à nos maîtres d'états de s'inspirer toujours davantage de ces témoins si éloquents du passé et de réagir contre toute nouveauté fondée sur la mode seule et l'esprit d'imitation.

A la Suisse, comme à la France, peuvent s'appliquer les paroles suivantes de Robert de la Sizeranne que je cite de nouveau avec plaisir, puisqu'il est un des chefs incontestés du mouvement socialo-artistique dont je voudrais, chez nous, populariser le programme.

Reprochant leurs fantaisies éclectiques aux constructeurs, ses compatriotes, qui font peu à peu ressembler le pays tout entier à quelque parc exotique d'exposition universelle, il leur dit : « Vous avez fait des toits pour les hommes du Soudan et vous en avez fait pour les hommes du moyen âge, et d'autres pour les compatriotes de Ménélik, et d'autres pour les contemporains de Nicolas Flamel. Vous avez trouvé ce qui convenait à la vie d'un Hindou à Bénarès et ce qui convenait à celle d'un Diesbach, à Berne. C'est fort bien et très intéressant. Maintenant, donnez-nous la seule chose dont nous ayons besoin, savoir : le toit pour les hommes de notre pays, de notre âge et de notre condition..., « chaume, tuile, ou roseau », car ce que nous voyons ici, c'est bon au pays des sphinx et, ceci est bon au pays des déserts; ceci est bon au pays des fièvres; ceci est bon au pays des glaces. Mais, nous autres, nous sommes en France, et c'est pour ce pays, peut-être, que vous auriez dû chercher d'abord comment on peut concilier les besoins de la vie moderne et la beauté. »

Je ne puis décrire plus longuement les nombreux attraites que le *Fribourg artistique*, cette année comme les autres, a offerts à ses lecteurs. Je terminerai par un dernier vœu. Puisque, comme l'a si bien montré Melchior de Vogüé, « les morts parlent en nous et autour de nous », souhaitons que nos générations trop distraites sachent les écouter et se persuadent, avec Anatole France, que l'avenir, avec tous ses progrès, tout son rayonnement, toutes ses prospérités grandissantes se trouve en germe dans le passé. Pareils à ces grains de blé découverts au fond des nécropoles égyptiennes et qui, rendus à la terre, nous donnent aujourd'hui, après six mille ans, des moissons splendides, tous les germes d'autrefois peuvent reflourir, et celui de notre art national et populaire n'attend qu'un sillon fécond, qu'un semeur généreux.

GEORGES DE MONTENACH.

LA BACCHANTE

(Sculpture de la duchesse Colonna)

Cette sculpture se voit au Musée cantonal de Fribourg. C'est un buste en marbre blanc, de grandeur nature.

On peut la considérer, nous semble-t-il, comme l'une des meilleures œuvres de la grande artiste fribourgeoise.

On nous a raconté que la duchesse Colonna ayant vu je ne sais où une bacchante horriblement dépravée, eut l'idée d'en sculpter une autre qui montrerait une moindre dégradation dans la femme.

Nous ignorons ce qu'il y a de fondé dans ce récit, mais on peut, quoi qu'il en soit, étudier l'œuvre d'art comme telle.

Pour la mieux comprendre, il convient de rappeler qu'on distinguait deux sortes de Bacchantes, ou, si l'on préfère, qu'elles remplissaient un double rôle.

Elles prenaient part éperdument aux fêtes de Bacchus, appelées *Eléuthéries*, *Orgies*, *Dionysiaques*, chez les Grecs; *Bacchanales*, chez les Romains : quatre noms terriblement significatifs.

Les curieux trouveront des renseignements sur ces fêtes dans la *Symbolique* de Kreutzer, et dans les *Recherches sur le culte de Bacchus*, de Rölle.

Ce culte n'était pas inconnu à Cully où on érigeait des monuments avec cette inscription : LIBERO PATRI COCLIENSI. Il est à croire que les régions voisines n'y restaient pas non plus indifférentes.

Il faut connaître les faits historiques et avoir vu dans nos villes un soir de foire, pour apprécier comme il convient le bienfait de la tempérance chrétienne.

Les Bacchantes en délire sont représentées souvent dans les œuvres d'art antique, avec une guirlande de vigne ou de lierre autour de la tête, les cheveux épars et flottants, une peau de chevreau sur le côté gauche, le thyrses dans la main droite, et courant comme emportées par la folie furieuse. Ceux qui ont visité la villa Borghèse à Rome ont gardé le souvenir du bas-relief qui nous montre l'une de ces singulières dévotes.

Les poètes, bien entendu, ont célébré la bacchante insensée; Ovide en particulier l'a chantée, et souvent. Cf. *Met.*, vi, 591; *Her.*, x, 48.

Bien peu, croyons-nous, ont mieux réussi que le poète fribourgeois Sciobéret :

Arrière, enfants, vieillards!
La bacchante
Frémissante
Accourt, cheveux épars,
Roulant des yeux hagars
Que l'ivresse
Déjà presse.
Du terrible vainqueur
La pieuse fureur
Comme une panthère
L'emporte sur terre
Au cri redouté
D'Evohé!

Il y avait aussi la bacchante qui prenait part aux mystères plus paisibles du culte habituel, mais non moins répugnants, sans doute.

La duchesse Colonna, si l'on en juge par la tranquillité de la chevelure, l'agencement sans désordre de la couronne de vigne, par un certain calme de l'attitude générale, s'est arrêtée à cette

dernière idée, et il faut la louer de cette discrétion, autant qu'il convient de discuter le courage de M^{lle} Itasse, qui offrait à l'Exposition sa bacchante à elle.

On pourrait même dire que notre buste, malgré les attributs archaïques parfaitement conservés, figure plutôt une bacchante au champagne, un bel animal qui devrait rester raisonnable dans sa maison, et qui ne le reste pas.

A prendre le sujet tel qu'il est, on admirera combien l'artiste a su rendre avec une justesse impeccable ce commencement du sommeil ivre. Ces yeux enfoncés, ces paupières qui tombent fatiguées, la bouche inconsciemment ouverte, la tête qui penche sous son poids : tout s'harmonise parfaitement pour rendre la même pensée. C'est bien la fin d'une orgie.

L'artiste fribourgeoise qui excellait à rendre la vie intense, nous a donné à ce point de vue une œuvre qui suffirait à établir son talent et sa réputation.

J.-J. BERTHIER.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA BACCHANTE

(Sculpture du Musée Marcello)

L'ENSEIGNE DE L'AUBERGE DU CHEVAL-BLANC

Les voyageurs qui parcourent la Suisse rencontrent, dans leurs étapes, une grande quantité d'hôtels, de pensions et d'auberges : il y en a pour tous les goûts et pour toutes les bourses. Les uns, les fashionables, vont au grand hôtel Continental, à la Métropole, au Terminus, noms vides de sens et d'une plate vulgarité ; d'autres, plus modestes, abordent des maisons de second ordre qui ont conservé quelques réminiscences des anciennes hôtelleries ; ce sont l'Ours, l'Aigle, le Lion, animaux en somme fort débonnaires, en dépit de leurs serres héraldiques, de leurs griffes acérées, de leurs gueules béantes, sculptées sur la façade ou forgées sur l'enseigne.

Dans les temps anciens, la symbolique avait une réelle importance et les enseignes d'auberges n'échappaient pas à la règle commune. Ainsi nous pouvons nous figurer que parmi les nombreux voyageurs en passage à Fribourg, les dévots et les pèlerins logeaient à l'Ange ou aux Trois-Rois, rappelant, l'un le compagnon du jeune Tobie, l'autre les augustes voyageurs de Béthléem ; les nombreux artisans, les compagnons faisant leur tour de France, expression adoptée même dans notre pays, s'abritaient dans les abbayes, soit lieux de réunion de leurs corps de métier : les Maréchaux, les Bouchers, les Tanneurs, les Maçons, les Charpentiers. Les marchands trouvaient bon logis à l'abbaye des Merciers, déjà connue dès l'année 1392 ; les gentilshommes fréquentaient au Chasseur, au Faucon, le noble compagnon de leurs exploits cynégétiques. Parmi les politiques, les partisans du Pape allaient à la Clef, ceux de l'Empire et de l'Autriche à l'Aigle-Noire ou au Paon ¹, ceux du roi de France à la Fleur-de-Lis, ceux du duc de Savoie à la Croix-Blanche, les Bernois à l'Ours et les bons patriotes indigènes à l'Ecu ou Schild de Fribourg. Les amoureux choisissaient la Rose, les soldats l'Epée, les buveurs la Grappe, les voyageurs matineux l'Etoile, ceux qui revenaient des lointains pays d'Orient la Cigogne, le Maure ou la Tête-Noire. Enfin, les charretiers, les paysans, les courriers allaient au Cheval-Blanc appelé *Rössli* par les Allemands.

Fribourg était placé sur une voie de communication très fréquentée au moyen âge. La grand'route conduisant d'Allemagne vers Lyon et le sud de la France, vers l'Italie, par les cols du Simplon et du Saint-Bernard, passait par notre ville ; le commerce et l'industrie y étaient florissants, les foires et les marchés, considérables ; il n'est donc pas étonnant de voir un grand nombre d'hôtelleries offrir aux voyageurs « bon logis à pied et à cheval ».

Les autorités édictèrent de bonne heure des prescriptions de police à l'égard des étrangers et des auberges. Ainsi, en 1409, le Conseil frappait d'une amende de dix sols tout étranger qui buvait ou mangeait dans une auberge après dix heures, « outre ce que ly reloge havroit ferry dix hore de nuyt ». Le jeu était défendu dans les hôtelleries, sauf celui « deis tables (dames) et deis eschaks ». Les magistrats vouaient un soin particulier au bien-être des étrangers, ainsi ils défendaient aux mendiants de s'introduire dans les auberges et d'importuner les hôtes de leurs demandes. Mais ils entraient encore dans des détails plus minimes, en fixant la mesure de la ration d'avoine à donner aux chevaux des passants, et ils ne dédaignaient pas de s'occuper des menus. Fribourg, en raison de l'importance du commerce de ses draps, était un centre d'élevage de moutons ; les gens devaient être rassasiés de cette viande, aussi le Conseil décida-t-il, dans sa séance du mois de juin 1437 « que lon fasse jurey les taverniers que quant lour cuyront de la faya (brebis), que lour notiffiant a lour hoste, quar chascun nen mange pas voluntier ». Défense était intimée de faire des portions de moins d'une livre ; l'aubergiste ne pouvait gagner qu'un denier par livre ².

Les comptes de nos trésoriers mentionnent une quantité de dépenses faites dans les hôtelleries et les abbayes pour recevoir convenablement les hôtes de distinction. Voici quelques notes se

¹ Les plumes de paon, cimier des armes de la maison d'Autriche, étaient le signe de ralliement de ses adhérents.

² *Recueil diplomatique du canton de Fribourg*, t. VI, 142 ; VII, 214, 251 ; VIII, 228, 242.

rapportant à l'année de la bataille de Morat (1476), si décisive pour l'avenir de Fribourg. Les ambassadeurs des alliés sont reçus au logis du Chasseur ; ceux de Zurich, d'Uri, d'Unterwalden et de Glaris, à la Tour perse (bleue) ; les Bernois et les Soleurois, chez la Goltschina ; les Lucernois, les Schwytzois et les Zougois, au Cerf. On paya des notes très élevées aux hôtes de la Croix-Blanche, des Tanneurs et du Cerf pour écots et repas servis à l'avoyer et aux membres du Conseil lorsqu'ils accompagnaient les ambassadeurs ¹.

Les auberges étaient des centres politiques importants où l'on traitait les affaires publiques avec non moins de vivacité que de nos jours ; témoin en est le meurtre du bourreau de Berne accompli le jour de la foire du mois de mai 1446, à l'abbaye des Tisserands, en haine de sa participation présumée à l'exécution des soldats de la garnison de Greifensee. Lors des troubles de 1450, les paysans allemands et les bourgeois de la basse-ville partisans de l'Autriche, se réunissaient à l'auberge des Tanneurs « en l'Auge », tandis que les adhérents de la maison de Savoie qui se recrutaient dans la noblesse et la haute bourgeoisie, siégeaient à l'Autruche ².

Si l'auberge du Cheval-Blanc ne peut pas revendiquer une origine aussi ancienne, elle fut très en vogue plus tard. Nous la trouvons mentionnée pour la première fois en 1556 ; Jean Ruffieux était alors propriétaire de la partie inférieure de la maison ; en 1582, Pierre Brunisholz devenait acquéreur de tout l'immeuble. De 1663 à 1745, l'auberge appartenait à la famille Pettola, puis elle passa à François-Frédéric de Montenach, dans la seconde moitié du XVIII^{me} siècle, et resta dans cette famille ou celle de ses descendants par alliance jusqu'à l'heure actuelle ³.

Le bâtiment a été représenté par Martini, dans son plan de Fribourg ; il ne paraît pas avoir subi dès lors de transformations fondamentales. En ce temps, comme aujourd'hui, l'auberge du Cheval-Blanc était située au bas de la rue de Lausanne, à l'angle de la place du Tilleul, l'entrée principale s'ouvrait du côté de la rue ; au coin de la maison était suspendue, à une barre de fer ornée, une enseigne en forme de tableau ; elle a été remplacée plus tard par la sculpture reproduite ici.

Le cheval, légèrement cabré, est soutenu dans cette position par une tige de fer. La console formée de volutes et d'un mascarons est vigoureusement taillée dans le bois de chêne. C'est un bon travail du milieu du XVII^{me} siècle. La frise placée sous la corniche est munie de trois anneaux destinés à recevoir des drapeaux qui ornaient le carrefour les jours de fête et de réjouissances publiques. La hauteur du cheval est de 0^m73 ; celle de la console est de 0^m74.

Déboulonné par son propriétaire, le gentil cheval blanc n'esquisse plus son petit galop à l'angle de la place du Tilleul ; après avoir été acheté par un antiquaire, il a été recueilli au Musée cantonal qui accorde une bienveillante hospitalité aux épaves de l'art.

MAX DE DIESBACH.

¹ Ochsenbein. *Urkunden der Schlacht von Murten*, Comptes de 1476 à 1478, p. 629, 639, 648.

² Büchi. *Freiburgs Bruch mit Oesterreich. Collectanea friburgensia*. VII, p. 12, 42, 69, 182.

³ *Archives cantonales, grand livre des bourgeois*, f° 138 v., 151, 174, 217. *Manual*, N° 124, 28 juin 1582, N° 195, 27 octobre 1644.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

ENSEIGNE DE L'AUBERGE DU CHEVAL BLANC

COFFRET ET OUTIL

SERRURERIE MORATOISE

Si nous faisons abstraction des objets de provenance romaine ou des armes, nous voyons le fer ornemental n'apparaître dans nos contrées que vers le XI^me siècle. Au XII^me, sitôt le soudage au marteau inventé, les modestes pentures originaires en C s'étalent et s'épanouissent en fleurons charmants, solidement fixées par de gros clous en pointe, sur les ais des portes des églises. Ce genre de décoration s'applique ensuite aux coffres et coffrets et, plus tard, aux fermures ou serrures.

Les ferrons, coustelliers et serruriers fribourgeois se constituent en confrérie en 1385, le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul, sous le patronage de saint Eloi, et fondent une corporation qui renaît de ses cendres en 1887.

D'autres localités du canton eurent également leurs maîtres d'état réputés, mais nous n'avons pu jusqu'ici retrouver des traces de leur organisation en corporation.

C'est à Morat, où la porte des archives du Château est sans aucun doute l'œuvre du même artiste, que nous trouvons le coffret que nous présentons à nos lecteurs. Ses dimensions restreintes¹ et son ornementation intérieure nous dénotent un coffret destiné à renfermer les matrices des sceaux d'Etat, analogue à celui qui existe au Château de Neuchâtel.

La fermeture en est des plus ingénieuses, car pour faire jouer les sept clinches ou loquets qui, avec les trois arrêts, forment une fermeture des plus solides, il faut 1° ne pas s'attaquer à la serrure feinte qui paraît, comme nous le voyons, avoir affronté plusieurs vains assauts ; 2° trouver, parmi les rosaces mobiles qui ornent le couvercle du coffret, la seule qui, correspondant avec le ressort à secret placé au-dessous de l'ouverture centrale, fait jouer ce ressort et permet d'introduire la clef. Une plaque ajourée en fer gravé supporte l'écusson fribourgeois comme motif central.

Ce palastre cache le mécanisme compliqué de la serrure. Mais la disposition la plus ingénieuse, et que nous n'avons plus guère dans nos cassettes et coffrets modernes, consiste en un trou percé au fond du coffret. Ce trou correspond à une tige en fer scellée dans le mur ou boulonnée dans le bois d'une cachette. Barrées par un loquet qui s'emboîte dans cette tige, les belles poignées à mascarons qui ornent notre meuble ne servent plus à rien. Une fois refermé, impossible d'enlever le coffret. Il est aisé de comprendre pourquoi au XV^me siècle déjà, les taverniers et hostelliers se plaignaient des trous percés dans leurs planchers par les voyageurs, qui mettaient ainsi à l'abri des voleurs les coffrets dans lesquels ils serraient leurs valeurs.

Le petit outil² figuré sur la planche, trouvé à Morat également, est aussi un spécimen de l'ingéniosité d'un maître coustellier de l'époque. Il pourrait bien avoir été ce qu'on appelle un « meisterstück », c'est-à-dire un objet qui ouvrait à son auteur les portes de la maîtrise. Seule la devise SEIANT appliquée au lion assis dans l'empreinte du cachet nous rendrait perplexe, si nous ne savions que l'armoirie de Morat est un lion, et que d'autres pièces de ferronnerie, exécutées à Morat, prennent le lion comme thème principal.

Plusieurs des pièces qui composent cet outil, telles que tourne-vis, tire-bourre, etc., servent au nettoyage du pistolet. Le grand nombre des instruments réunis sous un aussi petit format rend cette pièce des plus intéressantes.

ALFRED BERTHOUD.

¹ Dimensions du coffret : longueur 0^m41 ; largeur 0^m22 ; hauteur 0^m21.

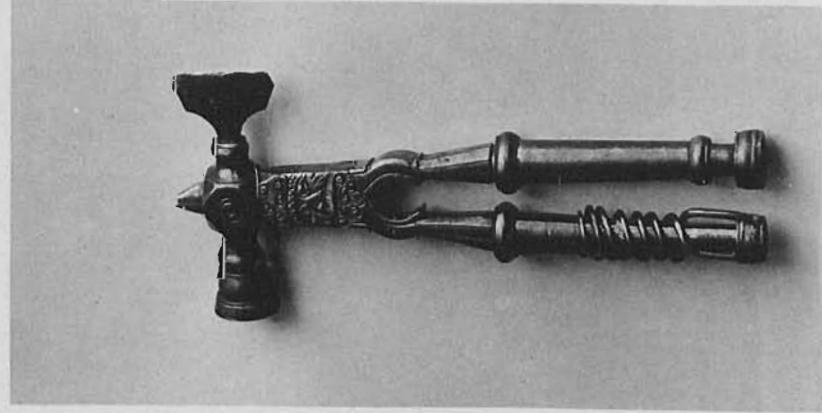
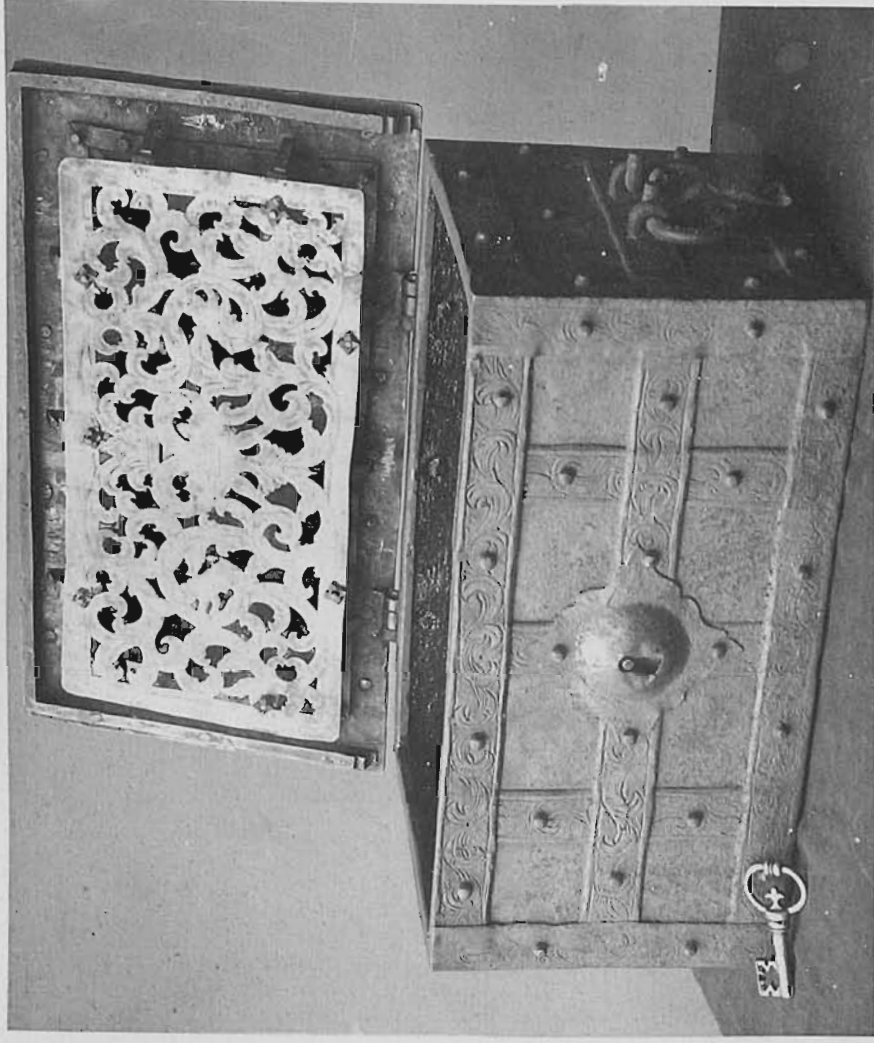
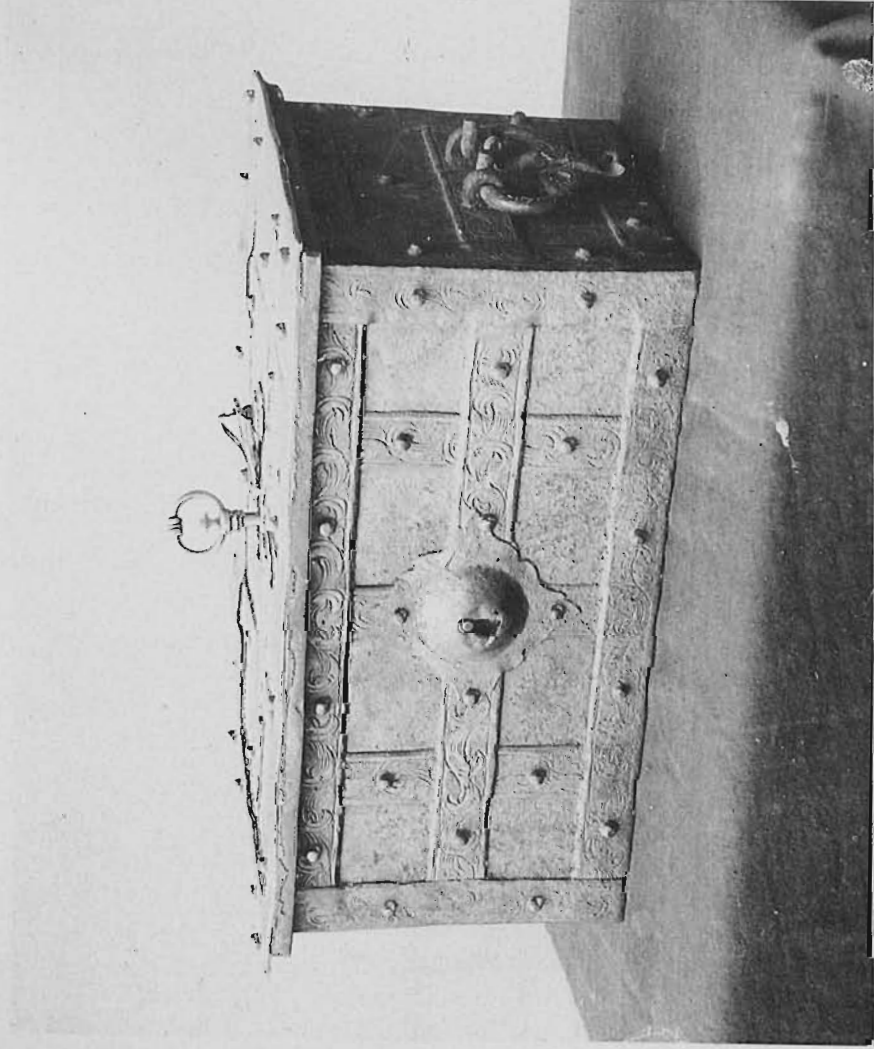
² Dimension de l'outil : longueur 0^m12.

FRIBOURG ARTISTIQUE

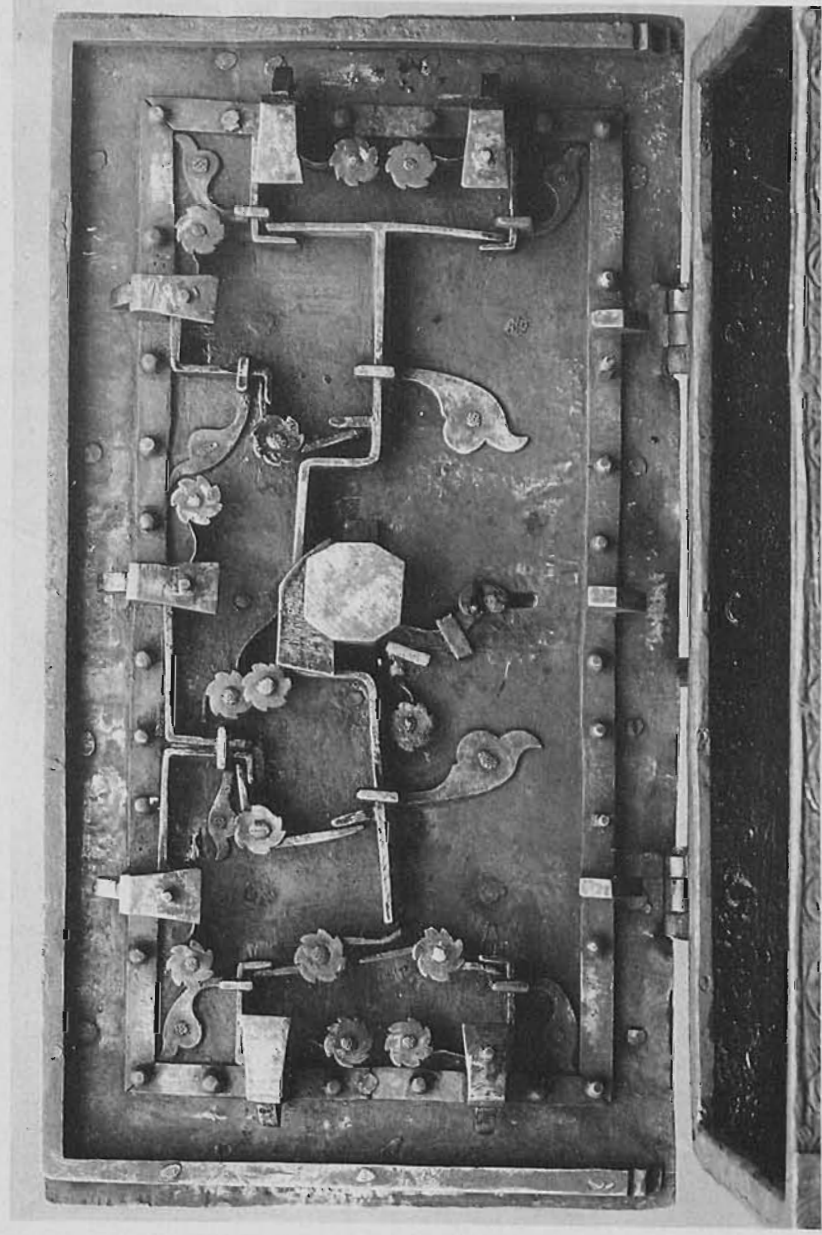
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche III



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.



Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes.



Cliché de F. Lorson, Phot. à Fribourg.

COFFRET ET OUTIL

(Serrurerie moratoise)

L'ANCIEN PONT DE SEMSALES ¹

L'ancien pont couvert, en bois, sur la Mortivue, à Semsales (12 mètres d'ouverture et 7 mètres de largeur), que reproduit notre planche, n'existe plus. Il a été, en 1901, remplacé par une construction en béton armé.

Au point de vue technique et architectural, cet ouvrage d'art ne présentait rien de remarquable. Cependant, perché sur le sommet de l'ancien cône de déjection de la Mortivue, sa silhouette se voyait de loin et donnait à la localité de Semsales, un cachet tout particulier et caractéristique.

Son architecture, comme, d'ailleurs, celle des ouvrages de ce genre construits au commencement du XIX^{me} siècle, n'avait pas l'aspect rustique et l'originalité de nos anciens ponts en bois datant du commencement et du milieu du XVIII^{me} siècle ². C'était, au demeurant, une construction lourde et massive exécutée avec des bois d'un fort équarrissage.

— Comme tous ses congénères, le pont de Semsales a aussi son histoire, que nous allons rappeler sommairement.

La route de Bulle à Châtel passait autrefois dans le village de Semsales et avait la direction indiquée, par les initiales A. B. C., sur le cliché ci-contre.

Après l'incendie de 1830 qui consuma une partie du village, on construisit la route actuelle (A. D. C.), ainsi qu'un nouveau pont.

Il ressort des pièces de comptabilité déposées aux archives cantonales ³ que le pont

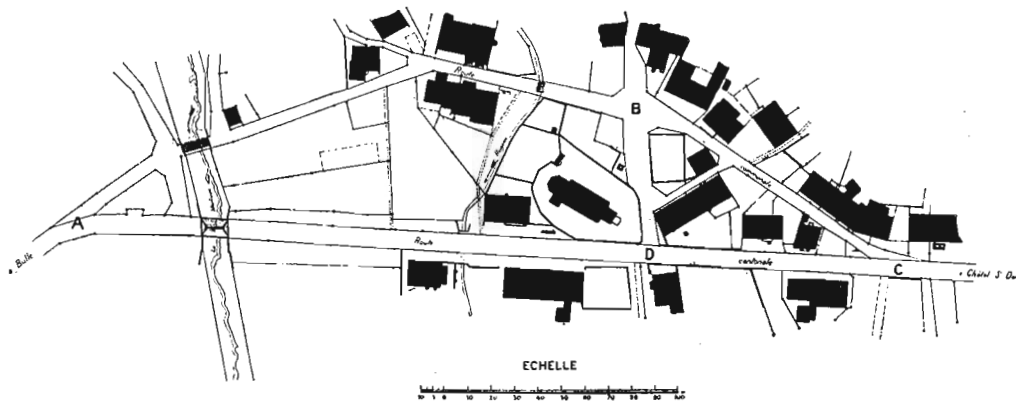
qui desservait l'ancienne route, a été construit en juillet 1763 par le maître charpentier Bodevin, sous la surveillance du bailli de Châtel-Saint-Denis (Romain Werro). Il paraît que cette construction eut lieu aux frais de la commune de Semsales ou des communes intéressées, car les comptes de l'Etat de cette époque, ne font aucune mention de dépenses faites pour cet objet.

Puisque ce pont a dû être reconstruit 10 ans plus tard, comme nous le verrons plus loin, il faut admettre qu'il n'était pas couvert. D'ailleurs, il n'avait été payé au charpentier Bodevin que 273 florins, 8 baches et 6 cruches, soit en totalité la minime somme d'environ 151 francs, non compris la valeur des bois. Ceux-ci furent tirés : les chênes de la forêt de Bouleyres et les sapins des *Joux* (forêts) de leurs Excellences. La quantité de chênes livrée n'a pas dû être bien considérable puisque pour les couper et les apprêter, il n'a été payé que 5 journées à 8 baches et pour les transporter à Semsales que 100 baches. Il a été, en outre, employé 73 plantes de sapin, payées à raison de 2 baches la pièce.

Les culées furent exécutées en maçonnerie sèche, car nous trouvons dans les comptes, les indications suivantes à ce sujet : « Le 31 juillet 1763, payé à maître Pierre Giraud, pour 51 1/2 journées « pour faire les murailles sèches des deux côtés du pont et (placé) une grande *zolive* (sablière), dont « 26 1/2 à 7 baches 2 cruches, et 28 à 5 baches 2 cruches. »

— Ce pont fut reconstruit en 1773. Voici dans quelles circonstances :

Le 5 mars 1771, le Grand Conseil décida d'établir un péage sur la route de Bulle à Semsales à raison d'un cruche par pièce de fromage-marchand de 25 livres et au-dessus, et pour celle qui pesait



¹ Nous devons à l'obligeance bien connue de notre archiviste cantonal, M. J. Schneuwly, les données historiques que nous avons utilisées pour la rédaction de cette courte notice.

² Voir *Fribourg Artistique*, année 1895 : Pont de Guggersbach, et année 1898 : Ancien pont de Lessoc.

³ Provenant probablement des archives de l'ancien bailliage de Châtel-Saint-Denis.

moins à raison de 6 deniers, cela « pour se récupérer des frais de construction de cette route et des « ponts, ainsi que de leur entretien ».

« Comme le pont de Semsales (celui de 1763) est presque complètement pourri et ruiné, et qu'il « y a péril en la demeure, la Chambre économique charge le bailli de Châtel-Saint-Denis (Joseph-« Conrad Muller) de le faire examiner par des experts, préparer un devis de reconstruction, afin que « l'on puisse mettre la main à l'œuvre le plus tôt possible. Cette reconstruction se fera par qui « convient. »

Le 18 avril 1771, la Chambre économique décida « que le pont sera reconstruit en pierre avec « deux voûtes ». Mais les dernières crues du torrent lui ayant fait voir le danger qu'il y aurait de le construire ainsi, elle adopta en dernière analyse, un pont en bois couvert.

On utilisa pour la construction des culées 500 quartiers de tuf provenant de la Tufière de Corpataux, qui furent charriés par les ressortissants du bailliage de Farvagny « en déduction des 100 charrois « qu'ils devaient annuellement à l'Etat ».

Les bois ont été tirés de la forêt de Bouleyres (chêne) et autres forêts avoisinantes.

La charpenterie fut exécutée par les maîtres charpentiers Zumwald et Benno pour le prix de 400 écus bons et 2 louis d'or, soit pour environ 1,426 fr., non compris les boulons et autres ferrements fournis par l'administration, comme d'ailleurs toutes les autres fournitures.

Quant à la couverture du pont, elle devait être en tuiles, car dans les comptes, il est question d'une livraison de 7,170 tuiles. Ce nombre correspond assez bien à la surface que devait avoir la toiture du pont. Il n'est, d'ailleurs, fait nulle part mention d'une couverture en bardeaux.

— Après l'incendie du village de Semsales, un projet de rectification de la route avec un nouveau pont sur la Mortivue, fut élaboré, mais il paraît que ce projet ne fut d'abord exécuté que jusque vers l'église (voir tronçon C. D. sur le cliché).

En 1833, M. le juge Vuichard demanda l'autorisation de transporter les marques d'auberge du *Raisin* et du *Sauvage*, à sa maison neuve (actuellement hôtel du Sauvage) qu'il avait construite après l'incendie, s'offrant à construire le rayon de route qui reste à faire (tronçon D. A.) si l'Etat construisait un nouveau pont sur la Mortivue (celui qui nous occupe).

La mise à exécution du projet Vuichard tendant à détourner le trafic à travers le village, rencontra une vive opposition de la part des autres aubergistes et des habitants. De nombreuses pétitions furent adressées au Conseil d'Etat pour qu'il ne donne pas suite à l'offre de M. Vuichard. Cette autorité fit droit à la demande de ce dernier et ordonna que le pont, construit en 1773, serait transféré sur la nouvelle route¹.

Les pétitionnaires, tenaces et roublards comme le sont encore de nos jours les Semsalois, ne se tinrent pas encore pour battus et changèrent de tactique. Dans une nouvelle pétition, ils ne s'opposèrent plus à la construction d'un nouveau pont, mais demandèrent que celui existant, fût maintenu et qu'on en construisît un autre pour desservir la nouvelle route. Or, comme les matériaux utilisables du pont litigieux étaient évalués à 4,000 fr., le Conseil d'Etat maintint sa décision et accorda aux pétitionnaires, comme fiche de consolation, un subside de 300 fr. pour raccorder l'ancienne route au nouveau pont. Mais les habitants de Semsales préférèrent utiliser ce subside à reconstruire un pont à l'emplacement de celui qui venait d'être démoli. C'est pour ce motif qu'il existe à Semsales, deux ponts sur la Mortivue, à une distance de 30 mètres l'un de l'autre !

AMÉDÉE GREMAUD.

¹ Ce transfert a coûté 4,016 fr. 95.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche IV



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Publié par les Sociétés des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

Cliché de F. Lorson, Phot. à Fribourg.

L'ANCIEN PONT DE SEMSALES

UN VITRAIL ALLÉGORIQUE

1606

Dès les temps anciens, la question des pensions, des ordres de chevalerie, des décorations, a joué un grand rôle en Suisse ; elle a été traitée par beaucoup d'historiens avec partialité, et il n'est pas difficile de reconnaître sous le vernis de leurs tirades vertuistes l'influence des préoccupations politiques. On oublie que les pensions prirent racine en Suisse à l'époque des guerres de Bourgogne ; or, la délicatesse en matière d'argent n'était pas le fait du XV^{me} siècle. Il serait triste et souverainement injuste de regarder comme vendus à l'étranger toute une série de magistrats, d'hommes d'état, de guerriers qui présidèrent aux destinées du pays. Cependant nous ne ferons pas difficulté d'admettre que les pensions étaient mauvaises dans leur essence et dans leurs effets ; aussi, la législation a-t-elle bien fait de consacrer la suppression d'une institution devenue incompatible avec les principes adoptés par l'Etat moderne ¹.

Les écrits, les monuments, les dessins satiriques dirigés contre les pensions sont nombreux ; en voici un spécimen, petite œuvre d'art fribourgeoise, conservée dans notre Musée cantonal.

C'est un vitrail, haut de 44 cm, large de 33 cm, où est figurée une scène allégorique. A droite, Henri IV, roi de France, est assis sous une tente fleurdelisée ; il a devant lui une table chargée de sacs d'écus, de chaînes d'or et de médailles ; en face, le roi d'Espagne, Philippe III, décoré de l'ordre de la Toison d'or, est dans la même attitude. Ces trésors sont distribués à des magistrats, à des guerriers, richement vêtus à la Suisse ; un beau vieillard à barbe blanche s'avance en tendant la main vers le roi de France, celui-ci lui frappe familièrement sur l'épaule ; le personnage qui s'approche du roi d'Espagne a une attitude plus obséquieuse ; ce sont, sans doute, des avoyers, peut-être les portraits des chefs de parti. Sur le devant de la scène, des hommes d'armes brandissent leurs décorations et des bourses rebondies ; ils en font parade devant Nicolas de Flüe ; le saint ermite détourne ses regards ; d'une main, il repousse ses compatriotes et il appuie l'autre sur son cœur, pour montrer combien cette scène l'afflige.

Tout l'encadrement se rapporte au sujet principal ; on voit d'abord une inscription allemande dont voici la traduction : « Gardez-vous en tout temps, braves Confédérés, de l'égoïsme, des conseils juvéniles, de la sourde jalousie. Veillez à ce que l'or du Rhin, les écus, les ducats ne vous trahissent, fidèles Confédérés ² ». Ces paroles sont attribuées, par les anciens chroniqueurs, à Nicolas de Flüe, qui déconseilla les alliances étrangères et la distribution des pensions ³.

Au dessus est une charmante scène, dessinée avec beaucoup de goût : Guillaume Tell tire la pomme sur la tête de son fils ; au dessous, un amour transperce de ses flèches une bourse d'où les écus s'échappent à foison ; ce contraste est une allégorie représentant la Suisse ancienne et celle des temps modernes.

Sur les côtés est représenté l'apologue bien connu des bâtons facilement rompus lorsqu'ils sont séparés, mais résistant à tous les efforts quand ils sont réunis en faisceau. Au centre, deux mains entrelacées sont un appel à la concorde.

Au bas, on lit les noms de Gaspard Appothel, avoyer de Morat, et de sa femme Marie Reinaultt, avec la date 1606. Puis les armes Appenthel : d'azur au grand A d'or sommé d'une marque de maison ou de commerce, et celle des Reynold : coupé au 1^{er} d'azur à la croix d'argent, au pied fiché,

¹ Il y avait trois sortes de pensions : 1° Celles accordées aux militaires en raison de leurs services ; 2° Les pensions officielles payées aux cantons par les puissances, et versées dans la caisse publique ; 3° Les pensions secrètes données à différents particuliers, afin de gagner des adhérents. Seules, ces deux dernières rétributions font l'objet de la réserve formulée ici.

² Nous ne transcrivons pas l'inscription allemande qui est très lisible.

³ Ming. *Der selige Nikolaus von Flüe*. Lucerne, 1861, t. I, 328-332, 368.

accompagnée à dextre et à senestre de deux étoiles de même; au 2^{me} pallé d'argent et de sable de six pièces.

Gaspard Appenthel était fils de Pierre Aposthelo, originaire d'Onnens, près de Grandson, qui était venu s'établir à Fribourg et y avait été admis dans la bourgeoisie en 1551. Gaspard entra au Grand Conseil des Deux Cents en 1600. La Suisse, et spécialement le canton de Fribourg, étaient alors divisés en deux camps : les partisans de la France d'un côté; ceux de l'Espagne et de la Savoie de l'autre.

Le 13 janvier 1603, le comte de Tournon, ambassadeur de Charles-Emmanuel de Savoie, se présenta devant le Conseil pour tâcher d'atténuer le mauvais effet produit en Suisse par l'escalade de Genève, tentée quelques jours auparavant, et pour demander l'autorisation d'établir son domicile à Fribourg. Leurs Excellences répondirent « qu'elles regrettaient les troubles guerriers qui s'étaient enflammés dans le voisinage »; elles ne précisèrent rien au sujet du second point ¹. Malgré cet accueil peu empressé, M. de Tournon se fixa dans notre ville; cependant, il paraît y avoir été mal vu d'une partie de la bourgeoisie. Un de ses principaux adversaires était Gaspard Appenthel. Dans la soirée du 8 décembre 1603, celui-ci vient, à la tête d'une bande d'hommes avinés, devant le logis de l'ambassadeur pour l'injurier et le conspuer vigoureusement: Appenthel ramasse dans la rue une machoire de porc et il la lance avec tant de force qu'elle brise les fenêtres et pénètre dans la chambre où le comte de Tournon soupait avec sa famille. L'ancien avoyer, noble Nicolas de Praroman, accourt au bruit, il veut remettre les tapageurs à l'ordre, mais Appenthel lui dit: « Messeigneurs ont plus de considération pour un assassin et un coquin que pour un honnête Fribourgeois. » Un autre de ses compagnons s'écrie: « Il faudrait un nouveau Guillaume Tell pour nous débarrasser de l'insolence de ces gentilshommes. » Praroman ordonne au grand sautier de saisir les perturbateurs; mais ceux-ci résistent et se retirent menaçants. Le lendemain, le Conseil s'assemble, il fait arrêter ces citoyens turbulents, et nomme des délégués chargés de présenter des excuses à l'ambassadeur. Celui-ci proteste contre l'affront fait, en sa personne, au duc de Savoie, et il annonce son intention de quitter une ville où il n'est plus en sûreté. Enfin, grâce à l'intervention de personnes influentes, l'affaire finit par s'arranger. Après dix jours de détention, Appenthel et ses compagnons sont condamnés aux frais, à des amendes peu élevées, et ils doivent présenter leurs excuses au Conseil ².

Malgré cette conduite peu digne d'un magistrat, Appenthel conserva sa place au Conseil des Deux Cents; bien plus, il est appelé, en 1605, aux importantes fonctions d'avoyer, soit bailli, de Morat, qu'il remplit jusqu'en 1610. C'est alors qu'il fit peindre son vitrail. Si cette verrière fut placée dans une des fenêtres de la grande salle du château de Morat, elle n'était pas faite pour plaire à plus d'un magistrat de haut rang, pensionnaire du roi de France ou du roi d'Espagne. Appenthel paraît avoir été un xénophobe, un indépendant; c'était un bon patriote, mais il lui manquait plusieurs qualités qui, alors comme aujourd'hui, constituent le parfait fonctionnaire. Il fut déposé de son siège de conseiller aux Deux Cents en 1616, pour n'avoir pas tenu compte des avertissements donnés. Voici la décision laconique inscrite au protocole: *Depositus quia monitiones neglexit*. A cette déchéance vint s'ajouter la ruine financière. Appenthel mourut vers 1620, laissant sa famille dans la misère; le Conseil accorda à sa veuve et à ses quatre petits enfants un secours journalier d'une miche de pain, plus cinq baches par semaine, à prélever sur la Caisse de l'hôpital ³.

MAX DE DIESBACH.

¹ Es sie sunst J. G. leid, dass wiederum in der Nachparschaft ein sollicher Föwr kriegrischer Empörung ufgange. *Archiv. cant., Man. N° 154*. 13 janv. 1603.

² *Man. 154*, 17 nov., 9 au 17 décemb. 1603. *Rathserkannntnussbuch*, N° 24, fo 219 v.

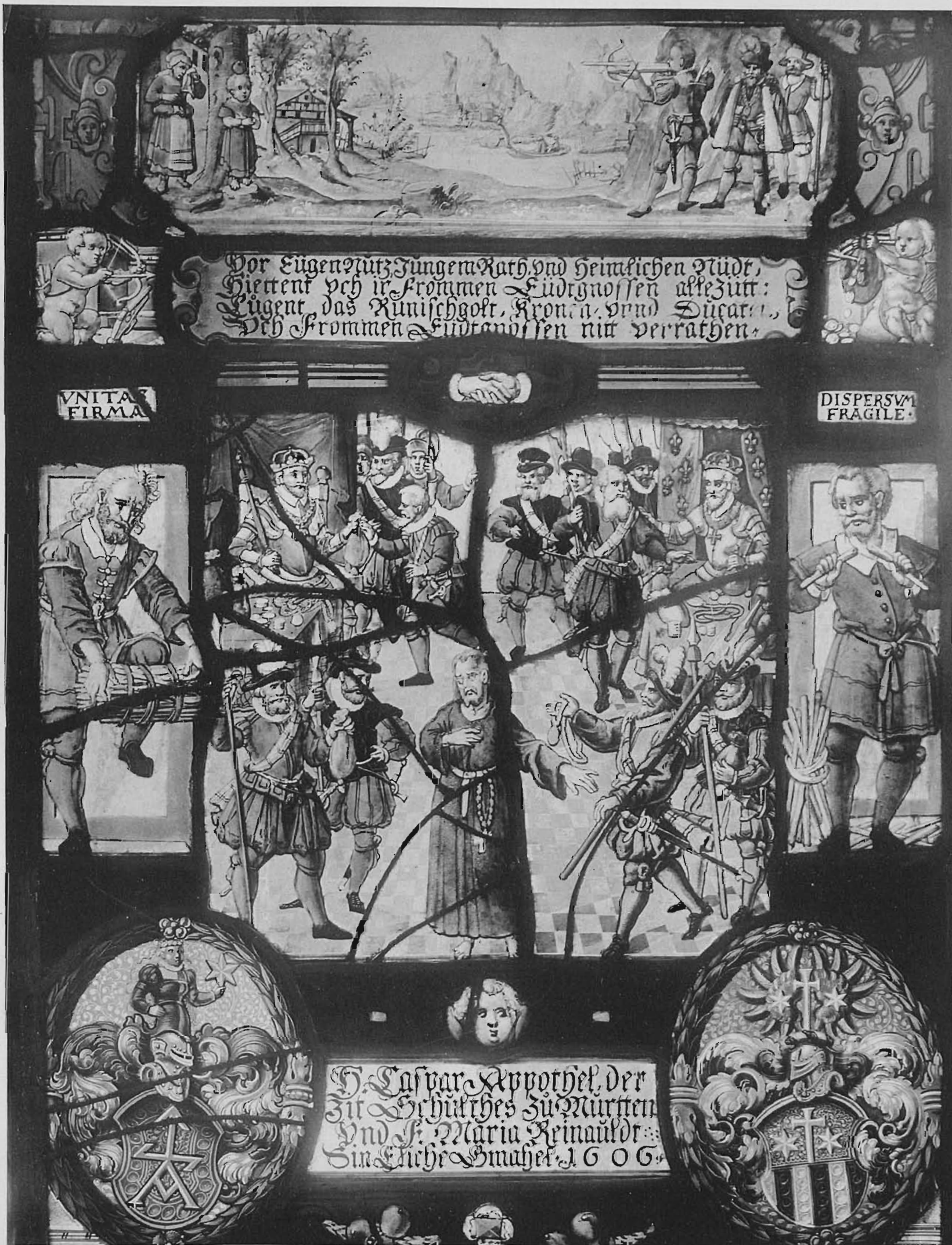
³ Décision du 16 nov. 1620. Nous adressons nos meilleurs remerciements à M. l'archiviste Schneuwly qui a beaucoup facilité nos recherches.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche II



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

UN VITRAIL ALLÉGORIQUE

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de H. Friess.)

La Visitation.

C'est encore le Musée de Bâle qui possède le tableau que nous reproduisons ici. Il mesure, comme ceux qui appartiennent à la *Vie de la Vierge*, 1,07×0,57.

L'artiste a traduit exactement le récit évangélique : c'est du pur et bon réalisme.

Marie a franchi une région montagneuse, plus montagneuse que celle dont parle le récit sacré ; les sommets grandioses et neigeux se dessinent à l'horizon. Ce n'est pas tout à fait la nature : mais on sent que l'artiste comprenait les Alpes.

Le chemin qu'a suivi la Vierge serpente caillouteux le long du versant, et le regard le suit assez loin.

Les deux saintes femmes se rencontrent devant la maison de Zacharie, et s'embrassent avec une affection respectueuse. Marie est plus jeune, et n'est plus en cheveux dénoués, parce qu'elle est mère ; Elizabeth est plus âgée. La Vierge est suivie de trois femmes qui portent de gros paquets à la main et sur la tête ; derrière Elizabeth apparaît Zacharie, un noble vieillard, à la figure calme d'un muet ; deux spectateurs se montrent à une fenêtre de la maison.

Le mystère de la Visitation est l'un de ceux que les poètes chrétiens ont chanté le plus souvent ; les poétesses du cloître l'ont surtout célébré avec une prédilection manifeste. Nous en avons sous la main des preuves nombreuses. Ne citons que la « très docte » Sœur Des Marquets, déjà rappelée à propos de nos peintures, et qui lui consacre neuf de ses naïfs et pieux sonnets (*Sonnets spirituels*, nn. 373-382) :

Marie se levant va droit en la montagne
En grande diligence et salue humblement
La bonne Elizabeth que charitablement
Servir durant trois mois humble elle ne desdaigne.

Mais c'est surtout une autre dominicaine que nous aimerions à citer, la savante Lorenza Strozzi, presque contemporaine de Friess, qui consacre à la Visitation l'une de ses plus belles hymnes latines (*Hymni*, p. 60), parce qu'elle résume et chante avec une inspiration plus intense le fait et sa signification :

Celui qui a fait le monde et les airs,
Et qui en même temps gouverne toutes choses,
Qui d'un signe épouvante les enfers,
Est porté dans le sein d'une Vierge.

Dans son sein, Marie portait
Son Fils, et des monts
Elle franchit les hauts sommets
Pour visiter la Mère du Précurseur.

Jean devine la Vierge
Et il est rempli de l'Esprit,
Car les paroles de Marie
Lui manifestèrent divinement le Dieu.

Il n'avait point vu la lumière du ciel
Enfermé dans le sein de sa mère:
Il salue Dieu avec joie,
Et Elizabeth ne cesse d'admirer.

Elizabeth exulte en louanges
Célébrant la Mère sublime du Seigneur ;
Elle la tient dans ses bras
Et la déclare bienheureuse.

Les détails remarquables ne manquent point dans notre peinture : ceux qui aiment l'étude si intéressante et si instructive des costumes et des habitudes domestiques trouveront en particulier ici des documents du plus haut intérêt.

J.-J. BERTHIER.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché Bossert frères, Phot. à Bâle.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de Hans Friess)

LA VISITATION

FRESQUES DE LA CHAPELLE DE SAINT-JACQUES A TAVEL



Les pèlerinages jouèrent un grand rôle dans les manifestations de la vie religieuse, au moyen âge. La visite des lieux sanctifiés par quelque pieux personnage ou par les reliques exposées à la vénération des fidèles donna naissance à une quantité de légendes. Appartient-il à notre époque de juger avec sévérité cette foi aveugle dans les reliques, lorsque nous voyons les adorateurs de Napoléon, de Bismarck, de Wagner, les rousseaulâtres, les hugolâtres, recueillir avec une passion souvent ridicule, tout vestige se rapportant, de près ou de loin, à leurs idoles, et les fêter par des apothéoses renouvelées du paganisme ? Nous préférons la crédulité des vieux pèlerins, lorsqu'ils viennent nous raconter avec naïveté les merveilles entrevues ; nous envions même cette simplicité d'esprit qui leur faisait trouver partout des motifs propres à toucher le cœur et à frapper l'imagination.

Les lieux de pèlerinage les plus célèbres étaient Jérusalem et Rome ; Saint-Jacques de Compostelle, en Espagne,

venait immédiatement après ; suivant la légende, cette ville devait contenir le tombeau de l'apôtre saint Jacques le Majeur :

En vue de faciliter le voyage à Santiago et d'en propager la dévotion, il existait en France, en Allemagne, en Suisse, des confréries de Saint-Jacques de Compostelle ; une d'entre elles avait son siège dans l'importante paroisse de Tavel, près de Fribourg. L'absence de documents précis ne permet pas d'indiquer la date exacte de sa fondation, mais on sait qu'elle existait depuis longtemps lorsque dom Jacques Kämmerling, vicaire général du diocèse de Lausanne, renouvela ses statuts, en 1620.

La confrérie possédait, dans l'enceinte du cimetière, une petite chapelle qui subsiste encore. Elle fut reconstruite en 1769, pendant que dom François-Nicolas Bené était curé de Tavel et Hans Egger, d'Engertswyl, maître de la confrérie. Jolie dans sa simplicité, elle a pour cadre la vieille église au clocher gothique, l'ancienne école toute couverte d'inscriptions, judicieux conseils donnés à la jeunesse, le tilleul au tronc noueux et à l'opulente frondaison, ombrageant la fontaine publique. Rares sont les localités qui ont si bien conservé le cachet pittoresque de nos villages fribourgeois ; espérons ne pas voir cet ensemble harmonieux gâté par de soi disant embellissements.

Des fresques peintes sur la façade de la chapelle retracent le récit d'un miracle opéré par saint Jacques. Voici comment les anciens hagiographes le racontent :

Un homme d'Utrecht et son fils allaient à Compostelle, l'an de grâce 1023 ; ils arrivèrent à Toulouse, en France — d'autres disent à Tolosa, en Espagne — et ils entrèrent dans une auberge. Le jeune homme était de taille bien prise et d'un visage agréable ; il plut à la fille de l'hôte qui lui déclara son amour ; mais l'adolescent était chaste et pieux, il repoussa ces avances avec dédain. Aussitôt l'amour de la jeune fille se changea en haine ; afin de se venger, elle engagea son père à profiter du sommeil des pèlerins pour cacher dans leur besace son hanap d'argent. Le lendemain les voyageurs partent de bon matin ; pendant ce temps, l'aubergiste court chez le juge, dénonce le vol, et, accompagné de sbires, il rejoint les deux innocents qu'il interpelle avec violence ; les dénégations sont inutiles ; une fouille amène la découverte de la coupe dans le sac du vieillard. Arrêté, conduit devant le juge, le père est condamné à être pendu. Après une scène admirable de dévouement, le fils obtient la liberté de son père et la triste faveur de mourir à sa place. L'exécution a lieu ; le vieux quitte la

ville et continue son douloureux pèlerinage. A Compostelle, il se jette à genoux devant l'autel de saint Jacques et prie avec ferveur pour le repos de l'âme de son fils. Le retour s'effectue ; après trente-six jours de marche, il arrive à Toulouse où il veut encore contempler les tristes restes de son bien-aimé suspendu au gibet. Quel ne fut pas son étonnement d'entendre la voix de son fils qui disait : « Très doux père, ne pleure point, il ne me fut oncques si bien, car saint Jacques m'a toujours soutenu et repu de la béatitude céleste. » Plein de joie, le vieux s'élance vers la ville et il dit au juge : « Seigneur, mon fils est vivant, veuillez donner l'ordre de le faire descendre du gibet. » Le magistrat était dans sa cuisine, surveillant les apprêts du diner ; il examinait spécialement un coq et une poule, mis à la broche, qui répandaient un fumet plein de promesses. Le juge prit ces paroles pour des divagations causées par le chagrin ; il répondit en souriant : « Que dis-tu là bonhomme ? tu te trompes ; ton fils est aussi vivant que ces poulets embrochés devant le feu. » Oh miracle ! les deux oiseaux s'animent, les plumes repoussent, ils sortent de la broche et volent légèrement dans la cuisine : aussitôt le coq chanta.

Emerveillé le juge appelle les magistrats, le clergé, la population ; tous se rendent au gibet où ils trouvent le jeune homme encore vivant ; il avait été soutenu par l'apôtre saint Jacques. L'aubergiste arrêté sur le champ, confesse son forfait et prend à la potence la place de l'innocent.



Le coq et la poule sont portés à l'église, avec une grande solennité ; ils y vivent sept ans, au bout desquels ils meurent, laissant des poussins pour perpétuer leur race. Les innombrables pèlerins, en passage dans la localité, ne manquent pas d'emporter quelques plumes de ces intéressants volatiles ¹.

L'histoire de ce miracle était un sujet souvent représenté par les artistes du vieux temps ; il en existe des gravures sur bois de 1460, des tableaux datés de 1539 ². D'après Nicolas Bertrand, auteur qui écrivait en 1515, c'était un usage répandu de peindre les scènes de cette légende sur les murailles des églises et des chapelles dédiées à saint Jacques. Les vestiges de cette coutume sont rares ; les fresques de Tavel sont donc intéressantes à plus d'un point de vue ; en voici la description et l'ordonnance ; les tableaux sont présentés dans l'ordre suivant :

1	2	5	6
3	4	7	8

1° Les deux pèlerins sont couchés dans un lit, l'aubergiste, accompagné de sa fille et du diable, met une coupe dans le sac des voyageurs.

Zwen bilger, vatter un sohn sein,
By einem wüth sie kerten yn ;
Der wirth verfürd von hölische drack,
Verbürgt sein bächer ins bilger sack.

2° Les pèlerins sont arrêtés sur leur route, et fouillés, malgré leurs protestations.

Der aldt das geschür unwissendt trug,
Doch sucht der falsch wüth glimpf und fug,
Eilt ihme nach und falt den bilger an,
Nimbt den kopff und thut ihm schand an.

¹ Il existe diverses versions de cette légende. Voir à ce sujet les récits de Césaire de Heisterbach (1220), de Lucius Marineus, reproduits par les Bollandistes : *Acta Sanctorum*. Juillet, t. VI, pp. 46, 47, 50, 51. — Voir aussi la légende dorée traduite en français. Lyon, 1483 25 juillet. — Detzel : *Christliche Ikonographie*. Freiburg i. Br., 1896, p. 140.

² Ces peintures existent au Musée de Fribourg en Brisgau. Communication de M. le D^r Schweitzer.

3° Séance du tribunal ; les pèlerins sont accusés par l'aubergiste.

Den alten stiess an gross unglück,
Er ward verurtheilt zu dem strick ;
Der sohn der sach den vatter an.
Für ihn woldt er das läben lahn.
Stol pinxit.

4° Exécution du fils.

Der sohn darauff wirt griffen an,
Mit unschuld musst er das läben lan,
Ward öffentlich an den galgen gehenkt,
Den vatter solches hoch bekrenckt.

5° Le père est agenouillé devant l'autel de saint Jacques, à Compostelle.

Bei sankt Jacob er seine fahrt verricht,
Und klagt Gott die jâmerliche geschicht,
Fallt auf die kneü und rufft Gott an,
Er wolle sein unschuld sehen lahn.

6° Saint Jacques soutient le jeune pèlerin suspendu au gibet. Le père prie au pied de la potence.

Sanct Jacob, durch göttlichen gewaldt,
Den jüngling bey dem leben behaldt,
Welches der vatter innen wardt.
Als er wahr auff der heimat fahrt.

7° La scène représente la cuisine de l'auberge ; l'aubergiste, le pèlerin, un marmiton assistant, avec étonnement, au prodige des poulets qui quittent la broche et s'envolent dans les airs.

Als bald zeigt er es dem wirth an ;
Der wirth wolt daran kein glauben han,
So dan dein sohn thuet noch leben,
Gewiss so fliegen hinweg die huener von dem spiess.

8° Pendaison de l'aubergiste.

Der würrh hat mann gleich gefangen gnohn,
Ihme ward gegeben sein rechter lohn,
Durch sein falschheit und böse tück
Ist er erworgen an dem strick.

1769.

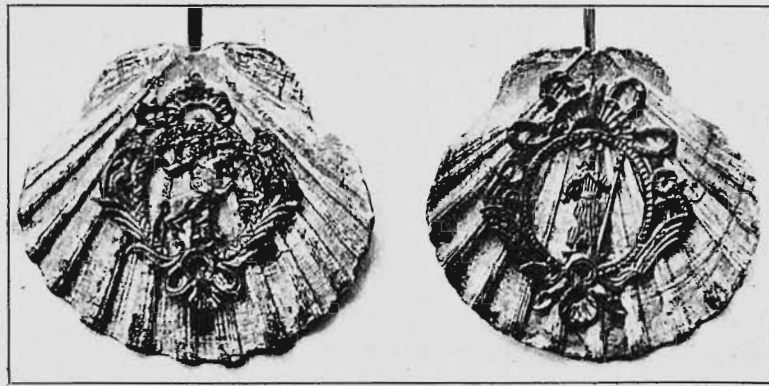
Ces fresques sont accompagnées de l'image des apôtres Jacques et Jean, les deux frères appelés par Jésus-Christ : Boanergès, c'est-à-dire les enfants du tonnerre. Elles sont d'une bonne facture, naïves, mais ne manquent pas de naturel ; le coloris est frais, plein d'harmonie. Leur auteur est un paroissien de Tavel, le peintre Jacques Stoll.

Les Stoll étaient de ces artistes campagnards comme il n'était pas rare d'en rencontrer dans nos villages. Ils étaient peintres, sculpteurs, architectes, menuisiers, doreurs ; à côté de cela ils ne dédaignaient pas la culture des terres de leur domaine situé à Unter dem Himmel, puis, à Balletswyl, dans la paroisse de Tavel. On chercherait vainement, aujourd'hui, dans nos campagnes, ces petits centres artistiques qui répandaient dans leurs alentours une influence salutaire.

Jacques, fils de Rodolphe Stoll et d'Anne-Marie Rigolet, naquit à Unter dem Himmel, le 11 décembre 1731, et il mourut à Balletswyl, le 26 février 1812. Il peignit des tableaux de saint Antoine pour les églises de Gruyères et de Neirivue et, vers 1764, six grandes fresques pour l'église de Dirlaret.

Jacques Stoll épousa, le 22 novembre 1767, Christine Jungo, de Guin. Son fils Rodolphe, né

le 9 avril 1870, décédé le 30 janvier 1839; son petit-fils Jacques, né le 12 mars 1811 et mort le 18 janvier 1843, continuèrent les traditions de la famille; ils furent tous deux peintres et sculpteurs.



Les petits clichés accompagnant notre texte représentent une vue de la chapelle de Saint-Jacques, une statue de l'apôtre qui est conservée à Tavel, on s'en servait dans les processions de la confrérie; ce beau travail peut être attribué à Geiler; enfin deux coquilles portées sur les manteaux des pèlerins; elles sont ornées de petits reliefs en plomb représentant saint Jacques sous deux costumes différents : en pèlerin et en guerrier, monté sur un coursier; c'est saint Jacques *Matamoro*, tel qu'il apparut

aux armées espagnoles dans leurs combats contre les Maures.

Le souvenir des prodigieuses aventures survenues pendant le voyage des deux pèlerins d'Utrecht a survécu dans les traditions des habitants du district de la Singine. Il y a quelques années, deux sociétés d'artistes villageois ont représenté à Guin, à Tavel, à Marly (le 30 mai 1880) un drame intitulé les *Pèlerins de Compostelle* qui est la mise en action des fresques de Tavel ¹.

MAX DE DIESBACH.

¹ Max de Diesbach : *La Confrérie de Saint-Jacques de Compostelle à Tavel. Etrennes fribourgeoises 1893*; 27^{me} année, p. 47. — C. de Raemy : *Les pèlerins de Compostelle, drame religieux. Etrennes 1881*, 15^{me} année, p. 19. — Röhricht, *Deutsche Pilgerreisen nach dem heiligen Lande*. Innsbruck, 1900, pp. 3, 5, 31.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche VII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

FRESQUES DE LA CHAPELLE DE SAINT-JACQUES A TAVEL

GRILLE DE FENÊTRE DU XVIII^{ME} SIÈCLE, A FRIBOURG

La remarquable grille de fenêtre que nous reproduisons ici appartient à cette même maison Kuenlin dont nous avons déjà reproduit le portail monumental ¹.

Cette maison, l'une des plus importantes de l'ancienne banrière de l'Auge, occupe l'angle des deux rues de la Lenda et des Augustins, portant actuellement le N° 136 de cette dernière rue, sur laquelle elle n'ouvre pas moins de sept fenêtres par étage. Deux de ces dernières, éclairant le vaste vestibule d'entrée, sont plus particulièrement reliées au portail par deux pilastres formant chaînage sur la façade; elles ont leurs grilles plus richement décorées que les autres, de façon à compléter et à soutenir le motif très chargé de la porte d'entrée. Ces deux grilles ont bien le caractère de leur temps: elles portent en fer les qualités et les défauts de composition de la porte qui les réunit: aussi, n'hésitons-nous pas à affirmer que ces deux compositions sont du même artiste, et que ce dernier, certainement, n'était ni menuisier ni serrurier. C'est le Louis XV dans sa période de décadence; richesse excessive, surabondante même, mais ne faisant plus corps avec la construction qu'elle gêne plutôt que de la soutenir; richesse simplement répandue à profusion et brochant avec grâce sur le réseau constructif au gré du dessinateur plus fantaisiste que serrurier! et ici, il s'entend, notre critique ne vise pas l'ouvrier; toutes ces appliques étant découpées, forgées et martelées de main de maître; mais nous tenions à marquer ici la séparation presque complète entre la construction et le décor, caractère essentiel de la décadence d'un style. Cette somptueuse demeure fut, sans nulle doute, construite par François-Nicolas-Aloys Kuenlin, fils de Pierre Walther, allié Diesbach, de Belleruche, entre 1760 et 1780, alors peut-être qu'il revêtait les fonctions de banneret de l'Auge (1766-1769) ².

Ajoutons, en terminant, pour expliquer, dans la composition, la division en deux, que le panneau inférieur avance de 0^m15 sur le nu du mur de façon à permettre d'avancer la tête sur la rue et de voir les arrivants. Cette œuvre de serrurerie mesure 1^m87 de hauteur sur 1^m07 de largeur.

ROM. DE SCHALLER.

¹ *Fribourg artistique*, année 1891, planche XVII.

² Voyez *Fribourg artistique* 2^{me} année, planche XVII, la très intéressante notice sur la famille Kuenlin, de notre savant archiviste d'Etat M. Schneuwly.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

GRILLE DE FENÊTRE DU XVIII^{ME} SIÈCLE

MAISON DU XVII^{me} SIÈCLE

N° 42, QUARTIER DE LA NEUVEVILLE

Lorsque, parti du tilleul de Fribourg, on est parvenu au bas de la rue de la Grand'Fontaine, on se trouve sur un carrefour d'où rayonnent six voies de communication : la rue de la Neuveville ; la route de la Basse-Ville à la gare ; la rue de la Sarine, autrefois appelée le Pertuis ; le funiculaire ; les « grands escaliers », dits des Ursulines, et la rue de la Grand'Fontaine que l'on vient précisément de quitter.

Sur cette place et ce carrefour ¹ s'élève une fontaine monumentale, reproduite déjà par le *Fribourg artistique* à la Pl. XVI de l'année 1899, avec accompagnement d'un texte très étudié auquel nous renvoyons nos lecteurs. La fontaine dont nous parlons est maintenant placée tout près de l'enclos d'une maison qui, par son ancienneté, son architecture et son aspect pittoresque, mérite notre attention ².

Cette maison est composée de deux parties fort distinctes : l'une, plus étroite, faisant front à la place ; l'autre, suivant immédiatement, s'avance en saillie sur la rue de la Neuveville.

Nous nous occuperons plus particulièrement de la première de ces deux parties, soit de celle reproduite par notre Planche.

Cette construction a un cachet d'élégance et de distinction qui n'échappera à personne, et cependant nous y chercherions en vain soit la richesse des moulures, soit celle des matériaux ; nous dirons même que la façade sur pignon manque totalement de symétrie ! A quoi donc attribuer le charme irrésistible de cette composition ? La cause de ce puissant effet est sensiblement la même que, souvent déjà, nous avons eu à souligner ici en décrivant l'une ou l'autre de nos maisons fribourgeoises.

C'est précisément cette grande simplicité, jointe à une heureuse distribution des masses, qui met en évidence et fait ressortir d'autant mieux les rares motifs décoratifs employés. Dans le cas qui nous occupe, mentionnons d'abord le caractère franchement dominant du 1^{er} étage, puis ce sont ces

¹ Ce carrefour portait jadis le nom de Place du Sauvage, ou Devant le Sauvage, parce que la maison N° 114 qui se trouve sur cette place était le siège de l'auberge et abbaye du Sauvage ou des Chamoisseurs, qui a été transporté à la Planche supérieure au commencement du XIX^{me} siècle. — Communication bienveillante de M. J. Schneuwly, notre savant archiviste d'Etat.

² Cet immeuble appartient maintenant à la Maison de la Providence qui l'a acheté d'Antoine Egger, négociant. Ci-après nous donnons la liste des antipossesseurs de cette maison en remontant jusqu'à sa construction, en 1612 : les enfants du comte Louis de Sainte-Colombe, marquis de Laubespain et de son épouse Hilaire, née d'Odet, d'Orsonnens (1855-1872), la famille d'Odet, soit le syndic Philippe d'Odet et son père Ignace d'Odet, bailli de Saint-Aubin, conseiller d'Etat et juge d'appel (1790-1855), Etienne Gendre, père, bourgeois privilégié de Fribourg (1784-1790), la famille Schrötter (1684-1784) qui tenait cette maison de la famille de Lenzbourg (1612-1684).

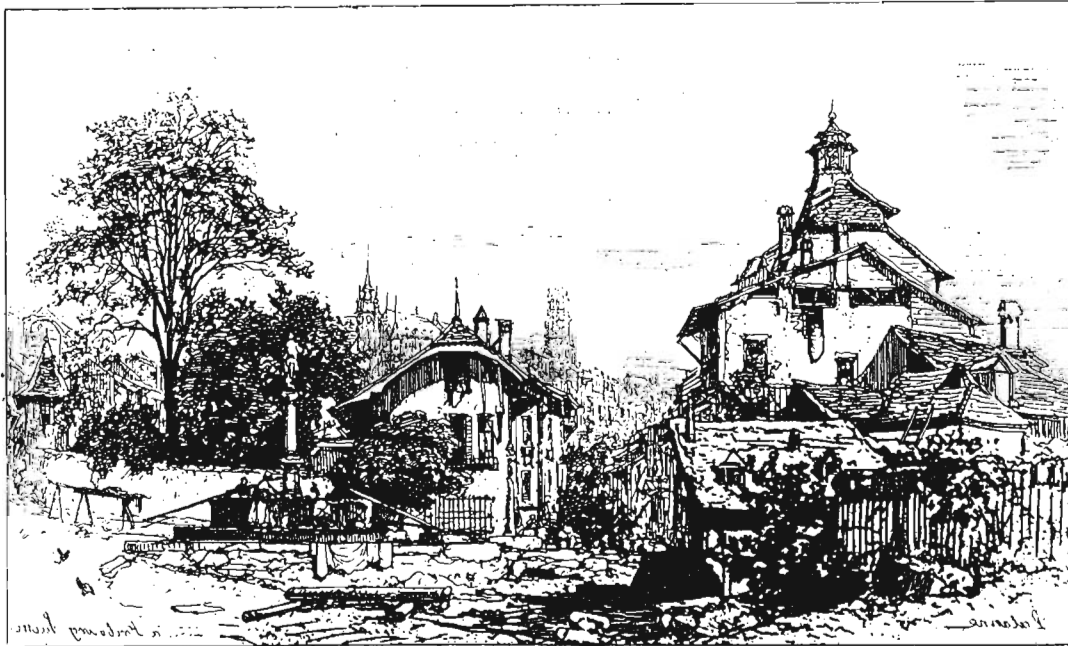
Hans Lenzbourg, fils de Jean-Jacques Lenzbourg, seigneur de Carouge, près de Moudon, et d'Elisabeth, née Schmidt, entra au service de Philippe II, roi d'Espagne, en qualité d'officier au régiment de Walther de Roll, puis entreprit le pèlerinage de Notre-Dame de Lorette et de Rome avec Jean Mayer, conseiller d'Etat. De retour au pays, il entra dans le Grand Conseil des Deux Cents pour la Neuveville à la Saint-Jean 1592, y resta jusqu'en 1607, puis fut promu comme membre du Conseil des Soixantes, dont il fit partie jusqu'en 1622, année de sa mort. Pendant qu'il était Soixante, il fut bailli de Montagny, de 1596 à 1604. Ayant fait l'acquisition d'une vieille mesure à la Neuveville, il la démolit, la reconstruisit et en fit la belle demeure que nous admirons encore aujourd'hui, à l'angle de laquelle il fit placer une colonne surmontée de la statue de son patron saint Jean-Baptiste, avec la date de 1612. De son côté, le Petit Conseil lui octroya dans sa séance du 29 août de la même année, un magnifique vitrail aux armes de la Ville et République de Fribourg et de tous ses bailliages, pour être placé dans sa nouvelle maison et lui accorda la moitié de toutes les tuiles nécessaires pour la recouvrir.

De son mariage avec Louise Fûry, fille de Hans Fûry, bailli de Châtel-Saint-Denis, il eut un fils, aussi nommé Hans Lenzbourg, et sept filles. Tandis que les filles eurent dans les partages opérés en 1636 les terres, parmi lesquelles il faut compter les deux Kastels ou Caty, le fils Hans eut la maison de la Neuveville. En outre, ce fut lui qui acquit le château et le domaine de Vogelshaus.

Hans Lenzbourg, qui commença à porter le titre de chevalier, en 1615 déjà, fit partie du Grand Conseil des Deux Cents, sauf quelques intermittences de 1614 à 1629, du Conseil des Soixantes de 1629 à 1635 (pendant quel temps il fut bailli de Montagny de 1629 à 1634), et du Petit Conseil de 1635 à 1650, année de sa mort. Mais ces honneurs ne l'empêchèrent pas de prendre du service auprès des ducs de Bavière comme capitaine d'une compagnie de fantassins dans le régiment de Gersberg ou Greisberg et d'assister à la bataille de la Montagne blanche (Weissenberg), livrée le 8 novembre 1620, sous les murs de Prague. Le chevalier Hans Lenzbourg occupa aussi la maison de la Neuveville et assigna le 1^{er} juin 1624 son droit de bourgeoisie sur cet immeuble désigné ainsi dans le grand livre en parchemin : Maison de coin, neuve et avec jardin, située devant le Sauvage et attenante de tous les côtés à la rue ou place publique, sauf du côté où elle touche à la maison de la femme Cornet. Page 155.

Communication bienveillante de M. l'archiviste Schneuwly.

grillages à panneaux saillants, en beau fer forgé, laissant entrevoir de délicieux meneaux sculptés ; c'est le joli fronton du petit portail de gauche, donnant accès à l'escalier extérieur et monumental de la maison ; c'est ensuite cette originale colonne d'angle, couronnée de son beau chapiteau Renaissance, très finement sculpté, avec la date de 1612, sur son collier inférieur ; ce chapiteau porte un délicieux petit saint Jean polychromé qui, sous son pinacle orné de naïves têtes d'anges, illustre si bien cette demeure de bientôt trois siècles. Signalons encore, comme motif puissamment décoratif, ce beau toit en pignon de 1^m50 de saillie, portant une ombre vigoureuse sur ces murs en molasse, aussi sains que le jour de leur construction ! Bonne leçon pour nos architectes modernes qui, trop souvent, font fi de ces toits saillants, si décoratifs et si protecteurs de nos maisons.



Ces quelques considérations nous prouvent combien, avec presque rien, on peut obtenir tel grand effet qu'on cherche, souvent inutilement, en mettant en ligne quantité de motifs décoratifs qui, tout en coûtant très chers au constructeur, se nuisent les uns aux autres au lieu de se soutenir.

Ajoutons, enfin, que notre maison, telle que nous l'admirons, a déjà beaucoup souffert de transformations malheureuses de ses anciens

propriétaires ; ainsi la saillie du toit, du côté droit, a été sensiblement rognée ; de plus, sur la façade latérale donnant sur la rue de la Neuveville, l'ancienne fenêtre du 1^{er} étage, sans doute pareille à celle de la façade principale, a été bouchée et remplacée par deux baies fausses et représentées par des volets et grilles d'appui ; le tout en peinture seulement.

Disons encore en finissant qu'ici, enfin, le cadre est parfait ; le cliché joint à ces quelques lignes, reproduisant une gravure due au burin de Lalanne, dira tout le pittoresque, tout le saisissant qui s'échappe de ce coin de notre vieux Fribourg. Lalanne, 1827-1886, est né à Bordeaux ; il fut l'un des meilleurs graveurs et l'un des plus féconds dessinateurs de son temps. A son passage à Fribourg, plusieurs de nos sites surent l'enchanter ; il les reproduisit soit au fusain, soit à l'eau forte.

Nous ne saurions déposer la plume sans avoir remercié encore M. l'archiviste Schneuwly des renseignements précieux qu'il a bien voulu, avec sa complaisance habituelle, nous communiquer ; renseignements qui constituent la meilleure part de notre petite monographie.

ROMAIN DE SCHALLER.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche IX



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

MAISON DU XVII^{me} SIÈCLE À FRIBOURG

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de H. Friess.)

Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus.

Ce tableau est conservé au Musée de Nüremberg, et mesure 0,64x0,38.

Bien que nous lui donnions place dans la série des peintures de Friess qui représentent la Vie du Christ et de la Vierge, il a été peint toutefois pour rester un épisode isolé. Les dimensions spéciales et le sens même de la composition conçue en dehors de toute chronologie historique le démontrent suffisamment.

Il représente sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus. Les deux saintes sont assises de face dans un appartement, devant une fenêtre dont la moitié ouvre sur un gracieux paysage de montagnes lointaines et d'un lac limpide. Un baldaquin très simple couvre le groupe entier.

La Vierge est à la droite de sa mère qui lui rend le divin Enfant déjà tourné vers elle et lui souriant. La Mère de Dieu porte un brillant diadème royal sur le voile blanc qui couvre ses cheveux dénoués. Elle est un peu précieuse et maniérée : notre peintre réussit moins heureusement ce genre idéaliste. L'Enfant par contre est d'un réalisme splendide, et sainte Anne nous apparaît comme un type de santé et de sainteté.

Le sujet a été représenté souvent, et parfois en des chefs-d'œuvre célèbres : tels celui de Fra Bartolomeo, ou Bacio della Porta.

Notre artiste, ici comme toujours, reste d'une convenance parfaite. En nous représentant la Vierge, il nous montre aussi la « douce nourrice pulcelle », dont parlent les poètes du moyen âge. Il a donné une place d'honneur à sainte Anne, et afin de mieux accentuer encore sa pensée, il a peint sur la bordure du riche manteau qu'elle porte une invocation dont on peut lire les mots suivants : *O heilige Anna, du Muoter der Muot.....* O sainte Anne, toi, la Mère de la Mère (de Dieu).

Si maintenant le lecteur veut comprendre toute la signification de ce tableau, il devra se reporter à la légende, primitive d'ailleurs, à laquelle l'artiste a emprunté sa pensée. La voici résumée d'après le pseudo-évangile de saint Jacques.

« C'était une grande fête du Seigneur. Anne, malgré sa profonde tristesse, quitta ses vêtements de deuil ; elle orna sa tête et revêtit sa robe nuptiale. Et vers la neuvième heure elle descendit au jardin pour s'y promener ; et voyant un laurier, elle s'assit à son ombre, et prononça cette prière devant le Seigneur : « Dieu de mes pères, bénissez-moi et exaucez mes supplications, comme vous avez béni Sara, et lui avez donné un fils... » Or voici que survint un messager du Seigneur, disant : « Anne, Dieu a exaucé ta prière ; tu concevras et enfanteras, et ton fruit sera célébré dans toute la terre habitée. »

Et c'est ainsi que dans les Ménéées des Grecs, on lisait cet éloge parmi beaucoup d'autres répétés dans toutes les liturgies :

« Salut, messagère du printemps de la grâce ! Salut, brebis qui donnas la vie à l'Agnelle en qui d'un mot fut conçu le Verbe, l'Agneau qui ôte les péchés du monde. »

J.-J. BERTHIER.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de Muller, Phot. à Nuremberg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de Hans Friess)

SAINTE-ANNE, LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS

SCULPTURES SUR BOIS

(ÉGLISE DE SAINT-MAURICE)

Jésus au Jardin des Oliviers. — La Sainte Cène.

Deux remarquables sculptures sur bois, représentant *Jésus au jardin des Oliviers* et *la Sainte Cène*, se trouvent au chœur de l'église de Saint-Maurice, à Fribourg, tout à côté du superbe maître-autel déjà décrit et reproduit dans le *Fribourg artistique* ¹.

Kuenlin, dans son dictionnaire ², affirme qu'elles sont l'œuvre de Pierre Spreng, le sculpteur certain du grand autel de la même église.

Daguet ³ leur donne pour auteur Sterck.

Par malheur, ces deux historiens n'apportent aucune preuve de leur affirmation. Ils ne citent ni date, ni source historique.

Le nom que donne Daguet est, en particulier, inconnu. Il ne se trouve dans aucun des documents ou manuscrits qui se rapportent à ces sculptures.

Le *Handbuch* des Augustins est muet à ce sujet. Cependant, il contient, à la fin de ce volume, quelques feuilles séparées et volantes. A l'une de ces feuilles, nous lisons ce qui suit :

« 1572-1619. Fribourg donna encore un homme recommandable dans la personne du P. Jean Udalric Kessler. Il devint Prieur de son couvent de 1572 jusqu'en 1619, c'est-à-dire pendant environ 48 ans, qu'il administra avec toute la sagesse et la prudence possible. Ce fut lui qui conserva et restaura le couvent et l'église. Le maître-autel est encore une preuve de son bon goût. Il en donna la commission, ainsi que le double bas-relief représentant la Sainte-Cène et le jardin des Oliviers, au fameux artiste P. Spreng. »

Cette courte note sur le P. Kessler ⁴ est peut-être le document sur lequel s'est appuyé Kuenlin. Malheureusement, cette note, sans nom d'auteur et sans date aucune, n'est pas contemporaine. Elle doit être du XVIII^{me} siècle, postérieure, par conséquent, d'un siècle ou plus, à l'époque de ces sculptures. Elle manque donc d'autorité.

Selon notre opinion, l'auteur de ces sculptures n'est pas connu d'une manière sûre. Cependant, il nous paraît probable que ce fut Pierre Spreng ⁵. En effet, dans le maître-autel, œuvre certaine de

¹ *Fribourg artistique*, 1892. Planche 13.

² *Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg*, par F. Kuenlin, page 324 : « C'est sous le prieur et provincial Jean-Ulrich Kessler que maître Pierre Spring entreprit de construire et de sculpter le maître-autel, qui mérite l'attention des connaisseurs et des amateurs, ainsi qu'un double bas-relief en bois, qui représente le jardin des Oliviers et la Sainte Cène.... »

³ *Archives de la Société d'histoire de Fribourg*, tome II, page 184. *Illustrations intellectuelles de Fribourg, au XVI^{me} siècle*, par A. Daguet : « Kessler Jean-Ulrich, de Fribourg, prieur des Augustins de Fribourg et provincial de la Souabe (1572-1619), promoteur de l'art religieux. »

« Sterck, de Fribourg, sculpteur sur bois, sculpte un double bas-relief remarquable dans l'église des Augustins, où on le voit encore aujourd'hui. »

« Spring Pierre, de Fribourg, sculpteur, sculpte le maître-autel des Augustins, travail d'une exquise délicatesse (encore existant). »

⁴ Les recherches que nous avons faites sur le P. Jean-Udalric Kessler ne nous ont fourni aucun renseignement sur la date et l'auteur de nos sculptures.

⁵ Pierre Spreng n'appartenait pas au couvent des Augustins. Il n'était ni religieux, ni frère Augustin, comme on l'a écrit. La preuve s'en trouve dans le texte du *Handbuch* des Augustins, concernant le maître-autel. Il y est dit de P. Spreng : *Laboravit ipse* (P. Spring) *in monasterio cum fratre suo et scriniario novem annis*. On note que P. Spreng travailla au couvent les neuf années que dura la construction du maître-autel. Or, on ne ferait pas une pareille remarque s'il s'agissait d'un religieux du monastère.

De plus, nous avons quelques renseignements sur Spreng qui prouvent clairement cette assertion. Les voici, tels que nous les a fournis l'obligeance de M. Schneuwly, archiviste :

Peter Spreng appartenait à une famille qui s'appelait d'abord Sprengo et qui se fit recevoir bourgeoise de Fribourg en 1453, reconnaître bourgeoise en 1480, 1516 et 1595. Peter était fils de Jost et frère de Jacob. Il se maria en 1580 avec Catherine Janquier ; en 1587, il avait une autre femme, Anneli Savary, et en 1601 il avait comme beau-père Hans Hayo, à Obermettlen. Tandis que son frère Jacob, qui se ruina en bâtisses en 1599, s'était fait reconnaître bourgeois en 1595, Pierre Spreng négligea cette formalité et n'en fut pas moins membre des Deux-Cents pour l'Auge, de 1582 à 1588 ; du Conseil des Soixante pour l'Auge, de 1588 à 1613 ; bailli de Bellegarde ou Jaun, de 1592 à 1597 (on sait que les baillis de Bellegarde n'étaient pas astreints à la résidence de Bellegarde, ils pouvaient habiter à Fribourg), mort en 1613.

Spreng, et dans nos sculptures, c'est le même bois, la même facture, les mêmes plis aux vêtements, le même genre de figures, avec des différences nécessaires pourtant, puisque les personnages du bas-relief sont beaucoup plus petits et qu'ils sont placés autrement.

De plus, l'auteur de la petite note sur le P. Kessler a probablement eu sous les yeux un document ou une preuve qui lui a permis d'affirmer ce qu'il a écrit ; il a pu aussi apprendre ce renseignement de témoins auriculaires.

En résumé, nous disons que l'auteur de ces sculptures est inconnu ; mais qu'on les *attribue* à Pierre Spreng, surtout en raison de certaines qualités intrinsèques et de certaines analogies avec le maître-autel de P. Spreng, qui semblent indiquer qu'elles ont été faites en même temps que lui, et par le même auteur.

La date de ces sculptures n'est pas certaine. Elles nous paraissent être du commencement du XVII^{me} siècle. Si elles sont de P. Spreng, elles n'ont pas été commencées avant l'achèvement du maître-autel. Or, c'est en 1602 que ce maître-autel fut terminé et consacré. C'est donc après cette date que nos sculptures auraient été travaillées.

Ces sculptures ont une réelle valeur artistique. Elles ont un relief puissant. Elles sont excellentes comme proportion et comme expression. La disposition est fort bonne. La pose et les vêtements sont très naturels.

Jésus au Jardin des Oliviers est excellemment traité. Voyez d'abord le paysage ; il est gracieux, sobre et doux. Ces oliviers, les uns vigoureux et touffus, les autres petits, taillés et coupés jusqu'au tronc, sont charmants. La palissade du fond rappelle bien les clôtures qui entourent nos jardins. Le chemin qui descend se présente avec une perspective délicieuse.

Et combien réussie, nette, naturelle, subite, cette apparition de Judas et de ses satellites, au fond du jardin, par la porte ouverte dans la clôture ! Judas est en avant. Il porte sa robe d'apôtre. Soudain, il aperçoit le Christ et le montre du doigt à sa cohorte. Les soldats et des hommes, portant des armes, des torches et des lanternes, s'arrêtent et regardent.

Le Christ a une belle expression, celle de la souffrance angoissée, mais calme et résignée, au moment où un ange, à travers un nuage, lui présente un calice et la croix.

Les Apôtres sont là. Ils sont trois, selon le récit de saint Marc (Marc, xiv, 33). Ce sont Pierre, Jacques et Jean que le Christ a emmenés avec lui dans ce lieu solitaire. Pierre et Jean sont très reconnaissables à leurs figures caractéristiques et traditionnelles. Comme ils dorment bien, ces Apôtres ! et avec quelle tranquillité, à l'heure où leur Maître est en proie à d'atroces souffrances !

La *Sainte Cène* est aussi une bonne sculpture. Les Apôtres sont étrangement surpris de la parole qui vient de tomber de la bouche de Jésus : « L'un de vous me trahira ». A ces mots, deux sentiments se peignent sur leurs figures : l'étonnement et la tristesse. Les Apôtres s'agitent et se désolent ; un seul reste immobile, impassible, c'est Judas, celui qui tient la bourse.

Il y a de la variété dans ces groupes d'Apôtres. Parmi eux, il s'en trouve d'une attitude parfaite et d'une expression saisissante. Qu'il y a loin de ces statues à d'autres statues gauches dans la pose ou grimaçantes dans la physionomie !

Notons aussi quelques particularités, comme la position bizarre et peu gracieuse de saint Jean, et le grand plat rempli d'hosties, à côté des pains placés sur la table.

Ces deux sculptures sont sur bois de peuplier, d'une seule pièce. Ce bois est tendre et facile à travailler, mais il est aussi plus facilement attaqué par les vers et les petits insectes. Afin de protéger ces bas-reliefs contre ces ennemis, on les a recouverts d'une forte couche de vernis brillant. Pour des travaux de ce genre, il vaudrait mieux employer une matière dure et résistante. Il y a des avantages de toute sorte, artistiques et matériels, à posséder un ouvrage qui se conserve plus longtemps dans sa beauté primitive, et qui n'exige pas beaucoup de soins pour se préserver du délabrement ou des attaques des perce-bois.

Autrefois, il y a quelque 35 ans, ce double bas-relief a été déposé au Musée cantonal ; mais, depuis un certain nombre d'années, entre 1871-1875, il a été replacé à Saint-Maurice, où il est un des ornements de cette église, riche en œuvres d'art.

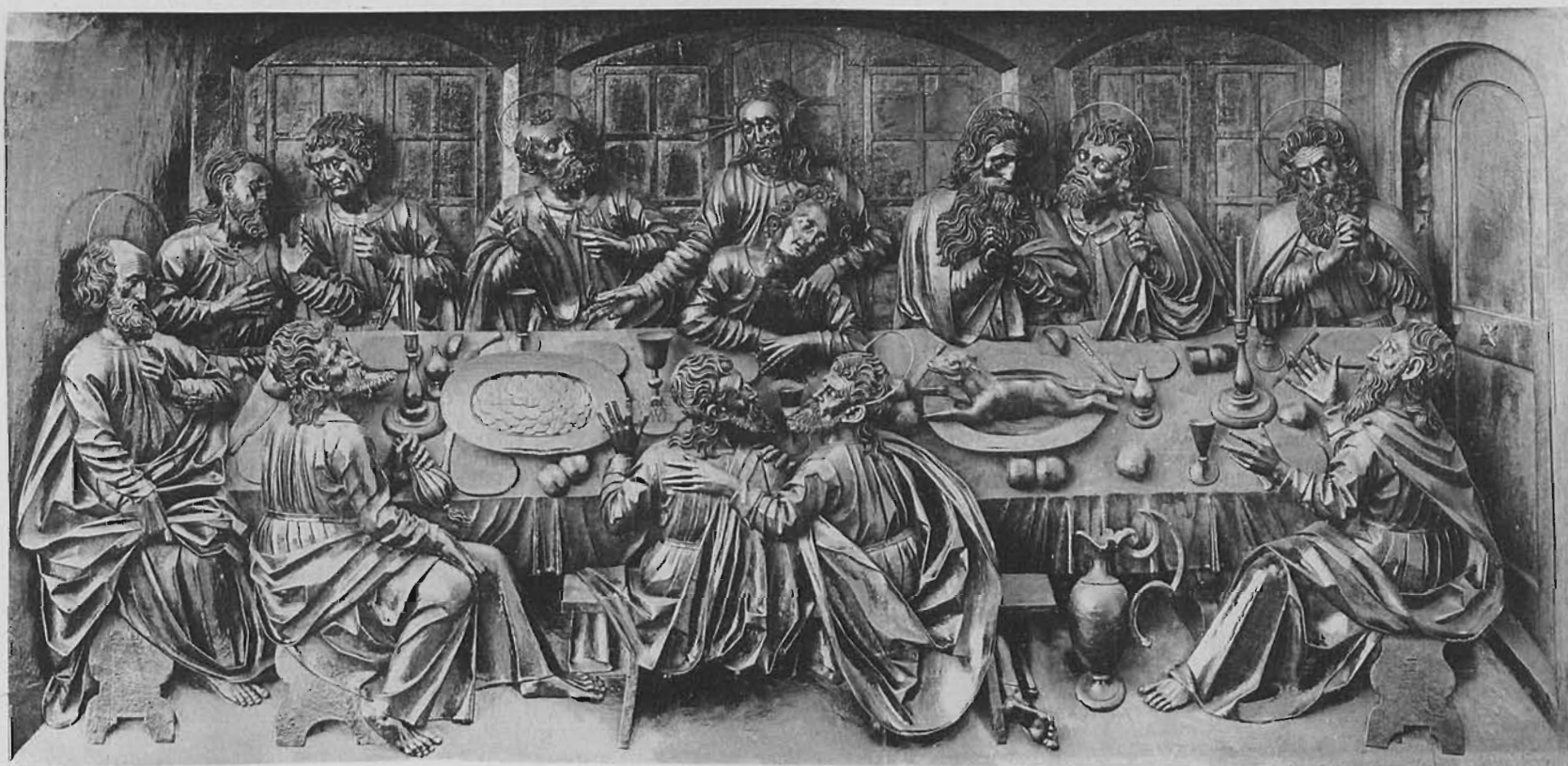
FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XI



JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

LA SAINTE CÈNE

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

SCULPTURES SUR BOIS

(Église de St-Maurice)

HOTEL DE LA PRÉFECTURE, A FRIBOURG ¹

VU DE L'EST

Le *Fribourg artistique* donne aujourd'hui une vue, absolument inédite, de cette intéressante construction du XVI^m siècle. La galerie monumentale se présente ici au premier plan, et nous pouvons facilement nous rendre compte de l'élégance et de la richesse de ses arcades superposées. Elle est flanquée à l'Est d'une grande tour carrée, servant de lieux d'aisance, et se relie à l'Ouest au corps principal du bâtiment par la tour, à base rectangulaire, et partie supérieure et flèche polygonale, renfermant l'escalier circulaire des étages. Nous remarquons, à gauche, la ravissante tourelle en encorbellement, contenant l'escalier dérobé des combles, et pouvons admirer sa gracieuse toiture métallique; elle se trouve adossée à l'angle de la tour d'escalier et de la façade Est de la Préfecture, aux fenêtres géminées dans lesquelles se distinguent encore une ou deux verrières avec petites vitres rondes enchassées de plomb. Rappelons encore le grand toit du corps principal du bâtiment avec ses lucarnes originales, ses superbes gargouilles et ses épis d'une vigoureuse silhouette, véritables chefs-d'œuvre de la chaudronnerie de l'époque, et occupons-nous plus spécialement de la galerie monumentale Est.

Comme l'hôtel lui-même et la tour Est qu'elle relie à l'habitation, cette galerie est entièrement construite en pierre de taille, molasse de Fribourg; elle est recouverte d'un toit ordinaire à deux pans, saillant d'environ 80 cm. sur le mur de la façade. La tuile plate du pays est employée comme couverture générale, sauf pour la tour d'escalier et la tourelle.

La Pl. XIV de la 6^m année de notre publication et la vue ci-jointe nous montrent parfaitement les trois colonnades superposées de l'édifice; l'inférieure, reposant directement sur le sol, d'une hauteur totale d'environ 7^m50 jusqu'au niveau du 1^{er} étage (6 mètres depuis le rez-de-chaussée de l'habitation); la deuxième au 1^{er} étage, d'une hauteur totale de 3^m80 (hauteur de l'étage), et la troisième à l'étage supérieur, de même élévation comme colonnade (hauteur de l'étage 4^m20).

La colonnade inférieure se compose de deux rangées de trois ouvertures, soit trois arcades doubles (voir le plan, texte de la Pl. XIV, 6^m année), formant trois voûtes d'arrête de 2^m90 de longueur, outre les bases des colonnes, et 1^m40 de largeur.

Nous avons ainsi $2 \times 2 = 4$ colonnes doriques intermédiaires et 4 demi-colonnes s'appuyant, d'un côté, sur la tour de l'Est, de l'autre sur la tour d'escalier Ouest. La longueur totale de la galerie est de 10^m70 sur 3^m50 de largeur entre les socles des colonnes; ces socles sont formés de pierre calcaire à base carrée, de 70 cm. de côté et de 1 mètre de hauteur. Les colonnes sont en calcaire de Soleure jusqu'à mi-hauteur et avec la partie inférieure en molasse; elles ont 55 cm. de diamètre inférieur et une hauteur totale d'environ 4 mètres. Les archivoltés, très gracieusement profilés, sont couronnés de clefs sculptées en feuilles d'acanthe. On remarque, dans les voûtes d'arête, un plafond gypé avec des ornements peints, représentant des arabesques et des feuillages plus ou moins bien conservés.

La galerie du 1^{er} étage se compose de six arcades doubles, avec dix colonnes et quatre demi-colonnes. Ces colonnes ont 1^m70 de hauteur totale, y compris la base et le chapiteau, diamètre 38 cm.; la largeur de l'arcade, entre les colonnes, est de 1^m25 en moyenne; la hauteur de l'archivolte, fixé à l'intrados de l'arc, de 70 cm. Chaque archivolte a une clef sculptée avec motifs différents.

Cette galerie est située des deux côtés, avec des fenêtres à deux vantaux mobiles et importe fixe; elle a une longueur de 10^m80 sur 1^m60 de largeur intérieure, avec des murs de façade en blocs de molasse taillée, de 50 cm. d'épaisseur. La hauteur de l'appui de fenêtre est de 90 cm.; le fond de la galerie est formé de carreaux en terre cuite et le plafond est à panneaux de bois avec quelques restes

¹ Voir le *Fribourg artistique*, 6^m année, 1895. Pl. XIV.

de peinture sur les frises. On remarque encore à l'intérieur, au-dessus des colonnes, des corbeaux en pierre supportant le solivage non apparent du plafond.

La galerie supérieure est identique, comme dimensions d'arcades et détails de construction, à celle du 1^{er} étage. Les archivoltas ont des clefs, ornées comme à l'étage inférieur, chacune avec des mascarons, tous variés de formes ou d'expression, et quelques clefs sur la façade Nord avec cartouches. Les arcades ne sont pas vitrées, mais nous retrouvons le dallage en terre cuite et le plafond de bois à panneaux. Une gargouille avec bras en fer forgé, dans le même caractère que les gargouilles d'angle du bâtiment principal, se remarque au milieu du chéneau de la face Sud de la galerie, et nous retrouvons encore des gargouilles semblables, moins les bras, aux angles extérieurs de la tour Est.

Il y aurait lieu ici de s'étendre sur les intéressantes sculptures qui ornent les clefs d'archivolte, sur les profils et les proportions exactes de chaque partie de la construction, sur la décoration générale de cette galerie, mais ces détails, un peu trop techniques, ne rentrent pas dans le cadre de notre modeste résumé.

FRÉDÉRIC BROILLET.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

HOTEL DE LA PRÉFECTURE À FRIBOURG

Vu de l'Est

ANCIENNES MONNAIES DE FRIBOURG

Fribourg a eu, pendant plusieurs siècles, de 1435 à 1850, un important atelier monétaire d'où sont sorties un grand nombre de pièces, dont quelques-unes, au point de vue artistique, comptent parmi les plus belles œuvres des anciens médailleurs. Ces pièces se répartissent en près de 35 espèces (dont 7 d'or et 13 d'argent) et plus de 500 variétés. Nous ne parlerons que des monnaies d'or et d'argent.

Depuis sa fondation, en 1179 jusqu'en 1435, Fribourg se servait de la monnaie des évêques de Lausanne¹. Or, les évêques avaient la *livre* (valant 20 sols), le *sol* (valant 12 deniers), le *denier* (valant 2 oboles), l'*obole* (valant 2 mailles) et la *maille*². Toutefois, la livre et le sol n'ont jamais été que des monnaies de compte « des abstractions, des mots signifiant une somme de 240 et 12 deniers. Il n'existait pas plus de livres ou de sols qu'il n'existe aujourd'hui de millions ou qu'il n'existait de talents du temps de l'ancienne Grèce. Pendant de longs siècles, dans l'Europe occidentale, la livre fut une monnaie de compte, et cet état de choses, qui avait commencé à une époque où l'on employait, pour la frappe des deniers, de l'argent à peu près pur, persista plus tard, quand on se mit à en abaisser la valeur, soit par une diminution de poids, soit par un avilissement du métal, soit par ces deux moyens à la fois. La livre était toujours la monnaie de compte valant 240 deniers, quels que fussent le poids et le titre de ces pièces. Plus tard, le sol fut représenté par une pièce effective, le gros d'argent de saint Louis... valant 12 deniers..... » Le denier et l'obole furent, par contre, toujours des pièces effectives et réelles³.

Lorsque le pape Martin V passa à Fribourg, à son retour du concile de Constance, au commencement de juin 1418, il accorda verbalement à la ville le droit de battre monnaie. Quatre ans plus tard, l'empereur Sigismond d'Autriche, pour récompenser les Fribourgeois des services qu'ils lui avaient rendus lors de son retour de la Lombardie en 1418, leur accordait, par un diplôme daté de Nuremberg, le 25 août 1422, le droit de frapper des monnaies d'argent, grandes et petites, et défendait, dans tout l'Empire, d'entraver en aucune façon l'exercice de ce droit. Quatre mois après, les Fribourgeois députèrent à Rome leur concitoyen Petermann Maltchi, afin de faire confirmer le privilège impérial par le pape Martin V. Le pape s'empressa de le faire, par une lettre datée de Rome, le 29 décembre 1422⁴.

Dicken ou testons. — Mais Fribourg n'usa point de son droit tout de suite. C'est probablement seulement en 1487 qu'elle frappa les premières monnaies d'argent, appelées *dicken* ou *testons*, valant un quart d'écu, et désignées aussi quelquefois sous le nom de *dickplappart*⁵. Fribourg venait d'entrer dans la Confédération : son territoire s'était beaucoup agrandi, et le besoin de créer une grosse monnaie d'argent se faisait sentir, surtout pour les transactions. On peut bien le dire, du reste, chaque époque a eu des besoins différents, et les monnaies ont presque toujours été appropriées aux nécessités du moment⁶.

¹ Il faut cependant observer que dans une charte de 1214, en faveur de l'abbaye d'Hauterive, il est question de monnaie de Fribourg : « acceptis sex libris Friburgensis monete ». *Mémorial de Fribourg*, VI, page 155, en note.

² *Notice sur les monnaies usitées dans le canton de Fribourg*, par le P. Nicolas Rædlé, *Etrennes fribourgeoises*, 1884, page 55.

³ *Revue suisse de numismatique*, 1893, pages 76 et 77, article du D' Ladé.

⁴ Kuenlin, *Dictionnaire du canton de Fribourg*, t. II, page 138.

⁵ L. Coraggioni, *Münzgeschichte der Schweiz*, et Ant. Henseler, *Essai sur les monnaies d'or et d'argent de Fribourg*, deux ouvrages auxquels nous faisons de nombreux emprunts pour la présente notice.

⁶ Quant au mot *teston*, il vient de *teste*, *tête*, parce que ces pièces, dont l'origine remonte à peu près au milieu du XV^e siècle, portaient en effigie l'image d'un souverain ou du patron d'une église. Il existait de ces pièces déjà avant 1487, ainsi, à Milan, des testons de Galéas-Marie Sforza (1466) ; en Savoie, des testons du duc Charles I^{er} (1482-1490). Les testons étrangers circulaient déjà en France en 1495, mais ce n'est qu'en 1514 que le roi Louis XII fit fabriquer des testons et demi-testons. C'était une innovation importante dans la fabrication des espèces françaises. (Voir *Revue suisse de numismatique*, 1894, pages 345 et 360.) Le teston de Fribourg était au titre de 930 millièmes et sa valeur actuelle intrinsèque serait d'environ 2 fr. (exactement 1 fr. 96). Le langage usuel s'est aussi quelquefois emparé de ce mot-là. On disait, par exemple : *avoir toujours le teston au gousset*, c'est-à-dire avoir toujours de l'argent sur soi. *Il ne donnerait pas un teston pour un quart d'écu*, c'est-à-dire il y regarde de fort près.

De 1487 à 1530, on fit à Fribourg de nombreuses frappes de ces dicken ou testons non datés. Ils eurent beaucoup de succès et devinrent fort répandus, parce que c'était une monnaie pratique. Fribourg fut une des premières villes suisses qui fit frapper des testons. Seuls, les testons de Berne, Saint-Gall, Sion (évêché), et Fribourg eurent libre cours en France dans la première moitié du XVI^{me} siècle. Ces pièces sont aujourd'hui avidement recherchées et devenues presque introuvables. Il existe une trentaine de variétés de dicken non datés. Le premier dicken portant un millésime est de l'année 1530. De 1530 à 1608, on compte au moins 15 variétés de ces testons, notamment 1530 (2 variétés), 1531 (2 variétés), 1540, 1548, 1556 (4 variétés), 1560 (2 variétés), 1571, 1608 (4 variétés).

Demi-dicken. — De 1539 à 1635, on frappa aussi des demi-dicken, valant 3 batz ou 12 kreuzer, notamment en 1539, 1556, 1568, 1571, 1578, 1608, surtout en 1620 et 1635.

Thaler. — Parmi les plus remarquables anciennes pièces de Fribourg, il faut compter les *écus* ou *thaler*. Il en existe plus de 10 variétés réparties en deux catégories bien distinctes : ceux qui portent les écussons des 17 baillages et seigneuries et ceux qui ne les portent pas. Ce sont de grandes pièces d'argent, dont le module mesure en moyenne 45 millimètres et le poids est d'environ 30 grammes. Il en existe des frappes en or (tel le N° 1 de la planche), qui servirent surtout comme médailles commémoratives. On dit que les deux poètes qui avaient chanté la victoire des Suisses à Morat, Rodolphe Menzigel, de Lucerne, et le fameux Veit Weber, reçurent de Fribourg, outre une récompense en espèces, un thaler aux armes de Fribourg¹. Ces écus armoriés apparaissent aussi dans d'autres cantons, à Berne, par exemple, vers la fin du XV^{me} siècle. Evidemment, les thaler portant les écussons sont plus anciens que les autres. Ils ont été frappés avant 1536, parce qu'ils ne portent pas les écussons de Bulle, Romont, Rue, etc., acquis cette année-là. Les écussons qui s'y trouvent sont les suivants (en commençant par *Everdes* qui se trouve au-dessus du donjon et en suivant à gauche) : Everdes (Vuippens), Montagny, Hauterive, Orbe, Morat, Planfayon, Bellegarde, Cugy, Vaulruz (?) Font, Corserey, Grasbourg, Grandson, Chenaux (Estavayer), Illens, Pont².

Monnaies d'or. — C'est le pape Jules II (1503-1513) qui accorda à Fribourg le droit de frapper des monnaies d'or. Depuis son entrée dans la Confédération, en 1481, Fribourg, comme Etat indépendant, avait certainement déjà ce droit, mais elle n'en usa pas tout de suite, peut-être pour ne pas entrer en conflit avec l'évêque de Lausanne comme en 1420. Toutefois, quand Jules II, dans sa lutte contre la France, conclut avec les Suisses l'alliance par laquelle ceux-ci s'engageaient à lui fournir un renfort de 6,000 hommes, chaque ville contractante reçut des privilèges. Fribourg obtint une rente annuelle de 1,000 florins et le droit de frapper des monnaies d'or. Elle ne tarda pas à profiter du privilège. Bientôt, en effet, parurent des triples ducats et des demi-ducats, portant encore les légendes gothiques ; puis de simples ducats en plusieurs variétés. La première monnaie d'or datée est un double ducat ou pistole de 1529. Il en existe un bel exemplaire au Musée de Berne. Certains auteurs, comme Coraggioni et Ed. de Jenner (die Münzen der Schweiz, Bern. 1879), mentionnent encore, à côté des ducats et des demi-ducats, des florins et demi-florins d'or (*goldgulden et halbe goldgulden*) de Fribourg. D'autres, par contre, identifient ces pièces avec les premières.

Voici l'indication des principales monnaies d'or de Fribourg avec celle de l'année où elles ont été frappées.

Quadruples ducats	1622.
Triples ducats	sans date.
Doubles ducats ou pistoles	1529, 1623 (3 variétés), 1635.
Ducats	sans date (3 variétés), puis 1587, 1591, 1594, 1597, 1598 (2 variétés), 1599, 1619, 1620, 1635.
Demi-ducats	sans date et 1610.
Florins d'or	sans date.
Demi-florins d'or	sans date.
Revenons aux pièces d'argent.	

Pièces de 5 batzen ou 20 kreuzer. — On en frappa pour la première fois en 1658. Le type est à la fois celui des dicken et des demi-dicken, ce qui a fait prendre quelquefois ces pièces pour des

¹ Albert Escher, *Schweizerische Münz- und Geldgeschichte*, Bern. 1881.

² Voir *Bulletin de la Société suisse de numismatique*, 1883, page 63.

demi-diken. Nouvelles émissions en 1709 et 1710. Pour cette dernière année, il existe deux coins très différents ; l'un, de Patry, l'autre, de Dassier. Un grand nombre de pièces de 5 batz furent aussi frappées entre 1787 et 1797, chaque année en plusieurs variétés. Autres frappes encore en 1811 et 1814, et surtout entre 1827 et 1830. Pour ces quatre dernières années, Fribourg fit avec les cantons de Berne, Soleure, Bâle, Argovie, Lucerne et Vaud, un concordat qui avait pour but l'adoption d'un système monétaire commun. C'est pourquoi le revers de ces pièces est uniforme pour les six cantons : il montre la croix fédérale avec un C en chœur et la légende : DIE CONCORDIR. CANTONE DER SCHWEIZ.

Pièces de 2 1/2 batzen ou 10 kreuzer. — Il existe plusieurs variétés de ces pièces, frappées en 1709, et sur lesquelles, pour la première fois, on voit apparaître l'écusson cantonal. On en fit une nouvelle émission en 1714.

Piécettes simples, doubles, quadruples et octuples (7, 14, 28, 56 kreuser). — Ces quatre genres de pièces présentent le même avers et le même revers, elles ne diffèrent que par le calibre et le poids.

En 1717, on frappa une nouvelle pièce d'argent appelée *piécette*. En 1767, on émit des doubles piécettes. Depuis 1767 à 1787, il n'est question d'aucune frappe de monnaie d'argent. Mais à cette dernière date, Fribourg met en circulation des monnaies d'argent de plus grande valeur, qui, comparées au système français, représentent exactement 1/4, 1/2, 1 et 2 livres tournois. Elles montrent à l'avant l'écusson cantonal, et au revers une croix formée de huit F adossés et aboutés. Au centre, dans un petit carré formé par les extrémités inférieures des huit F, l'indication de la valeur.

Les octuples piécettes furent frappées en 1796 et 1797 (plusieurs variétés).

Les quadruples » » » 1793 et 1798.

Les doubles » » » 1767, 1787, et 88, 1790, 1793, 1797 et 1798.

Les simples » » » 1717 et 1786, puis de 1787 à 1797, à peu près chaque année en plusieurs variétés.

Pièces de Sarine et Broye, ou sextuples piécettes (42 kreuzer). — Après l'entrée des Français en 1798, le gouvernement provisoire du nouveau canton de Sarine et Broye, pendant le mois qu'il fut au pouvoir, fit frapper des pièces de 42 kreuzer, portant la légende : *Canton de Sarine et Broye*. Mais deux ans après, en 1800, ces pièces furent retirées de la circulation, parce que leur valeur intrinsèque était inférieure et trop disproportionnée au titre de l'époque. La plupart furent fondues, c'est ce qui explique la rareté de celles qui restent.

Pièces de 10 batzen. — Après l'acte de Médiation, Fribourg eut de nouveau le droit de battre monnaie. En 1811 et 1812, il sortit de l'atelier monétaire de belles pièces de 10 batzen ou 1 franc, au nombre d'environ 5,000.

Ecu de 1813 ou écu neuf. — Cet écu frappé en 1813, à 2,429 exemplaires, valait 4 francs ou 40 batzen. L'avant montre l'écusson cantonal ovale, surmonté d'une couronne de marquis, symbole de la souveraineté de l'Etat. Le revers est frappé au *type suisse* ; il montre un ancien Suisse armé, tenant l'écusson avec l'inscription *XIX Cant.* et la légende : *Schweizerische Eidgenossenschaft*.

Explication de la planche.

Monnaies d'or : N^{os} 2, 3, 4, 5 et 6, — (Le N^o 1 étant un thaler sera décrit avec les pièces d'argent, bien qu'il soit frappé en or.) Ces 5 pièces présentent toutes à l'avant (N^o 5 au revers) l'ancienne armoirie de Fribourg, le donjon crénelé, sans porte ni meurtrières (N^{os} 2, 4 et 6), avec une porte au milieu (N^o 3) et avec porte et meurtrières (N^o 5). Partout, adhérent à la base du donjon, se trouve l'anneau brisé, excepté au N^o 2, où l'anneau est entier. Sur le donjon, on voit l'aigle simple, éployée. Aux N^{os} 3, 4 et 6, le donjon est accosté des lettres F. B. (Freie Burg). La légende est : *Mon[eta] aurea Friburgensis* ou *Aure[us] Ducat[us] Friburgensis*. Le N^o 2 est le quadruple ducat de 1622 ; le N^o 3 est un double ducat ou pistole de 1535 ; le N^o 4 est le ducat de 1620 ; le N^o 5 est un ducat sans date ; le N^o 6 est un demi-ducat gothique sans date.

Le revers montre partout (sauf au N^o 5) une croix, pattée et ornée (N^o 2), potencée (N^o 3), ancrée et ornée (N^{os} 4 et 6). Autour de la croix se trouvent des segments de cercles, des ornements, des feuilles de trèfle, des annelets, etc. Le N^o 5 porte au revers le donjon crénelé et à l'avant le portrait de saint Nicolas, patron de Fribourg, debout, de face, en habits pontificaux, portant la crosse, la mitre et le nimbe et dans la main gauche trois pains.

Monnaies d'argent. — *Ecus ou thaler* (N^{os} 1, 7 et 12). — Le N^o 1 porte les écussons des bailliages

et seigneuries; le N° 7 ne les porte pas. Le N° 1 a été frappé en or; il a été donné jadis au Musée par M. le chanoine Chassot. Les deux pièces portent les mêmes légendes. A l'avers on lit : *Cudebat respub[lica] Friburgi Helvetiorum*; au revers : *Esto nobis Dne (domine) tur[is] fortit[udinis] a facie inimic[i]*. C'est une allusion évidente au donjon qui se trouve dans le champ de l'avers. Plus près du centre sont les mots *Sanctus Nicolaus*. Dans les deux pièces se trouve le donjon crénelé et au-dessous l'anneau brisé. Le donjon est sommé, au N° de l'aigle double, c'est-à-dire à deux têtes; au N° 7, de l'aigle simple éployée. Le N° 1 montre une porte à droite, au donjon; au N° 2, la porte se trouve au milieu, et la partie la plus élevée et la plus basse apparaissent comme deux tours gardant l'entrée de cette porte. Le N° 1 n'a pas de meurtrières; le N° 7 en a 6, dont 3 à la partie la plus haute, 2 au milieu, et une à la partie la plus basse. Le donjon a une forme bien plus élégante et correcte au N° 7 qu'au N° 1. A remarquer au N° 7, en particulier, les créneaux ayant à leur partie supérieure la forme une M, et laissant voir la même figure, mais renversée (W) dans chaque embrasure ou archière; de même l'aigle a plus de corps et laisse mieux voir les détails du plumage. Au N° 1, les détails et la forme des écussons sont assez nettement caractérisés. Le bord de la tranche du N° 7 est orné d'une gracieuse couronne de feuillage, non d'un cercle de grénétis comme au N° 1. Le donjon est entouré aussi d'une très élégante bordure formée de 21 segments de cercle, et ornée à chaque angle d'une petite fleur.

Au revers, saint Nicolas (N° 1) est entouré d'une bordure formée aussi de segments de cercle dont les angles saillants sont ornés d'une fleur. Le saint est debout, tourné à gauche, en habits pontificaux, mitré, tenant une crosse de la main droite et trois pains dans la main gauche. Au N° 7, il se présente de face, la tête entourée du nimbe, et tenant de la main gauche un livre sur lequel se trouvent les trois pains. Il est ici de proportions beaucoup plus fortes qu'au N° 1; les ornements pontificaux sont aussi parfaitement détaillés.

D'après Haller ¹, la frappe en or du thaler N° 1 équivaut à 10 ducats (environ 118 francs). Ce ne serait cependant pas exact de l'appeler une pièce de 10 ducats. Voici comment notre concitoyen Ant. Henseler explique la frappe en or de ces thaler : « Il a été d'usage, dit-il, dans quelques cantons — et le cas paraîtrait devoir se présenter pour Fribourg — de frapper en or la première épreuve d'un coin et de la conserver pour les Autorités qui avaient ordonné cette frappe. Il existe pour Genève, par exemple, de nombreuses autorisations de ce genre, données par le Petit Conseil au maître de la monnaie. Ces pièces s'appelaient *syndicales* ². »

Une pièce de très bon goût aussi est l'écu-neuf de 1813 (N° 12). Nous en avons donné plus haut les deux légendes. L'avers montre l'écusson cantonal entouré d'un cercle orné et accosté de deux palmes reliées au-dessous. Au-dessus, la couronne de marquis, dont le bonnet n'est pas en relief, mais indiqué simplement par de petits filets. D'un superbe effet est, au revers, cet ancien Suisse en costume national, la toque à plume sur la tête, debout, légèrement tourné vers la gauche, tenant fièrement de la main gauche une épée flamboyante dont la pointe est tournée vers la terre, et appuyant le bras droit sur un cartouche orné portant l'inscription : *XIX Cant.*

Dicken et demi-dicken (N°s 8, 9, 10 et 11). — Nous donnons deux spécimens de dicken non datés (N°s 8 et 9), un d'un dicken de 1608 (N° 10) et un d'un $\frac{1}{2}$ dicken de 1539 (N° 11). Le N° 8 est une magnifique pièce gothique. C'est l'un des sept dicken de Fribourg, acquis récemment par le Musée cantonal, et qui faisaient partie du trésor trouvé il y a trois ans à Mossel. L'avers montre un remarquable buste de saint Nicolas, mitré, légèrement tourné à gauche. Quoi de plus expressif, de plus animé, de plus vivant que ce buste? Le N° 9, par contre, représente le saint assis, de face, mitré et nimbé, tenant la crosse d'une main et les trois pains de l'autre. Le côté artistique est moins bien traité qu'au numéro précédent; le saint est rapetissé, presque ratatiné. Combien préférable est le buste de profil, tourné vers la gauche, du dicken de 1608 (N° 10). D'un autre côté, quelle différence entre ce dernier et le saint Nicolas à mi-corps du demi-dicken de 1539 (N° 11)! Quant au donjon, il n'offre, dans les quatre figures, aucune particularité nouvelle. Il est partout crénelé, sans porte ni meurtrières, et sommé de l'aigle simple éployée. Au-dessous se trouve toujours l'anneau brisé,

¹ *Schweizerisches Münz- und Medaillon-Cabinet*, Bern, 1780, 2 vol.

² *Bulletin de la Société suisse de numismatique*, 11^{me} année, 1883, page 67.

excepté pour le demi-dicken qui porte, à l'exergue, au lieu de l'anneau, le millésime 1539. Les légendes ne varient guère; N° 8 : *Moneta no[va] Friburgensi*; N° 9 : *Moneta nova Friburgensi*; N° 10 : *Mo[neta] no[va] Friburgensis 1608*; N° 11 : *Moneta Friburgensium*. Partout on lit : *Sanctus Nicolaus*.

Piècettes. — Un simple coup-d'œil jeté sur les N°s 13, 14, 15 et 16 montre que ces quatre pièces ont été frappées d'après un type unique. Le N° 16, la pièce, constitue l'unité, les trois autres sont des multiples : double, quadruple, octuple pièce. Ces pièces présentent à l'avant, entre un cercle de grénétis et un cercle uni, la légende *Respublica Friburgens*, ou *Friburgensis*, puis, dans le champ, l'écusson cantonal ovale accosté de deux palmes reliées, et timbré d'une couronne. Le fleuron du milieu de la couronne se termine par un petit globe comme en portent les couronnes des empereurs et des princes du Saint-Empire. Au revers, on lit la devise : *Deus auxilium nostrum*, et dans le champ, huit F adossés et aboutés forment une croix dont chaque bras est timbré d'une couronne semblable à celle de l'avant. Au centre de la pièce se trouve l'indication de la valeur (56, 28, 14, 7 kreuzer). L'exécution de ces pièces est bonne.

Pièces de 5 batzen ou 20 kreuzer 1710. (N°s 17 et 18). — Pour l'avant, ces deux pièces se ressemblent. Toutes deux montrent le donjon crénelé, avec une porte au milieu, et sommé de l'aigle double éployée. Le donjon est entouré d'un riche cartouche, mais le cartouche n'est pas le même dans les deux pièces. Le N° 17 a comme légende : *Mon[eta] no[va] reip[ublicae] Friburg[i] Helve[tiorum]* : le N° 18 a *Moneta nova reip. Friburgensis*.

Le revers est tout différent. Le N° 17 n'a pas de légende. On voit dans le champ un beau cartouche orné, montrant de chaque côté une palme, et entourant l'aigle double qui porte au milieu, dans un encadrement en forme de cœur, le chiffre 20. Les têtes de l'aigle sont surmontées de la couronne impériale. Le N° 18 a comme légende les mots : *Soli Deo Gloria 1710*. Entre *Deo* et *Gloria* se trouve un petit encadrement oblong avec ces caractères : *CR 20* (20 kreuzer). Dans le champ, les huit F aboutés forment une croix ; au centre de la pièce se trouve l'écusson cantonal ovale.

C'est le célèbre Jean Dassier, de Genève, qui a gravé les coins pour le N° 17, et Jean Patry, de Genève aussi, pour le N° 18.

Pièce de Sarine et Broye ou sextuple pièce (42 kreuzer), N° 19. — L'avant porte, entouré d'un cercle de grénétis, la légende : *Canton de Sarine et Broye*; puis, dans le champ, un faisceau armé d'une hache et surmonté du chapeau traditionnel de Guillaume Tell. Au revers se trouve la légende : *Liberté. Egalité. 1798*. Dans le champ, il y a une couronne formée d'une branche de chêne à gauche, et d'une branche d'olivier à droite. Au milieu de la couronne, en trois lignes, ces mots : *Valeur de 42 cr.* (kreuzer). La tranche est cannelée. L'indication de la valeur est en général peu lisible, même sur les exemplaires bien conservés ¹.

Nous ferons, en terminant, une remarque que nous devons à l'obligeance de M. Paul Stroehlin, Président de la Société suisse de numismatique.

Il ressort pour lui, avec évidence, de la comparaison de certains vitraux d'églises avec des monnaies des XVI^{me} et XVII^{me} siècles, de Fribourg, Soleure, Sion et ailleurs, que ceux-là ont servi de prototype à celles-ci. Cela est vrai surtout pour le saint Nicolas, à mi-corps et tenant les trois pains, des dicken de Fribourg du XVI^{me} siècle.

Nous terminons ici cette esquisse déjà trop longue. Toutes les pièces que nous venons de décrire n'ont sans doute pas la même valeur artistique. Mais il en est quelques-unes, telles que les thaler, les dicken et certaines pièces d'or, qui sont vraiment belles et qui feront toujours les délices des numismates, des collectionneurs et des artistes.

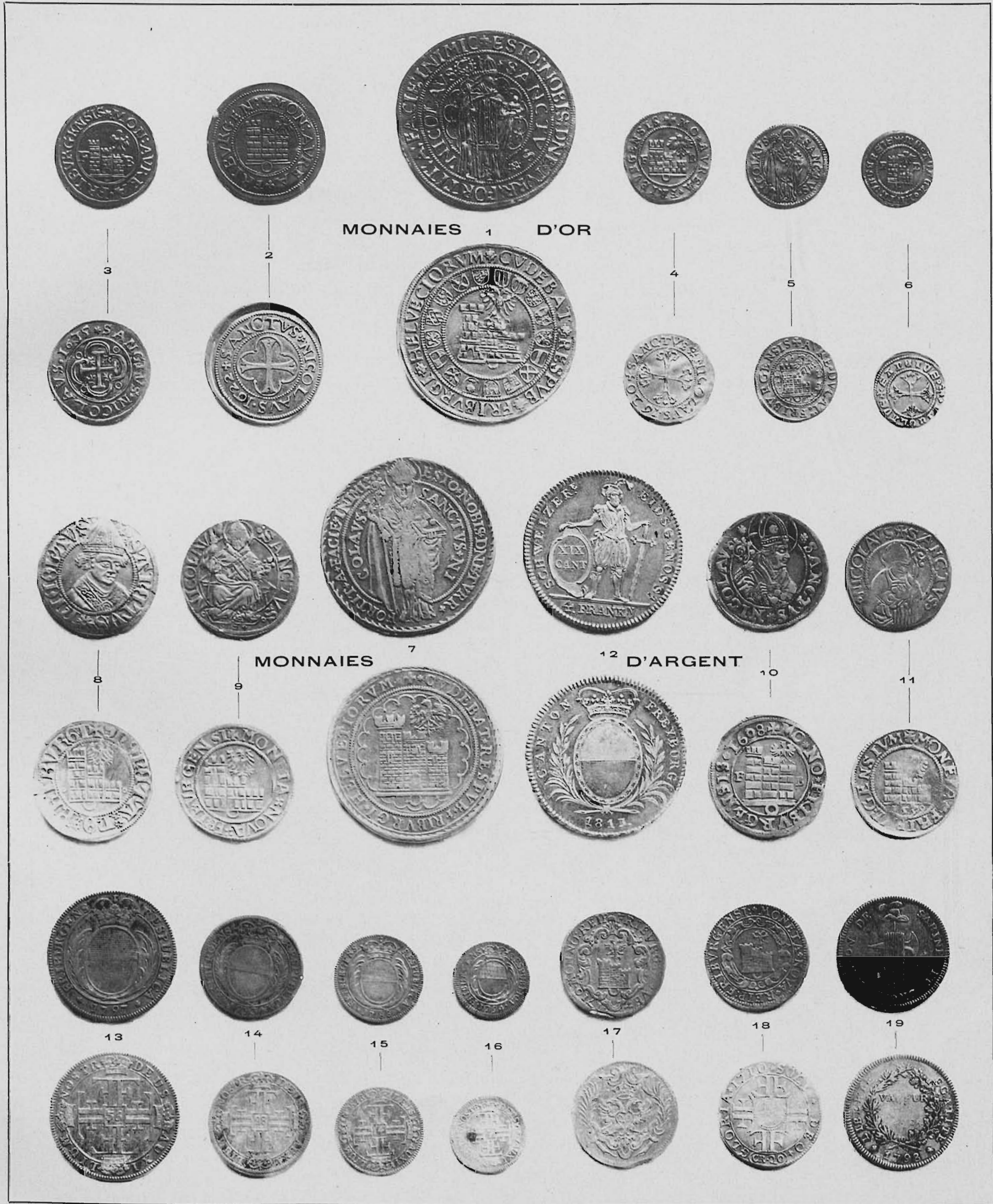
FRANÇOIS DUCREST.

¹ Toutes les pièces reproduites ci-contre appartiennent au Musée de Fribourg.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XIII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

ANCIENNES MONNAIES FRIBOURGEOISES

UN BAHUT FRIBOURGEOIS

On donna primitivement le nom de bahut à des enveloppes d'osier recouvertes de peau de vache, renfermant un coffre de bois qui servait, comme nos malles, à transporter des effets d'habillement et tous les objets nécessaires en voyage. Plus tard, le coffre lui-même, avec ses divisions et tiroirs, prit le nom de *bahut*¹. De coffre transportable, le bahut devint immeuble fixe. Il n'était pas de chambre, au moyen âge, qui n'eût ce meuble. On y renfermait des habits, de l'argent, du linge, des objets précieux ; il servait au besoin de table ou de banc, et formait, avec l'armoire et le lit, les pièces principales du mobilier privé des gens riches comme des plus simples particuliers. Dans les dépendances des églises, telles que sacristies, salles capitulaires, vestiaires, on plaçait aussi des bahuts. On y serrait des tentures, les tapisseries, les voiles destinés à la décoration des chœurs les jours solennels, des parchemins, des chartes, des actes, etc.

Les plus anciens bahuts sont fortement ferrés de bandes de fer forgés, quelquefois avec luxe, le bois étant recouvert de peau ou de toile peinte marouflée.

Il en est du bahut comme des armoires ; sa forme première est très simple ; les ferrures, la peinture ou les cuirs gaufrés et dorés le décorent ; plus tard, la sculpture orne ses parois et même quelquefois son couvercle. Le marchand qui paie ou reçoit est assis devant son bahut ouvert ; l'avare couche sur son bahut ; on devise en s'asseyant sur le bahut orné de coussins mobiles. Le bahut est coffre, huche, banc, lit même parfois armoire, trésor ; c'est le meuble domestique le plus usuel du moyen âge. Du temps de Brantôme encore, à la cour, chez les riches seigneurs, on s'asseyait sur des coffres ou bahuts dans les nombreuses réunions.

Cette description est empruntée au *Dictionnaire du mobilier français* de Viollet-le-Duc².

Le bahut a une bien ancienne généalogie, elle remonte bien haut chez les peuples antiques de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie, qui lui confiaient, comme nous, ce que nous avons de plus précieux, tout ce qui était nécessaire de tenir enfermé.

De curieuses peintures étrusques et romaines nous montrent la forme du coffre : dans l'intérieur des appartements il est décoré avec plus ou moins d'élégance ; des femmes y rangent des pièces d'étoffes ou des vêtements ou bien s'en font des sièges.

Le musée de Naples conserve trois coffres, ancêtres de nos bahuts, trouvés complètement vides et provenant de Pompei. Le plus beau fut découvert dans une chambre à droite d'un tablinum de la maison de C. Vibius. Il est en fer, le dessus est couvert de clous de bronze et de deux demi bustes de Diane, entre lesquels se trouve la tête d'un sanglier ; au milieu un masque de bacchante d'une belle exécution. Le second coffre est aussi en fer. Il est recouvert de plaques de bronze encadrées dans des motifs de fer. Sur la plaque placée au-dessus du trou pour la serrure, on voit en relief Jupiter debout sur un piédestal, et près d'un autel une prêtresse qui fait la libation. La hauteur est de 0,90, la longueur 1,30 et la largeur 0,60. Le troisième coffre est encore en fer. Le dessus présente, en bronze, les bustes de Minerve, Mercure, Bacchus, Junon, Apollon, Diane. Au dessus du couvercle, est celui de Jupiter.

Les bandes barbares qui vinrent échouer dans nos contrées isolées comme une alluvion et succédèrent aux colons au tempérament romain, ne nous ont laissé que très peu de vestiges de leur passage : ce sont des armes, des objets de parure qui nous apprennent que c'étaient des hommes vivant armés jusqu'au sein de leurs moindres stations et descendant équipés dans la tombe, de sorte que leurs demeures devaient être pauvres en fait de mobilier. Il est très probable que le coffre, ce meuble si utile, même indispensable, fut connu par ces hommes chevelus et barbus.

¹ *Artze* en patois romand. *Trog* en vieux allemand.

² Tome I^{er}, page 23.

Leurs descendants, qui donnèrent l'une des formes de notre civilisation, peuplèrent leurs habitations, leurs châteaux de bahuts.

Le luxe dans l'ameublement ne s'était pas seulement introduit chez les nobles, chez les dinastes, mais encore dans la bourgeoisie, où il s'était singulièrement développé du XIII^{me} au XIV^{me} siècle. La bourgeoisie profitait de l'affaiblissement de la noblesse et rivalisait de luxe avec elle dans ses meubles et sur ses habits. Derrière les enceintes des villes, il y avait des marchands, des fabricants, des gens de métier qui, fortunés, mettaient leur plaisir à avoir de bonnes maisons bien closes et bien garnies, de belle vaisselle, des meubles en chêne sculptés, des provisions de toiles et d'étoffes. « Les documents écrits qui nous restent de cette époque, écrit Viollet-le-Duc, et qui donnent quelques détails sur la vie privée de la bourgeoisie, sont tous empreints de cet amour du chez soi, qui indique toujours le bien-être intérieur, la vie régulière, l'aisance et ce luxe privé, égoïste, que nous appelons le confort. » La dame de maison ne s'arrête pas en si beau chemin, elle aime les transformations, elle tient à paraître. Elle, qui ne s'éloigne que rarement de son logis, tient à l'embellir de nouveautés; aussi les romanciers, les rimeurs les accusent-ils de provoquer des dépenses hors de proportion avec les biens de leurs époux.

Pancez-vous quelle preignent garde
Comment l'argent se dépent. Non ¹.

Avec l'introduction du luxe, le bahut prend une grande place dans l'ameublement, quoique l'armoire existe. On l'enjolive de sculptures, on renonce aux ais épais et seulement aplanis, pour former les bahuts de panneaux assemblés dans des montants et traverses, couverts d'ornements, d'emblèmes, de devises, d'armoiries, d'inscriptions, de dates, de simulacres de parchemins repliés; les peintures et ferrures sont remplacées par des ouvrages de serrurerie moins apparents, mais délicatement travaillés. Les fabricants de bahuts ne sont plus de vulgaires menuisiers, mais des artisans habiles.

Aujourd'hui le bahut, la huche ne fait plus partie du mobilier domestique, il est dédaigné, ce qui n'empêche pas qu'il est recherché avec ardeur; on l'achète même à un très haut prix pour orner nos entrées de maison, nos salons. Ce n'est pas là un engouement passager, un caprice à la mode; c'est un progrès réel du goût; on apprend à reconnaître le mérite de ces œuvres élégantes et délicates, dont nos pères aimaient à embellir leurs demeures. Mais aussi, et par une singulière destinée, le bahut qui était installé depuis plusieurs siècles dans les maisons de nos campagnards est relégué au grenier, dans un coin de l'étable où l'on dépose les provisions d'avoine. Il n'est plus conservé avec cette sorte de respect que les ancêtres avaient pour tout ce qui leur rappelait les usages auxquels il était destiné.

L'habitude d'envoyer les présents de noce à la mariée dans de riches bahuts, qui a existé fort longtemps, est maintenant perdu. Le trousseau de la mariée ne se place plus dans ce meuble. Autrefois, assise sur ce trône, sa parenté la conduisait pompeusement à la maison du futur, et de là, on allait à pied à l'église où le mariage se célébrait.

Si dans sa très longue existence le coffre de bois qui nous occupe pouvait nous révéler ses secrets, que de choses intéressantes il aurait à nous apprendre! Ce serait l'histoire des ustensiles de ménage, de l'orfèvrerie, du costume, de l'alimentation même, celle des colons qui défrichèrent nos campagnes et fondèrent nos villages, celle des familles dynastiques qui se partagèrent le pays, en un mot, toute l'histoire de ce haut et bas moyen-âge qui ne nous est pas entièrement connue et qui cache bien des faits qui sont encore mystérieux, surtout en ce qui concerne l'état social.

Nous ne parlerons pas de l'orfèvrerie religieuse ou profane que le solide coffre de chêne cachait, c'est là une étude qui réclamerait de patientes et longues recherches; au reste, les belles pièces d'orfèvrerie étaient rares chez nous, on en découvrait seulement dans quelques églises ou monastères et dans nos anciennes maisons bourgeoises.

Ce que nous aimerions sortir du fond du vieux bahut, c'est l'histoire du costume de nos ancêtres

¹ *La Complainte du nouveau mari* (XV^{me} siècle).

depuis la braie, la saie, la jaque de toile de nos pères jusqu'au krenzelé de Guin : que de choses intéressantes à apprendre !

Raconter des âges dont l'histoire a perdu la mémoire.

Ce serait là une mine à peine fouillée que l'histoire du mobilier chez nous, elle occuperait une place originale, un coin inexploré. Mais les ruines elles-mêmes ont péri, nous ne possédons pas de documents, nous n'avons que des données confuses, au moins jusqu'aux XV^{me} et XVI^{me} siècles.

Le *Fribourg artistique* a déjà consacré deux planches sur l'intéressant meuble qu'est le bahut ¹; s'il y revient, c'est que le sujet en vaut la peine, car ce meuble se présente sous bien des formes artistiques. En effet, il se présente sous cette forme qu'il est souvent un modèle d'art et de goût et un curieux exemple emprunté au mobilier du moyen âge. Le bahut qui est reproduit ce jour a été découvert dans les galetas d'une habitation de Grandvillard et est aujourd'hui la propriété de notre Musée cantonal. On y découvre dans son ornementation quelque chose de la fécondité d'invention et de combinaisons ingénieuses de ces huchiers et ébénistes qui, aux XVI^{me} et XVII^{me} siècles, ont produit de belles œuvres en ce genre. La composition de notre meuble est un peu chargée, il est vrai, mais la facture en est bonne; elle porte le caractère de l'école bourguignonne. Quatre montants séparent trois panneaux dont l'ornementation est empruntée surtout à la flore; ce sont des rinceaux à feuillages qui s'échappent d'une urne pour les deux panneaux extrêmes; ces rinceaux s'élèvent, s'infléchissent, s'enlacent et retombent avec souplesse. Le panneau du milieu est plus riche en fait de sculpture; il représente une aigle héraldique bicephale, soit à deux têtes, au milieu de festons de feuillage. Ce panneau nous révèle spécialement l'habileté du sculpteur. La base du bahut est formée de feuilles d'acanthé qui s'étendent et se rencontrent, laissant un espace pour la date de la confection du meuble de 1663; le dessous est évidé. Quant aux pieds, ils sont frustes, massifs.

FR. REICHLÉN.

¹ Année 1893. Bahut d'Elisabeth de Neuchâtel. — Année 1894. Bahut de feu Ch. Aug. Vonderweid.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planchs XIV



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

UN BAHUT FRIBOURGEOIS

UN COIN DE VILLARS-SOUS-MONT

Notre planche reproduit un des groupes d'habitations les plus jolis et les plus intéressants que l'on trouve dans le pays de Gruyère.

Il s'agit d'une rangée de bâtiments situés à la sortie du village de Villars-sous-Mont, du côté droit, en allant à Montbovon,

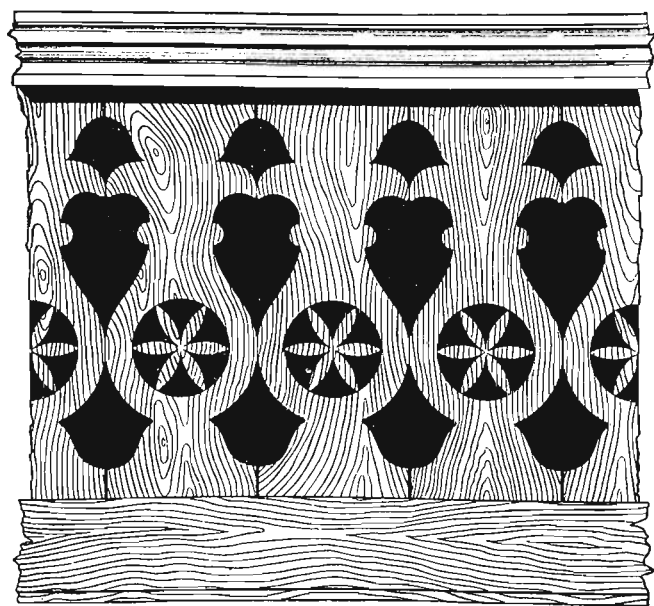
Ces habitations, d'un cachet tout particulier, attirent involontairement le regard du passant. Elles s'adaptent si bien au paysage qui les encadre, qu'on en est à se demander si celui-ci n'a pas été créé pour en mieux faire ressortir le caractère agreste et idyllique.

A l'exception de la façade principale, qui est en maçonnerie, ces constructions sont exécutées en bois. Un avant-toit, profond et cintré, garantit la façade contre les injures du temps et abrite la famille, lorsque, après un jour de labeur, elle vient, le soir, se reposer sur le banc rustique que l'on trouve presque toujours devant chaque habitation.

Les constructions de ce genre, assez répandues dans la Gruyère, s'appellent, dans le langage du pays, à cause de leur avant-toit cintré : « maisons à bôgo »¹. Beaucoup d'entr'elles, construites entièrement en bois, avaient autrefois trois galeries superposées : une au rez-de-chaussée, la deuxième au premier étage et la troisième au galetas. Aujourd'hui, il n'existe plus, sauf de rares exceptions, que la galerie du galetas ; les autres ont été supprimées pour donner plus de jour aux appartements.

Dans les maisons dont la façade est en pierre jusqu'au galetas, il n'y a qu'une seule galerie, celle du galetas. Lorsque la façade est entièrement en pierre, la galerie fait place à un petit balcon en bois.

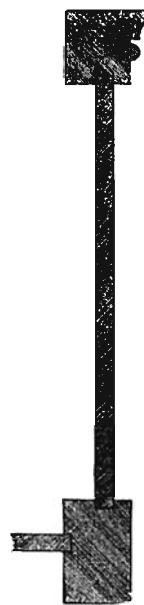
Des trois maisons de notre planche, la première est, sans contredit, celle qui a le plus de cachet. Mais, malheureusement, comme cela est arrivé à presque toutes les anciennes habitations, le rez-de-chaussée, ordinairement la seule partie habitée de la maison, a été modernisé ou plutôt mutilé. Aux jolies fenêtres, dans le style gothique de la porte, qui existaient autrefois, on a substitué des fenêtres plus grandes, munies de volets ou persiennes modernes ! On a aussi donné plus de confort, plus de



0 10 20 30 40 50 60 cm

si exquis que nous n'avons pu résister au désir de le reproduire à une plus grande échelle, afin qu'il puisse, le cas échéant, servir de modèle.

¹ De l'allemand « Bogen ». On trouve encore dans le patois de la Gruyère bon nombre de mots d'origine allemande.. C'est ainsi que les courroies qui portent les clochettes des vaches s'appellent *rimos* (Riemen).



place à l'appartement, en construisant cet affreux appendice qui prend, malheureusement, une place beaucoup trop considérable dans notre planche. A propos de cette adjonction, nous devons faire observer que les maisons n'avaient, autrefois, qu'une seule chambre. Plus tard, vers le milieu du XVIII^{me} siècle, on a introduit une seconde pièce, appelée *chambrette*, attenante à la pièce principale. C'est ce qui explique cette annexe placée après coup et qui date de cette époque.

Quoi qu'il en soit, cette maison renferme encore de bien jolies choses ; c'est d'abord sa porte, en style gothique flamboyant, surmontée de la grue de Gruyère avec le millésime de 1625 ; puis, sa galerie, avec un garde-corps ajouré d'un dessin si gracieux et d'un goût

Le second bâtiment est dans le même style que le premier. Petites fenêtres, presque carrées, accolées, et galetas avec galerie. Ce bâtiment date du milieu du XVIII^m siècle. On lit, en effet, sur la sous-poutre de la chambre principale, le millésime 1740.

Le troisième bâtiment a été exécuté dans le même style que les deux autres. Sa façade, avec ses grandes fenêtres rectangulaires et disposées symétriquement, a dû être reconstruite au commencement du XIX^m siècle, malgré qu'une pierre scellée au milieu de la façade porte le monogramme J.-C. avec le millésime 1740. Cette pierre, provenant évidemment de la construction primitive, a été scellée dans la nouvelle façade. Les opérations de ce genre se pratiquaient souvent autrefois et ont donné lieu à bien des anachronismes.

La distribution intérieure de ces deux derniers bâtiments est la même : un corridor, une cuisine, la pièce principale ¹ avec la petite chambre attenante ², dont il a été question plus haut.

Il existe encore, dans nos villages, beaucoup d'autres groupes de bâtiments en bois, très intéressants, qui passent inaperçus et que le *Fribourg artistique* devrait reproduire, avant que le feu ait exercé son œuvre de destruction, comme cela a déjà été, malheureusement, trop souvent le cas.

AM. GREMAUD.

¹ « La chambre de ménage ».

² Chambre à coucher.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planchs XY



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

UN COIN DE VILLARS - SOUS - MONT

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de H. Friess.)

Le Retour d'Egypte.

Ce tableau de H. Friess est conservé au Musée de Bâle, et mesure 1,07×0,57.

Il représente le Retour d'Egypte et non la Fuite en Egypte. Nous avons deux preuves de cette affirmation : l'âge de l'Enfant-Dieu, et la salutation amicale que la sentinelle placée à la porte de la ville fait à la caravane. Lorsqu'eut lieu la fuite en Egypte, le Christ n'avait pas encore l'âge de jeune homme que lui donne ici l'artiste ; et la salutation amicale indique l'arrivée en pays ami.

La scène a le caractère absolument réaliste. La Vierge, une robuste femme, voilée de blanc, est assise sur un ânon trop petit, tenant autour le corps son fils âgé d'au moins dix ans, à cheval devant elle. C'est l'Enfant qui tient les rênes de la paisible monture.

Saint Joseph, avec son costume et ses instruments d'ouvrier, marche à gauche.

Les exilés arrivent à la porte de Nazareth, indiquée par des murailles percées de meurtrières, et par un bastion crénelé : une sentinelle en cuirasse, tient sa hallebarde droite sur le sol, tout en enlevant d'un geste amical et respectueux son chapeau pour saluer.

Le fond du paysage représente un cours d'eau qui coule entre des rochers et des prairies. On aperçoit dans le lointain un village avec son clocher, il va de soi, et des piétons qui longent la rivière.

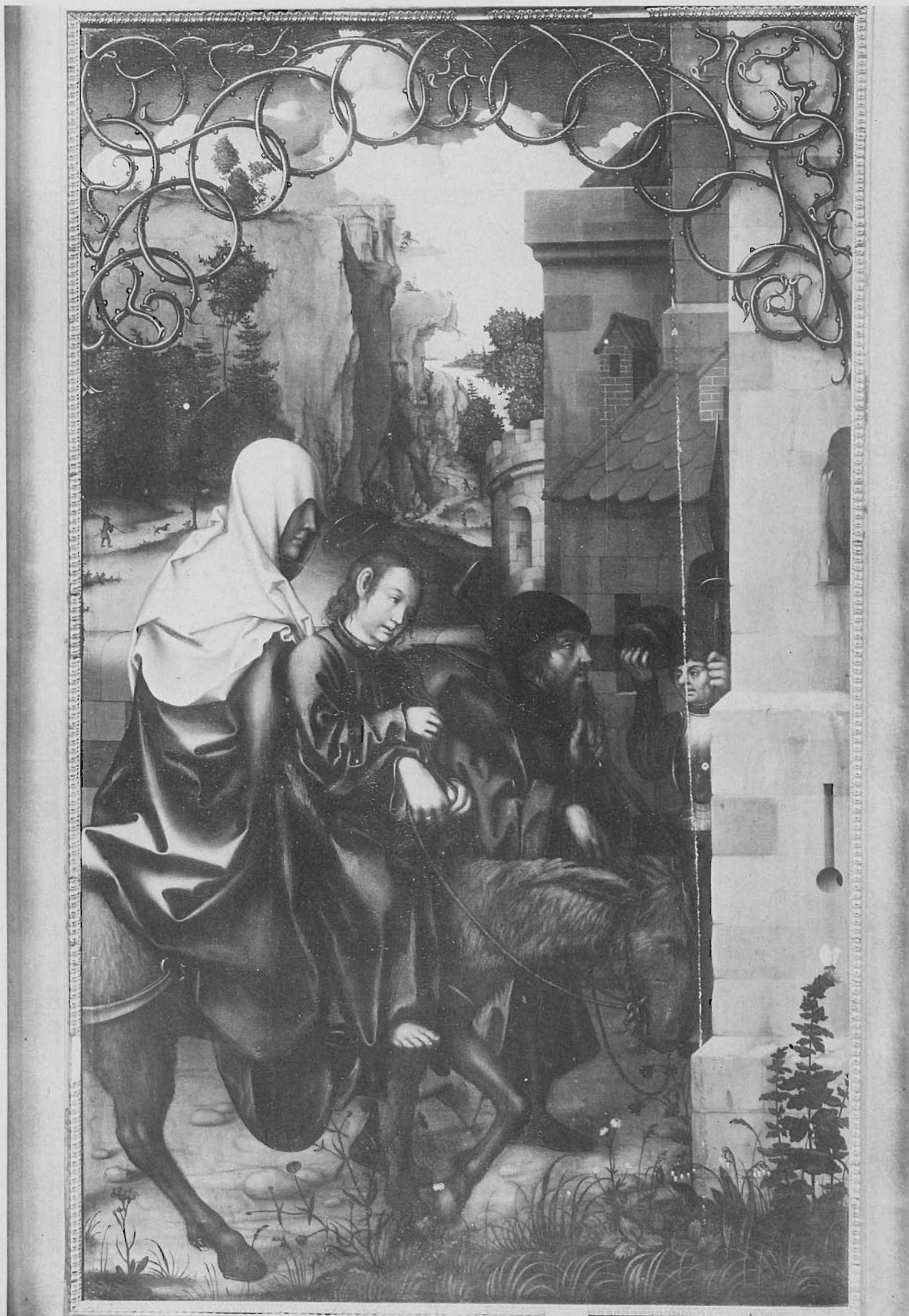
Nous ferons remarquer les jolies fleurs que l'artiste a peintes au premier plan, et le petit motif pittoresque du papillon blanc, si frais, si léger, au sommet d'une plante. Friess avait le goût de la nature comme bien peu l'avaient à son époque.

Le fait représenté par l'artiste est connu, et nous ne voulons pas le redire ; cédon's seulement la parole au poète chrétien Juvencus, qui l'a célébré en ces termes :

Joseph, encouragé par les avertissements célestes
Transporte en Egypte l'Enfant avec la Mère...
De nouveau, pendant que le sommeil gagnait ses membres,
Joseph, divinement averti, doit ramener Marie et l'Enfant d'Egypte
Dans la patrie, dans l'heureuse Nazareth,
Qui, selon les oracles anciens, doit donner son nom à l'Enfant.
Un autre prophète avait annoncé autrefois,
Par l'inspiration de Dieu : Il viendra, il viendra de la haute Egypte.
Mon fils, qui sera la lumière et le salut du monde ¹.

J.-J. BERTHIER.

¹ *Evang. hist.*, lib. I, 290-312. — Cf. *Matth.*, II, 19-23 ; *Luc*, II, 39.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de Bossert, phot. à Bâle.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de Hans Friess)

LE RETOUR D'EGYPTE

Plus loin, on voyait émerger, il y a une trentaine d'années, au-dessus du mur d'enceinte, une série de toitures, se découpant en longs créneaux devant des toisons épaisses de forêts, c'étaient les cellules des religieux. Aujourd'hui, il n'existe plus que des ruines et, dans leur tristesse, la nature indifférente épanouit son manteau de mousse et cache les pierres mortes.

En suivant l'enceinte vers le nord, on arrive devant l'entrée principale de la Chartreuse. Elle consiste en une porte en plein cintre, surmontée d'une niche qui abrite un saint Bruno. Au-dessous, on lit la date de 1655. Cette entrée a emprunté, dirait-on, le sobre style de la porte d'un bourg fortifié, si ce n'était la bien modeste chapelle qui y est accolée ; elle n'offre au visiteur que des parois nues et caduques. L'entrée franchie, on arrive dans une grande place gazonnée. Au milieu, se trouve une fontaine abondante. A gauche, on est devant un corps de bâtiment assez vaste, à deux étages : c'est



l'ancien prieuré, la demeure du Père prieur qui dirigeait la communauté, puis celle du Père procureur qui avait la surveillance de la domesticité.

Des vergers, des potagers, des jardins fruitiers font parmi cette construction des taches de verdure qui réjouissent l'œil.

L'église est à quelques pas plus loin, elle est le trait-d'union entre le prieuré et le grand cloître qui se trouvait au bout. Un auvent avancé, les ailes du toit très pendantes protègent la façade de l'église, qui est construite en calcaire du pays. Cette façade n'étale pas un grand faste, on n'a pas fait appel au ciseau des sculpteurs. On n'a utilisé que des maçons et un peu le peintre pour la fresque qui entoure l'horloge. Le cadran de celle-ci manque, elle ne réveille plus le désert : pas de cloche là-haut, et partant pas de timbre qui annonce au loin, dans la vallée, la succession des heures.

La fresque extérieure de l'église représente, à droite, l'apôtre du désert, saint Jean-Baptiste, que les Chartreux, enfants du désert, ont choisi par rapprochement comme patron. A gauche, le peintre a représenté la Vierge Marie, patronne de l'Ordre de Saint-Bruno.

Plus bas, on remarque une espèce de médaillon, plus ou moins bien travaillé par le ciseau, où on lit l'épigraphie en grandes lettres dorées *Pars Dei* et, plus bas, la date de 1724.

Au dessus de la porte d'entrée, qui est sur un escalier de quatre marches, on voit une sculpture, en bois, représentant l'armoirie de la Chartreuse, une grue surmontée de la Vierge.

L'église est vide, elle n'est plus qu'un lieu solitaire et abandonné ; le bruit de vos pas n'ont aucun écho, car le plancher n'existe plus ; elle est ensevelie dans l'ombre de ses quatre murs. Le sifflement des vents, le bruit des sapins voisins secoués par l'orage ont remplacé les psalmodies nocturnes des religieux. Cette église n'offrait, paraît-il, rien de bien particulier.

L'architecture des Chartreux se ressent de l'excessive sévérité de la règle ; elle est toujours d'une simplicité qui exclut toute idée d'art. Sauf l'oratoire et les cloîtres, qui présentaient un aspect monumental, le reste du couvent ne consistait qu'en cellules composées d'un rez-de-chaussée avec un petit enclos.

Un lambeau de cloître existe encore le long de l'église, il nous révèle ce qu'il était dans son entier, soit d'une simplicité primitive : aucune sculpture ne charme ce lieu, c'est froid comme une tombe. Ce lambeau de cloître aboutit à un champ de ruines, où la nature a repris ses droits, jetant au hasard sur les pans de murailles sa chevelure de mousses et de buissons ; des plates-bandes garnies de fleurs contrastent avec la désolation du site. C'est ici que l'homme, plus que le temps, a détruit la douzaine de cellules qui se succédaient en carré, au milieu desquelles se trouvait le cimetière, qui est encore reconnaissable à son petit mur d'enceinte. Une colonne en pierre, surmontée d'une croix en fer ouvragé, domine les quelques tombes qui sont visibles par un exhaussement du sol. C'est là un petit coin de terre de l'ancienne Chartreuse de la Part-Dieu, bien propre à la réflexion.

Où les choses d'en bas s'effacent et s'oublient !

Lorsque l'on sort de ce lieu, où les pierres parlent, on se trouve en présence d'une ligne de bâtiments aux grandes portes cintrées, à côté de petites fenêtres qu'on prendrait pour des archères : ce sont les bâtiments destinés à l'exploitation agricole, ils font face au prieuré et à l'église. C'est là que sont réunis les granges, les étables, le bûcher, les ateliers et, au bout, le logement des domestiques, détruit par un incendie il y a peu d'années.

Publier l'histoire de la Chartreuse de la Part-Dieu, réunir les annales, les périodes oubliées ou paisiblement endormies dans le passé de cette maison, c'est là une tâche qui remplirait un fort volume et nous devons nous limiter à une notice.

La fondation de la Part-Dieu est due aux pieuses donations de la famille féodale de Gruyère, entre autres de la comtesse Guillemette ou Wuillemette de Gruyère-Grandson, veuve de Pierre III, dit le Jeune ¹, et de son fils Pierre qui régna sur le comté et que les généalogistes le désignent sous le nom de Pierre IV.

L'épouse de ce dernier, Catherine de Weissenbourg, Contessete, veuve de Rodolphe de Montsalvens et du Vanel, ses fils, Pierre et Jean, désirant participer aux prières du couvent de la Part-Dieu, approuvent et confirment sa fondation et lui font des libéralités.

Nos archives cantonales possèdent deux exemplaires sur parchemin de la fondation de la Chartreuse qu'on fait remonter au mois d'octobre de l'année 1307.

La charte est très longue et très détaillée, c'est un beau monument du bas moyen-âge si mal compris. La longueur de cet acte intéressant nous empêche d'en donner même la substance ². L'un des exemplaires est sans date et sans sceau, il est dans un mauvais état de conservation : il a dû séjourner longtemps à l'humidité, car son parchemin est d'une couleur noire, presque sale ; l'écriture est très difficile à lire. On suppose que c'est là une épreuve, un premier jet. L'autre exemplaire est remarquable par sa netteté, par les soins qu'on a mis à le bien écrire, et à utiliser un grand parchemin qui contient, sur la même page, toute la longue charte. Elle est munie de trois sceaux, pendus à des lemnisques : le sceau de la comtesse Guillemette, qui a aujourd'hui disparu ; celui de son fils, qui est de forme arrondie et de bonne facture, représentant une grue, avec le nom en latin du comte, puis celui de l'évêque de Lausanne, Girard de Vuippens, lequel a sanctionné la charte.

Dans ce second acte, la veuve de Rodolphe, de Montsalvens, soit Contessete, ne figure pas : cependant, elle existait, puisqu'elle défunta quelques années après la fondation de la Part-Dieu. C'est peut-être là une omission d'un clerc. La date existe dans le second exemplaire.

Cet acte est donc le premier qui ouvre la série des documents de notre ancienne Chartreuse, et pour prouver le soin qu'on mettait à sa conservation, on n'a rien trouvé mieux que de coudre au rebord droit, à gros fil, un morceau de satinette.

Une tradition nous apprend que la fondation de la Part-Dieu est la réalisation d'un vœu formé par l'époux de Guillemette, soit Pierre le Jeune, qui défendait le fort de Montsalvens, attaqué par les Fribourgeois, en 1281, et dont il échappa miraculeusement à la mort. La mort cependant ne lui laissa pas le temps d'accomplir son vœu, c'est son épouse et son fils qui s'en chargèrent.

La comtesse Guillemette ³ ne fut pas seulement la bienfaitrice de la nouvelle Chartreuse, mais elle étendit ses libéralités en faveur du Prieuré de Saint-Nicolas de Rougemont qui lui céda les deux tiers de la grande dîme de Grandvillard avec charge de la répartir, en partie, en aumônes. Humilimont participa aussi à ses donations, il en perpétua le souvenir dans son nécrologe, sur parchemin, par cette phrase : *Dominæ Wuillermeta comitissa de Grueria fecit nobis multa bona.*

La bonne comtesse mourut apparemment le 24 octobre 1309 ; elle survécut un quart de siècle à son époux. Dans le nécrologe de l'église de Saint-Théodule de Gruyères, sur parchemin, on lit : *Novemb : IX Kal. obiit Wuillermetta comitissa Gruerie* ⁴.

¹ Elle était la fille de Pierre I^{er} qui fut la tige des seigneurs particuliers de la terre de Grandson. Pierre de Grandson avait épousé Agnès, fille d'Ulrich III, comte de Neuchâtel. Il eut sept fils et trois filles.

² Cette chartre de fondation a été publiée, en partie, dans le V^{em} volume du *Conservateur suisse* de Bridel ; puis, dans son plein, dans le second volume (page 153) du *Mémorial de Fribourg*, de M. Gremaud.

³ Aucune chartre contemporaine ne lui donne le nom de comtesse, mais seulement des documents postérieurs. Il en est de même pour son mari ; de là vient que des généalogistes ont désigné celui-ci sous le nom de Pierre III.

⁴ De son union avec Pierre de Gruyère étaient nés deux fils, Rodolphe qui défunta quelques années après son père, Pierre qui succéda à son aïeul, Pierre II, et une fille, Agnès, qui devint la femme du chevalier Nicolas, d'Englisberg, avoyer de Fribourg, en 1292, et seigneur d'Arconciel et d'Illens.

Le nouveau monastère qui venait de s'élever dans l'ombre des forêts des Noires-Joux prospéra. Le 1^{er} mars 1340, Aymon, comte de Savoie, prend sous sa protection spéciale les religieux de la Part-Dieu et toutes leurs propriétés. La même année, Louis de Savoie leur accorde plusieurs privilèges. Amédée VI et Amédée VII en font de même ; le premier, par acte du 5 mars 1362 ; le second, en 1403.

Après Pierre IV, de Gruyère, et de son épouse Catherine, qui comptent parmi les plus généreux donateurs, Wuillerme de Chaffa donne une maison à Gruyères. Valentine de Bonneville fonde, dans l'église de la Part-Dieu, un autel en l'honneur de saint Jean-Baptiste, et lui fait don de 160 livres lausannoises. Roïarius de Cleri, damoiseil, lui cède sa dîme de Contremeyns ¹ et sa maison, près La Tour. Noble Richard, de Prés, fait une donation de diverses censes. Sa veuve donne 200 livres. Wuillerme, de Bossonnens, fait cadeau d'une maison à Vevey et des vignes. Marguerite, femme du chevalier Rodolphe, de Gruyères, veut être inhumée à la Part-Dieu, et lui lègue 160 livres. Rodolphe, comte de Gruyère, seigneur de Montsalvens, qui part pour la guerre au-delà des monts, choisit la Chartreuse pour lieu de sépulture ; il lègue 100 florins d'or de cense annuelle. Nous pourrions citer un plus grand nombre de donateurs.

Après le partage du comté de Gruyères, en 1554, les beaux jours qui avaient bercé jusqu'alors la communauté des enfants de saint Bruno tendirent à décroître ; les épreuves arrivaient. Elle fut gênée dans son administration, assujettie à de grandes contributions annuelles, en faveur du fisc surtout, et menacée plusieurs fois de suppression dans les XVII^{me} et XVIII^{me} siècles. On négocia, dans ce but, auprès du Saint-Siège ; mais les instances des Chartreux, la protection de la France et la suppression de la Valsainte, en 1777, sauvèrent la Part-Dieu.

Le 5 février 1601, l'église et une partie du couvent furent incendiés. Ce malheur se renouvela le 1^{er} juillet 1800. Tous les bâtiments, très probablement en bois, furent réduits en cendres. Par les soins de Dom Moissonnier, une nouvelle Chartreuse s'éleva ; cette fois en murs et plus spacieuse, et le 1^{er} novembre 1805, les moines, qui s'étaient retirés à Marsens, puis au château de Vuippens, reprirent possession de leur monastère. Dom Benoît Lempereur, prieur en 1818, acheva de restaurer plusieurs bâtiments et, de ses propres deniers, enrichit la sacristie de plusieurs beaux ornements ; il contribua à l'embellissement de l'église, et fit, en marbre et à ses frais, le pavé de la salle du Chapitre. Son successeur, en 1821, Dom François Lachat, mort en 1843, a laissé le souvenir d'un moine modèle. En 1810, la Part-Dieu eut son noviciat, plusieurs Fribourgeois y entrèrent.

Après les affaires du Sonderbund, la vieille fondation de la comtesse Guillemette avait à livrer, au nouveau pouvoir, 300,000 livres suisses, mais la suppression arriva le 31 mars 1848 ; on révoqua ainsi cette imposition ; les enfants de saint Bruno, au nombre de treize, durent quitter leur chère retraite. En 1861, dix religieux vivaient encore ; aujourd'hui, il n'en existe plus un seul ².

La Part-Dieu avait eu une existence de plus de cinq siècles.

Quatre-vingt-neuf prieurs se succédèrent au gouvernement de la communauté ; le premier fut Bocardus, de Lausanne, qui avait été le second prieur de la Chartreuse de la Valsainte. Le dernier prieur fut Arsène Biemann, de Praroman, qui se retira dans son village natal, puis occupa la modeste place de chapelain des Sciernes d'Albeuve. Il est mort, le 25 mai 1878, à la Valsainte.

Le souvenir de quelques prieurs ne s'est pas éteint avec eux, ils illustrèrent la retraite de la Part-Dieu. Nous citerons entre autres Dom Nicolas-Raphaël-Guillaume, 1621-1634, qui fut lié avec saint François de Sales et correspondit avec ce saint. Amédée Naas, 1738-1767, qui fut un historien estimé et trop peu connu. Benoît Lempereur, déjà cité, qui fonda une bibliothèque. François Lachat, Dom Antoine Jomini, fut procureur, 1818 et 1848.

N'oublions pas de citer, en fait de célébrité, le religieux Dom Hermann, l'invétéré dormeur, qui a inspiré à Louis Veuillot son petit chef-d'œuvre du moine dormeur. Ce moine n'était pas seulement un dormeur, c'était encore un savant, un mécanicien, un inventeur qui a fait une foule de découvertes dont d'autres ont profité. Le célèbre moine de la Part-Dieu a existé, et le charmant récit de Veuillot n'est pas une invention. Dom Jean-Joseph Hermann, tel est le nom de notre savant, était un émule

¹ C'était un hameau complètement disparu aujourd'hui qui devait se trouver dans le territoire de La Tour-de-Trême ; ce nom ne figure plus au cadastre.

² En décembre 1848, l'Etat de Fribourg vendit la Part-Dieu à Rodolphe-Edouard Paravicini-Maillard, feu Emanuel, propriétaire d'usines, à Délémont, pour le prix de 300,000 fr., puis cette propriété passa à M^{me} la comtesse de Rumine, à Lausanne. M. Auguste Clavel en est aujourd'hui le propriétaire. Il a réparé le Prieuré.

de Jacques de Vaucanson, doublé d'un poète, d'un astronome, d'un musicien, d'un dessinateur, d'un graveur, d'un naturaliste, et que savons-nous encore ?

Il n'a pas écrit moins de vingt mille vers, qui peuvent être critiqués par un professeur de rhétorique, mais dans le nombre desquels il s'en trouve d'une originalité, d'une fraîcheur, d'une verve vraiment remarquables.

En somme, le mécanicien vaut mieux que le poète.

Dom Hermann était originaire de Dirlaret, mais il naquit à Rueyres-Saint-Laurent, le 13 septembre 1753. C'est à l'âge de 24 ans, lorsqu'un buisson de barbe eut envahi sa figure, comme il l'écrit, qu'il commença à étudier le latin. Après quatre à cinq ans d'étude, il se rendit à la Chartreuse de Saint-Hugon, en Savoie, où il passa une douzaine d'années. Lorsque la Révolution l'eut chassé de cette Chartreuse, il se réfugia dans celle de la Part-Dieu. Il fut nommé procureur en 1817 et mourut le 9 janvier 1821¹.



« En fait d'objet d'art, nous avons peu reçu des couvents « supprimés, écrit M. Meyer, ancien bibliothécaire cantonal. Nous « mentionnerons cependant un buste en argent venu de la Part- « Dieu, et que l'on croit être celui de la fondatrice de ce monastère, « Guillemette de Grandson, comtesse de Gruyère. »

La tradition populaire qui voit dans le buste qui nous vient de la Chartreuse supprimée sa fondatrice, fait erreur : c'est tout simplement un reliquaire. Nous savons que c'est un joyau de notre musée cantonal que ce buste qui représente, dit Veillot, une vive et fine personne, le nez retroussé, le front plein de saillie, l'œil long et moqueur. La comtesse Guillemette, ajoute-t-il, regardant un jour ses bijoux, ses parures, si nous en croyons la tradition, se dit qu'elle avait assez prodigué ses biens au diable, et qu'il s'en allait temps de faire la part du bon Dieu.

Nous pouvons dire que cette œuvre est sortie des mains d'un artiste délicat, qui s'attache au sujet dont il a perçu le côté idéal, qui en caresse longtemps l'exécution et est arrivé à ses fins. M. Max de Techtermann, directeur de nos musées historiques, a bien voulu nous donner les détails suivants sur ce petit chef-d'œuvre d'orfèvrerie ; qu'il reçoive nos remerciements.

M. de Techtermann n'admet pas la tradition qui désigne dans ce buste la comtesse Guillemette, par le motif concluant que c'est une œuvre qui remonte vers la première moitié du XVI^{me} siècle et non celui du commencement du XIV^{me}, date de la fondation de la Part-Dieu. Il y a donc une marge de deux siècles entre la tradition et la date à laquelle ce buste peut être attribué. La hauteur de ce reliquaire (socle non compris) est de 0^m30 sur une plus grande largeur de 0^m28. Le buste est revêtu d'une robe, sans col, largement échancrée, qui laisse voir, au-dessous, la bordure d'une guimpe. Le bord supérieur de ces deux vêtements est orné d'une bordure sur laquelle court un élégant rinceau, gravé en creux, au burin. L'extrême bord supérieur de la bordure de la robe est, en outre, orné d'un mince cordonnet d'argent. Au milieu de la poitrine, à la partie inférieure de l'échancrure, est placée une jolie fleur d'argent doré, formant broche.

La coiffure montre une abondante chevelure, bien tirée, partagée au milieu par une raie continue du front à la nuque, qui se divise en deux nattes serrées. Ces nattes, enroulées à droite et à gauche de la tête, au-dessus des oreilles, sont fixées vers le sommet, après s'y être croisées de nouveau. Sur la coiffure est placée une coquette couronne de feuillage, aussi légère qu'élégante, dont la partie antérieure est ornée par un superbe fleuron de vermeil, au milieu duquel brille une verroterie bleue qui y est enchassée. Les feuillages qui composent la couronne, de même que ceux du fleuron et de la broche, sont incontestablement empruntés au style gothique. La tête, là où la chevelure se partage en deux nattes, est mobile : elle s'ouvre au moyen de deux charnières à goupille, placées l'une sous le fleuron de la couronne, l'autre au-dessus de la nuque. La calotte du crâne ouverte, pour nous exprimer ainsi, laisse voir le vide de l'intérieur de la tête, dans lequel étaient placées les reliques.

¹ La *Revue de la Suisse catholique* a publié, en partie, l'œuvre poétique de dom Hermann, en l'année 1881, due au P. Antoine-Marie, capucin.

Ce beau spécimen d'orfèvrerie montre qu'il a été formé de divers fragments, soit par emboulement, soit au repoussé au marteau sur une matière creuse : puis, ces fragments furent reliés les uns aux autres, suivant leur grandeur, soit au moyen de rivets, soit par simple soudure. Le buste, ainsi terminé, fut probablement remis encore une fois à l'action de la fournaise.

Il ne reste plus qu'à découvrir l'auteur de cette œuvre remarquable, et c'est à un artiste fribourgeois que nous la devons. Cet artiste compte à son actif d'autres travaux, c'est Peter Reinhart. Il était fils de l'orfèvre Richard Reinhart, l'auteur de la magnifique croix processionnelle de l'Hôpital des bourgeois ¹.

Peter Reinhart naquit vers 1480 et défunta en 1540. Riche, considéré, il laissa un fils, Peter le jeune, orfèvre aussi ; mais ce dernier dédaigna bientôt la profession qui illustra ses ancêtres, il choisit la carrière administrative, dans laquelle il exerça plusieurs fonctions importantes. Parmi les œuvres de Pierre Reinhart l'ancien, l'auteur du reliquaire de la Part-Dieu, nous citerons le splendide ostensor de Bourguillon et le remarquable calice de Dietrich d'Englisberg, conservé à Saint-Jean ².

Comment ce reliquaire est-il arrivé à la Part-Dieu ; est-ce là un présent ou l'a-t-on acquis directement ; quelle sainte ou quel personnage représentait-il ; quelle est, en un mot, son histoire une fois sorti des mains de l'orfèvre ? C'est là autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre. Peut-être que des recherches pourraient nous le faire connaître.

FR. REICHLIN.

¹ Elle a été décrite dans le *Fribourg artistique*, année 1895, planche 16.

² Voir Calice gothique, *Fribourg artistique*, année 1895, planche 8.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planches XVII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA CHARTREUSE DE LA PART-DIEU

CHAIRE DE L'ÉGLISE DE SAINT-MAURICE, FRIBOURG

Une belle chaire à prêcher est celle de l'église de Saint-Maurice, à Fribourg.

Le *Handbuch* des Augustins nous donne sa date : 1594. Il nous apprend qu'elle a coûté une certaine somme; qu'elle a été, dès l'origine, recouverte de peinture; mais il nous laisse ignorer le nom du sculpteur ou du tailleur de pierre (Lapicida) ¹.

Étudions-la dans ses diverses parties. Elle le mérite bien. Commençons par la base.

La base ou support consiste en une colonne polygonale, relativement forte, dont le pied se perd dans les bancs et le plancher. Cette colonne ornée de cannelures gracieuses et sobres est de bon goût.

L'escalier, contourné dans le bas, monte directement à la chaire. Il est muni d'une rampe. La rampe est à jour, c'est-à-dire percée de dessins et d'ornements du style gothique flamboyant. Elle est excellente.

La caisse, cuve ou tribune, est hexagone. Elle est divisée en cinq panneaux en pierre, peints, et représentant, au milieu, le Christ portant le nimbe et tenant ses mains abaissées vers la terre; et, à ses côtés, les quatre évangélistes, avec leurs attributs ordinaires. Ces peintures sur pierre sont de Gottfried Locher, pour la raison que nous dirons plus bas.

Ces panneaux sont séparés par des colonnettes et des chapiteaux, abritant des statuette en bois doré. Ces statuette sont au nombre de six. Ce sont saint Pierre et saint Paul, avec leurs insignes habituels, les clefs et le glaive. Ce sont encore les quatre grands docteurs de l'Eglise latine : saint Ambroise, portant les insignes épiscopaux, la crosse et la mitre; saint Augustin, très sûrement reconnaissable à la crosse et surtout à son cœur placé sur un livre ouvert; saint Jérôme, avec un bâton et un large chapeau de cardinal. On donne parfois à saint Jérôme l'habit rouge des cardinaux. Ces insignes cardinalices nous reportent loin de l'époque de saint Jérôme, c'est-à-dire à saint Grégoire VII et même à Innocent III. Cet anachronisme est motivé et expliqué par les fonctions de secrétaire et de conseiller que saint Jérôme a remplies auprès du pape Damase, fonctions aujourd'hui confiées aux cardinaux. C'est enfin saint Grégoire-le-Grand, pape, portant la tiare et la croix à trois croisillons, insignes de la papauté. Ces quatre personnages sont les quatre principaux Docteurs de l'Eglise latine. Il n'en faut pas douter; ils portent tous le même attribut, clair et caractéristique, c'est-à-dire : un livre, symbole de la science et de l'enseignement du docteur.

Du reste, selon la coutume, fréquemment les statuette, abritées sous les arcatures des chaires, représentaient tantôt les quatre évangélistes, tantôt les quatre grands docteurs de l'Eglise, avec le Christ enseignant sur le panneau du milieu.

On le voit, notre chaire est absolument conforme à la tradition iconographique.

Ces quatre statuette ne sont pas sans valeur.

Le dossier consiste en un panneau de bois, fixé au pilier auquel la chaire est adossée. Anciennement, volontiers aussi, on reproduisait sur les chaires les quatre grands prophètes. Selon cette habitude, ce panneau porte une peinture de prophète : de Moïse, avec l'inscription suivante : *G. Locher. pinxit 1786*. G. Locher peignit en 1786 ². C'est donc l'artiste-peintre, Gottfried Locher (17-30-1795), qui fit cette peinture du dossier en 1786, soit à peu près deux siècles après la construction

¹ Le *Handbuch* des Augustins, aux Archives de l'Etat, dit, à la page 160 : « 1594. *Facta cathedra Ecclesiae. Lapicida accepit 49 $\frac{1}{2}$. Ist darzu gesteuert worden 34 $\frac{1}{2}$ pictura constat 30 $\frac{1}{2}$ Registr. 1601. »*

Traduction : « 1594. Fait la chaire de l'église. Le tailleur de pierre a reçu 49 écus bons. Là-dessus, il a été livré 34 écus bons. La peinture coûte 30 écus bons. Registre de 1601. »

49 écus bons valaient 169 fr. 05 cent. Le couvent avait reçu en quêtes, collectes et dons 34 écus bons. La peinture coûta 30 écus bons, soit 109 fr. 50 cent. Le registre de comptabilité de 1601, que le *Handbuch* invoque à l'appui, n'existe plus, ou du moins ne s'est pas retrouvé en 1848, lors de la suppression du couvent des Augustins.

² Voir sur G. Locher, *Etrennes fribourgeoises*, 1878, par Louis Grangier.

de la chaire ; c'est à lui aussi qu'il faut attribuer les autres peintures des panneaux de la cuve et qui sont évidemment de la même époque, du même pinceau et du même auteur.

L'abat-voix des chaires à prêcher n'a été introduit que vers la fin de la période ogivale, et encore était-il rare à cette époque. Il ne devint d'un usage général qu'à la fin du XVI^me siècle. La chaire de Saint-Maurice eut-elle son abat-voix dès sa construction ? Nous ne saurions le dire. Quoi qu'il en soit, l'abat-voix *actuel*, qui ne fut pas le premier, remonte à l'époque des restaurations de G. Locher, en 1786.

Nous en avons deux preuves.

L'une se trouve dans le ciel de l'abat-voix. Il y a là des peintures absolument pareilles à celles du dossier qui sont au-dessous et qui portent la signature et la date ci-dessus.

L'autre preuve est fournie par le *Handbuch* ou protocole du couvent. Le couvent y fait mention, en 1783, de *la restauration de sa propre église*. En 1784¹, le couvent demande à l'Etat, non pas un nouveau prêt, comme en 1773, mais un subside gratuit pour parachever la réparation de l'église de l'Auge. Il obtient un don gracieux de 40 louis d'or, soit de 1,344 fr. Or, avec ces sommes prêtées ou données, le couvent a fait diverses restaurations importantes à l'église, au nombre desquelles le *Handbuch* mentionne celle-ci : « A la chaire, il a été fait un nouvel abat-voix (couverture) ou chapeau, qui, avec la partie inférieure, a été orné et doré². »

L'abat-voix est en bois. Il suit le plan de la cuve et est polygonal. Il consiste en un ciel surmonté d'un dôme, de pinacles simples et d'ornements entrecroisés.

Au centre du plafond ou ciel de l'abat-voix, on voit peinte une colombe, image du Saint-Esprit. Elle indique que le prédicateur, sur la tête duquel elle plane, ne parle pas en son nom personnel, mais qu'il doit être l'interprète de l'Esprit-Saint, dont il expose les divins enseignements.

La chaire elle-même est en pierre peinte en faux marbre.

Quant au sculpteur de l'abat-voix, il est inconnu, comme celui de la chaire elle-même.

Terminons par un rapprochement. Il y a une incontestable ressemblance entre le support et la rampe à claire-voie de notre chaire et le support et la rampe à jour de la chaire de Saint-Nicolas, à Fribourg. Notre sculpteur s'est évidemment inspiré du superbe modèle de Saint-Nicolas, qu'il imita dans deux parties, sans les copier servilement.

Ce nous est une joie de constater que la belle chaire de notre collégiale a rencontré, depuis longtemps, des admirateurs parmi nous, et qu'au lieu d'aller chercher des modèles bien loin à l'étranger, nos ancêtres ont su en trouver, chez nous, dans nos vieilles églises ; modèles qu'ils ont modifiés, travaillés et fait exécuter par des artistes et des ouvriers du pays. Cela ne leur a point mal réussi, puisqu'ils nous ont ainsi légué la belle et élégante chaire gothique de Saint-Maurice.

FRANÇOIS PAHUD.

¹ Les dates de 1783 et 1784 se rapportent au commencement des réparations. Des restaurations aussi considérables exigèrent plusieurs années de travaux.

² *Handbuch*, page 613 : « Der Kantsel ist auch ein neuer Dersel oder Hut aufgesetzt und samt dem untern Theil schön gefasset und verguldet worden, »

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XVIII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de E. Lorson, phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux Arts et des Ingénieurs et Architectes

CHAIRE DE L'ÉGLISE DE SAINT - MAURICE

ENSEIGNES D'AUBERGES

(LA-COURONNE. LA FLEUR DE LIS)

Dans un article paru au commencement de cette année, nous avons jeté un rapide coup d'œil sur les hôtelleries du vieux Fribourg et leurs enseignes ; nous avons reproduit celle du Cheval-Blanc ¹ : voici encore des échantillons d'un genre différent : les enseignes des auberges de la Fleur de Lis et de la Couronne, toutes deux en fer forgé.

Les anciens hôtes employaient différents moyens pour frapper l'attention des voyageurs ; les uns faisaient usage d'un tableau suspendu à une console ou appliqué contre la muraille ; d'autres enseignes étaient sculptées sur le bois ou sur la pierre de la façade ; mais, le plus souvent, on se servait d'une enseigne en fer forgé, qui avait le double privilège d'être bien visible et de résister aux intempéries. Cependant, un danger était à craindre : balancée par les grands vents, l'enseigne pouvait se décrocher de la potence ou du bras auquel elle était attachée, et blesser, en tombant, quelque passant. Plusieurs municipalités défendirent et supprimèrent les enseignes saillantes, au grand détriment du pittoresque ².

A Fribourg, nos édiles ont été plus tolérants ; ils n'ont pas proscrit l'enseigne saillante, aussi en voyons-nous encore plusieurs. C'est surtout dans la Basse-Ville qu'elles cadrent bien avec l'aspect de ces quartiers qui ont conservé une partie de leur caractère d'autrefois.

La place et la rue des Forgerons, dominées d'un côté par la porte de Berne, de l'autre par la colline surmontée de la tour du Dürrenbühl, sont fort intéressantes. Les maisons aux larges avant-toits, les portes cintrées, les fenêtres à meneaux, les façades décorées de quelques sculptures et de peintures murales, la vieille maison de bois à la vaste cheminée munie d'un couvercle, le petit chalet adossé à la colline, s'harmonisent bien avec les rochers au pied desquels coulent la Sarine et le torrent du Gotteron. Les enseignes des auberges de la Couronne et de la Fleur de Lis complètent ce décor. Ce sont de bons travaux de nos anciens maîtres fribourgeois, habiles dans l'art de la ferronnerie.

L'enseigne de la Couronne, exécutée dans le style Louis XV, est composée d'un support solide et élégant, formé de rinceaux, d'arabesques, de fleurons et de treillis découpés en plein fer. Une belle couronne royale est suspendue à l'extrémité de ce bras.

Celle de la Fleur de Lis est traitée dans un genre analogue, mais de style Louis XVI ; les arabesques ont un contour régulier ; les guirlandes de feuillage et de fleurs s'enroulent gracieusement autour des tiges de fer. Le lis s'épanouit dans un écusson ovale formé d'une couronne de laurier retenue par un nœud de rubans. Des touches d'or et de couleur relèvent et égayent cet ensemble. L'emblème de la Maison de France, qui était aussi celui des marchands de Florence, est sculpté sur la façade de la maison avec la date 1793.

Ces deux auberges sont anciennes, mais elles n'ont pas toujours subsisté au même emplacement. En 1563, la Couronne était située entre la Grand'Rue et le cimetière de Saint-Nicolas ³. En 1701, elle existait à la rue de Lausanne. La Fleur de Lis appelée « Zur Gilgen » en allemand, était, en 1560, à la rue de Romont, à côté de la porte ⁴ ; elle s'y trouvait encore en 1604. Ces deux hôtelleries furent installées, dans la première moitié du XVIII^e siècle, à la rue des Forgerons qui était, avant la construction des ponts suspendus, un passage très fréquenté.

Dans le courant de cet été, il s'est ouvert à Paris, sous les auspices du peintre Detaille, une exposition d'enseignes ; non d'enseignes d'autrefois, mais d'enseignes nouvelles, destinées aux magasins, hôtels, cafés, restaurants et industries diverses de notre temps. La ville de Paris a décerné des prix aux artistes peintres, sculpteurs, ouvriers d'art qui ont fourni les meilleurs travaux. On peut espérer un bon résultat de ce concours ; puisse-t-il faire revivre l'enseigne artistique d'un caractère expressif et original !

MAX DE DIESBACH.

¹ *Fribourg artistique*, 1902, p. 5.

² Blavignac. *Histoire des enseignes d'hôtelleries*. Genève, 1879, p. 31, 33.

³ Aujourd'hui rue du Pont-Suspendu, N° 79.

⁴ Rue de Romont, N° 28.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XIX



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

ENSEIGNES D'AUBERGE
(LA COURONNE. — LA FLEUR DE LIS)

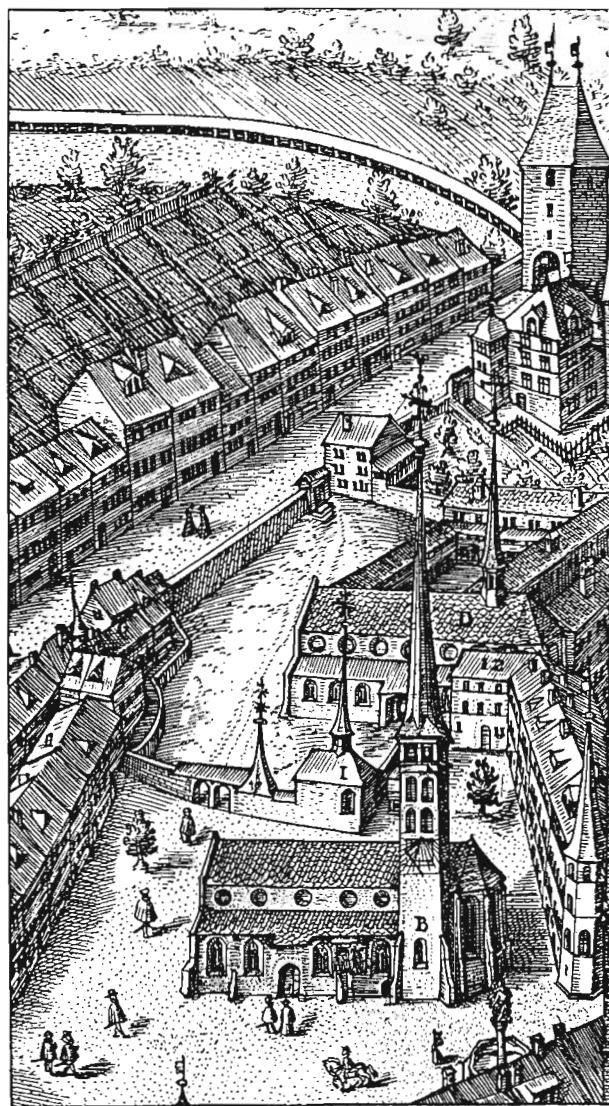
LE CRUCIFIX DU CLOITRE DES CORDELIERS

Au fond du cloître qui longe l'église des RR. PP. Cordeliers de Fribourg, se trouve, adossé au mur de la sacristie, un grand crucifix en bois, reproduit sur la planche ci-jointe. Le corps de Notre-Seigneur est attaché à la croix par trois clous ; les bras, fortement tendus par le poids du corps qu'ils supportent, les doigts crispés, le milieu du corps enfoncé, les jambes raides : tout indique que déjà le grand sacrifice est consommé, Jésus-Christ est mort. La tête du Christ est admirable d'individualité et d'expression.

La barbe longue et forte, la chevelure retombant en boucles touffues sur les épaules et sur la poitrine, lui donnent une expression incomparable de grandeur et de majesté, adoucie, d'une façon adroite, par l'empreinte que la mort y a laissée : la bouche entr'ouverte, les yeux éteints respirant encore les douleurs de la Passion. Au pied de la croix, nous voyons sainte Marie-Madeleine, agenouillée sur la terre, embrassant le bois de supplice du bras gauche, tandis que de la main droite elle touche les pieds glacés par la mort, expression délicate de son amour pour le Sauveur. Cette figure est plus raide, plus dure, et le visage est beaucoup moins expressif que celui de Notre-Seigneur. Les vêtements, aux plis bien traités, sont peints, la robe en vert, le manteau en rouge. Les deux figures du Christ et de sainte Madeleine sont en grandeur naturelle.

Autrefois le groupe était plus complet ; il y avait encore les deux larrons, à droite et à gauche du crucifix. Nous lisons à ce sujet dans la *Chronique fribourgeoise*¹ : « Un grand crucifix, avec les deux larrons à ses côtés et d'autres statues, avec un toit qui les abrite, se trouve, à droite en entrant, dans le cimetière des Cordeliers ; la noble famille Heid a fait ériger ce monument et l'entretient ». L'éditeur ajoute en note (page 282) : « Le crucifix qui était au cimetière des Cordeliers a été transporté dans le corridor, près de la sacristie² ».

Le crucifix ne se trouve donc plus à sa place primitive. Il avait été fait pour la chapelle du Crucifix, sur l'ancien cimetière des Cordeliers. Le mur d'enceinte du cimetière passait, comme on sait, entre les deux églises de Notre-Dame et des Cordeliers, à peu près là où s'élève actuellement le mur extérieur de la remise des trams, du côté de Notre-Dame, pour aller rejoindre la maison située vis-à-vis, de l'autre côté de la rue actuelle. Tout l'espace compris entre ce mur, la rue de la Préfecture jusqu'à celle-ci et le mur actuel du jardin et du couvent des Cordeliers appartenait au couvent. La partie basse de cet emplacement, jusqu'à un mur qui partait de l'ancienne maison d'Affry pour rejoindre le mur du couvent, servait comme cimetière. La porte d'entrée de celui-ci se



PARTIE DU PLAN DE FRIBOURG DE 1606.

B : Eglise de Notre-Dame ; D : Eglise des Cordeliers ;
I : Chapelle de la Compassion.
Le toit entre celle-ci et la porte abritait le Crucifix.

¹ *Chronique fribourgeoise* du XVII^e siècle, publiée par Hél. Ræmy, de Bertigny. Fribourg, 1852, page 286.

² On lit à la suite : « Une petite ruse, dont une laitière fut la dupe, mit en mauvais renom deux de ces statues. On peut voir encore à Montagny, chez M. Gottrau, les deux *voleurs de crème*, comme le public les a appelés ». (Ces statues n'existent plus.)

trouvait précisément dans le mur d'enceinte, entre les églises des Cordeliers et de Notre-Dame. La chapelle du Crucifix est indiquée sur le plan de Fribourg de 1606, tout près de cette porte (voir la fig. ci-jointe). C'est là donc que se trouvait placé notre crucifix avec les autres figures, jusque vers 1765. Le R. P. Bernard Fleury des PP. Cordeliers, auquel je dois ces renseignements, a eu l'obligeance de me communiquer encore les documents suivants, qui se rapportent à cette chapelle et aux figures saintes qu'elle contenait.

1604, août 17. — Martha Fülín, femme de Hans von Lanthen, dit Heydt, chevalier, conseiller et ancien avoyer de Fribourg, fonde une lampe « vor der Bildtnusz des Crucifix uff gemelts unsers Gottshuses Kirchhoof, welches obwohlgendter Ir lieber Herr und Ehegemachel kurzlich ernüwert und im wäszh erhalttet. » (Archives des Cordeliers, N. 77.)

1764, novembre 10. — Dem Mahler Locher, mit welchem conveniert worden dass er um 3 neuwe Dublonen das Crucifix-Bild sambt denen zweyen Neben Bildern für den Franciscaner Gottsacker sauber erfrischen, mahlen und vergulden werde, vorgestreckt 2 neuwe Dublonen = 76 *fl* 4 Schill.

1765, juillet 18. — Dem Mahler Locher für Saldo seines gehabten Verdings wegen des in der Fridhoffs-Cappellen zu Franziskanern stehenden Crucifix-bilds 35 *fl*. Demselben für anstreich- und Vergoldung des Creutzes auf oben gedachten Cappellen und des Gatters allda 35 *fl*¹. (Journal du trésorier, François-Philippe Reyff, pendant les années 1760-1765, N. 544, aux archives d'Etat. Communication de M. l'archiviste Schneuwly.)

1743. — Domina a Diesbach, uxor defuncti domini Generalis a Diesbach, suis sumptibus sine ulla prorsus obligatione tectum imaginis Crucifixi super cœmeterium ruinæ proximum de novo extrui curavit, quod 50 constitit coronatis. (Archives du couvent.)

1743, mense Augusti. — Crucifixum nostri cœmeterii restaurari curarunt D^{nus} Ignatius Kolly et D^{na} Mori.

Donc, déjà avant 1604, le crucifix de la chapelle du cimetière avait dû être restauré, et les frais de cette restauration furent couverts par le chevalier Hans von Lanthen, dont l'épouse fonda, à la date indiquée, une lampe pour la chapelle.

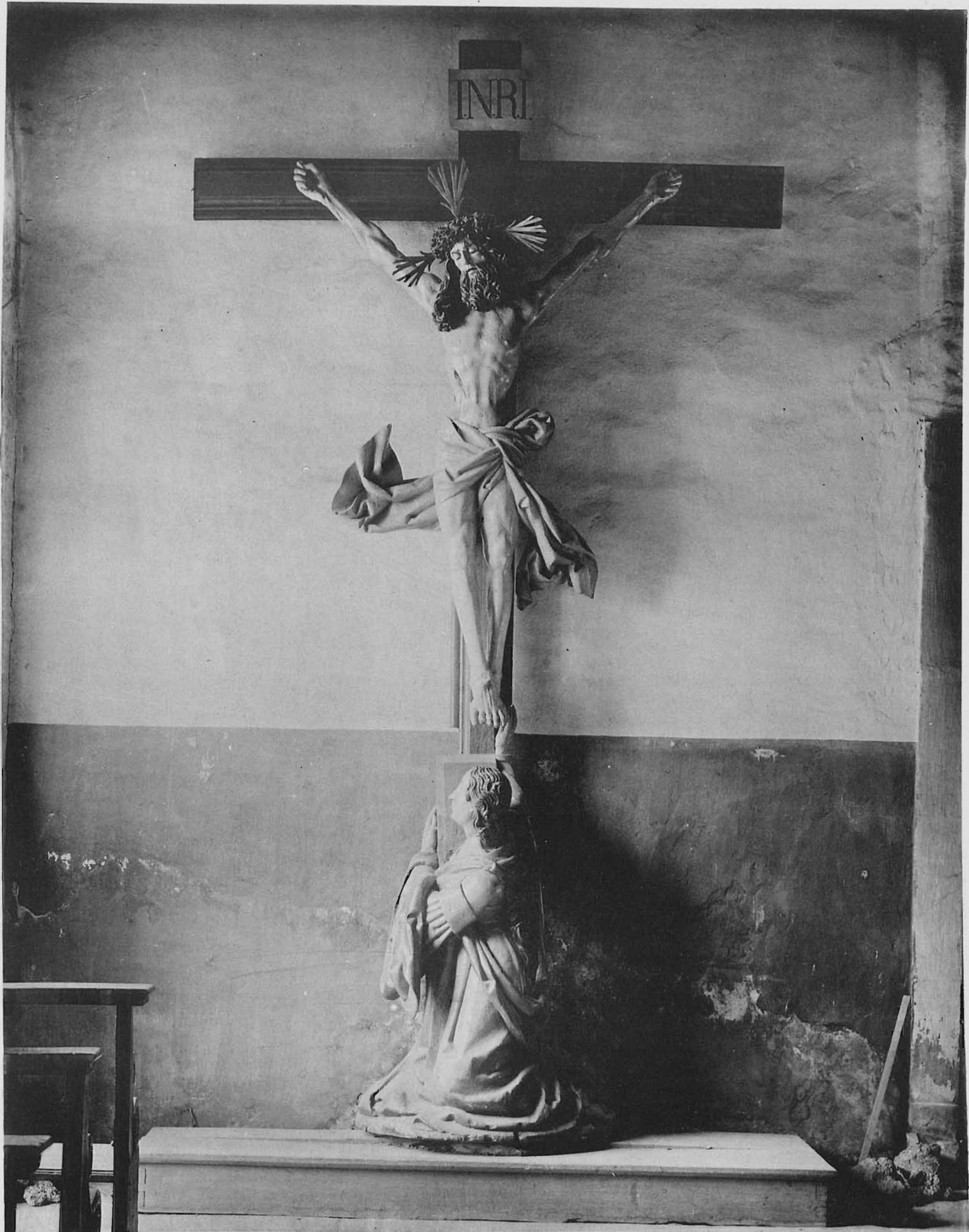
Le Journal du trésorier, Fr.-Ph. Reyff, nous apprend, qu'en 1764-1765, le peintre Locher fut chargé de repeindre et redorer les figures, et de dorer également le crucifix sur le toit de la chapelle et la grille qui, probablement, en fermait l'entrée. Une vingtaine d'années auparavant, une dame Diesbach avait fait renouveler le toit, et deux autres Fribourgeois, M. Ign. Kolly et M^{me} Mori, avaient fait restaurer le crucifix; il paraît toutefois que cette restauration n'avait pas été bien complète, puisque, en 1765, le peintre Locher en entreprit une nouvelle aux frais de l'Etat.

Cette restauration est très probablement en rapport avec les travaux exécutés, à cette époque, sur le cimetière des PP. Cordeliers. C'est de 1765 à 1769, en effet, qu'on a bâti le grand escalier qui descend de la rue de la Préfecture à l'ancien cimetière; on établit ainsi un passage de la place devant Notre-Dame, par le cimetière et cet escalier, à la rue de la Préfecture. Cependant, les Cordeliers conservaient le droit d'enterrer les défunts dans leur cimetière jusqu'en 1816; ce fut en 1838 seulement, que celui-ci fut exécuté et vendu à la ville sous certaines conditions. C'est à cette occasion, sans doute, que le crucifix fut enlevé et qu'il reçut la place où il se trouve encore aujourd'hui, toujours vénéré par les fidèles de Fribourg. La lampe fondée par Martha von Lanthen fut transportée dans la chapelle du Crucifix, à l'intérieur de l'église (la première à droite en entrant), où elle est toujours entretenue, en exécution de cette fondation remontant à près de trois siècles.

La mention de la première restauration, entreprise en 1604, nous oblige à faire remonter l'origine du crucifix au XVI^{me} siècle. Le style nous défend de monter plus haut. Or, précisément à l'époque vers laquelle nous conduit ce document, nous trouvons à Fribourg le célèbre sculpteur Hans Geiler, dont la main habile a créé tant de chefs-d'œuvre dans la ville et dans beaucoup d'églises du canton. En comparant notre sculpture à d'autres œuvres de Geiler, on trouve, sans difficulté, une grande ressemblance de style et d'exécution, surtout dans les muscles du corps et dans l'expression de la tête. On peut donc attribuer, par une conclusion bien motivée, l'exécution du beau crucifix à notre grand sculpteur du XVI^{me} siècle, Hans Geiler.

J.-P. KIRSCH.

¹ En 1765, le doublon neuf ou louis d'or valait 33 livres (de 5 batzen) et 12 creutzer, soit 168 batzen ou 23 fr. 18. Comme le marché avait été conclu pour 3 doublons, il avait donc été fait pour 69 fr. 54 cent. (Note de M. l'archiviste Schneuwly.)



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

CRUCIFIX DU CLOÎTRE DES CORDELIERS

LA ROSACE DE LA TOUR DE SAINT-NICOLAS, A FRIBOURG

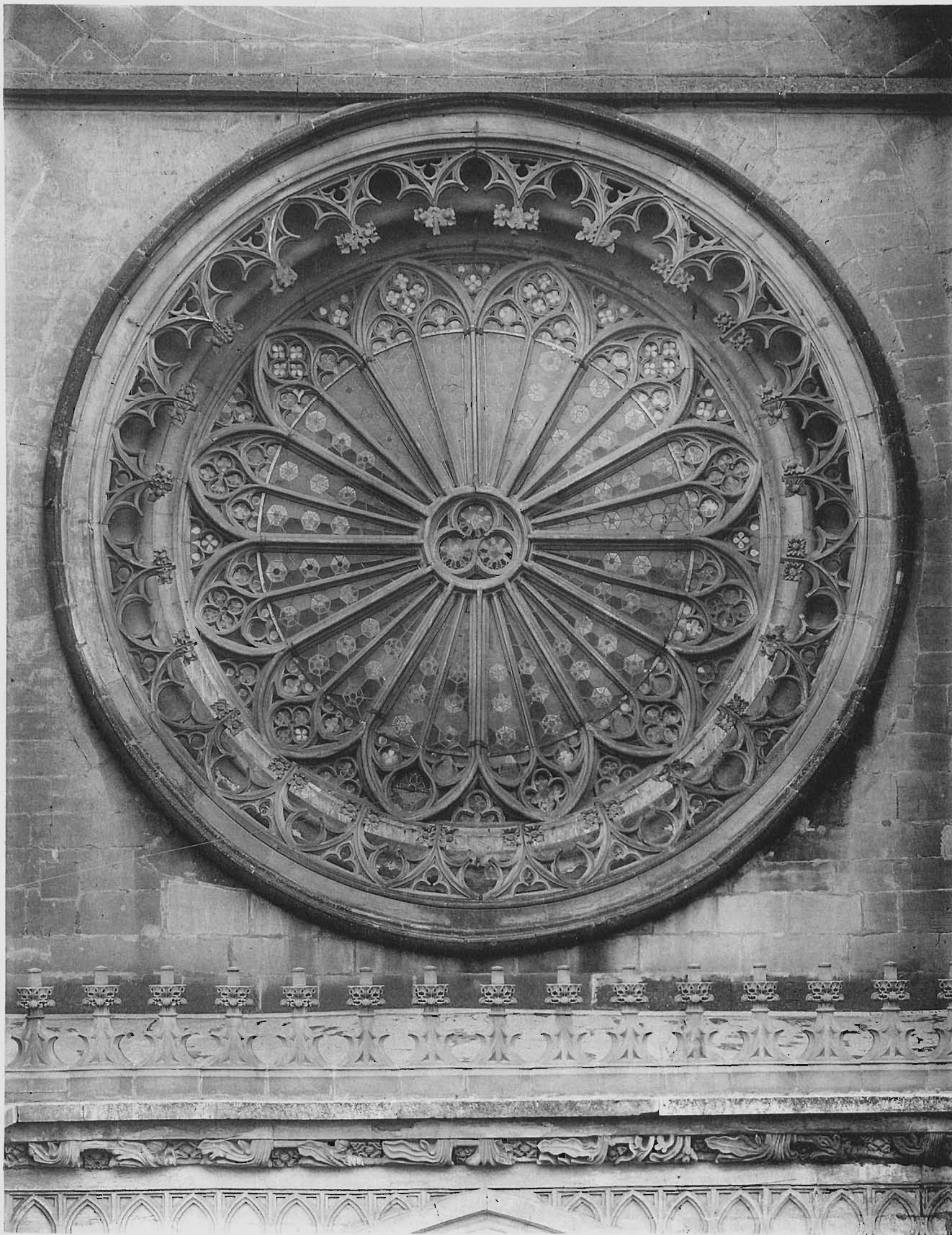
L'histoire de la construction de notre collégiale de Saint-Nicolas est encore à faire. Ce sera un travail de longue haleine et quelquefois assez difficile. Les entreprises de plusieurs siècles, de la fin du XIII^{me} jusqu'au XVIII^{me}, seront à étudier, sans compter les modifications modernes.

La belle rosace que nous reproduisons se trouve au premier étage de la tour, et il est fort probable qu'elle remonte à la seconde moitié du XIV^{me} siècle. La finesse des détails rappelle les sculptures du portail-sud que l'on peut attribuer à la même période. C'est l'époque où le style gothique a atteint le plus haut degré d'élégance et de légèreté, parfois même mêlées d'une certaine maigreur et d'un raffinement exagéré. Notre rosace en donne une preuve : le meneautage en est très fin et les petites arcatures forment un décor charmant.

Mais il faut monter dans la tour et examiner cette rosace du côté intérieur, pour constater une trop grande faiblesse de construction. On l'a renforcée par une charpente, avec incontestable du fait que la solidité de la construction a dû être sacrifiée à l'élégance de l'aspect extérieur. Quelle différence entre ces roses du XIV^{me} et les fenêtres rondes des XII^{me} et XIII^{me} siècles, avec leur remplissage solide formé de colonnettes et d'arcatures.

Quant au rôle que notre rose joue dans l'ensemble de la tour de Saint-Nicolas, il est évident que cette fenêtre, si élégante et si légère, est quelque peu écrasée par la masse lourde et majestueuse qui s'élève au-dessus. Si nous pouvions consulter l'architecte qui a dessiné le plan de cette rosace, il nous répondrait bien probablement que le haut de la tour aurait dû être beaucoup plus léger, et couronné par une de ces flèches travaillées à jour, dont la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau a donné l'exemple classique par excellence. Or, on sait que la construction de notre tour a été arrêtée au commencement du XV^{me} siècle. Ces travaux furent repris en 1470, et c'est alors qu'eut lieu un changement du plan primitif. En examinant les murs dans la pièce à l'intérieur de la rosace, on peut, en effet, très bien constater une reprise des travaux. Ces détails seraient assez intéressants à faire connaître, mais nous craindrions de fatiguer les lecteurs du *Fribourg artistique* en les signalant ici, sans pouvoir y ajouter des relevés et des photographies.

J. ZEMP.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de Hans Friess.)

Jésus au milieu des Docteurs.

Ce tableau se voit encore au Musée de Bâle. Il mesure encore 1,07x0,57.

C'est incontestablement l'une des plus riches compositions de Friess, puisqu'elle compte treize personnages ; c'est aussi l'une des plus belles.

Jésus, portant l'âge de douze ans, est assis, vêtu d'une simple tunique serrée par une corde ; la tête est nue et les cheveux tombent sur les épaules. Il est tourné sur sa droite et la figure est de profil. Il appuie la gauche sur son genou, et de la droite, il fait avec l'index ouvert à la hauteur de sa bouche, un gracieux geste de démonstration. Les traits sont purs, le regard vivant, la bouche parlante.

Il discute avec un vieux Rabbi à lunettes, assis devant lui, dont nous connaissons déjà les traits pour l'avoir rencontré, en d'autres rôles, dans d'autres peintures de Friess. A sa gauche est assis un jeune maître, type juif, qui écoute avec attention et surprise.

Le docteur monté dans sa chaire au second plan, a disparu de l'attention publique, et lui-même se penche en avant sur son grand livre ouvert pour entendre ce qui se dit. Tous les personnages prennent part à l'action, même celui qui, à l'arrière-plan, montre au docteur en chaire, la Vierge et saint Joseph, les parents de l'Enfant merveilleux, arrivant dans le fond, étonnés et consolés.

L'attention que provoquent les humbles parents nous dit l'admiration que provoque le Docteur de douze ans.

A signaler comme détails le portrait de l'artiste, qui écoute à la droite du Sauveur ; le groupe de deux personnages à gauche du spectateur, dont l'un indique à l'autre un texte dans un livre ; enfin le cierge que l'artiste a piqué contre la paroi du banc de pierre, et qui en coupe si heureusement la surface plane.

Friess a comme saisi et admirablement représenté la scène au moment où « tous ceux qui entendaient Jésus étaient stupéfaits de sa sagesse et de ses réponses ¹ ».

Juvencus, le poète chrétien, a traduit ainsi le récit évangélique.

Il avait accompli deux fois six années.
Pour observer le rite pascal, selon l'usage, les parents
Amenaient joyeux leur enfant aux fêtes du temple
A chaque retour d'année, et c'était leur coutume.
Ils avaient assisté ensemble à la Pâque, et toutes les fêtes
Etant passées, ils se disposaient à regagner leur patrie.
Alors l'Enfant ne suivit plus dans la foule les pas de sa Mère,
Et rentra avec zèle dans le sanctuaire du temple.
Dans les faubourgs de la ville, dans les maisons obscures,
Dans les rues, chez les connaissances, chez les amis
Sa Mère le chercha ; le troisième jour
Elle revint angoissée au temple, et dans le cercle des docteurs
Le retrouva assis, interprétant les arcanes de la Loi
Avec les vieillards. Ceux-ci trouvaient à peine
Une admiration digne des paroles de l'Enfant..... ²

J.-J. BERTHIER.

¹ Luc, II, 47.

² Evang. hist., lib. I, 316-329.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché Bossert, Phot. à Bâle.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

LA VIE DE LA VIERGE

(Peinture de Hans Friess)

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS

LE PONT DE GRANDVILLARD ¹

Le pont de Grandvillard, disposé en dos d'âne comme la plupart des anciens ponts en pierre, relie les deux rives de la Sarine, entre Villars-sous-Mont et Grandvillard au moyen d'une arche unique de 25 mètres 50 d'ouverture et de 9 mètres de hauteur (flèche).

La largeur totale est de 4 mètres 75 et celle entre les parapets, largeur viable, de 3 mètres 75.

Au milieu du pont, côté amont, se trouve gravé, sur un bloc de marbre, l'écusson cantonal avec le millésime 1641 : année de la construction comme nous le verrons plus loin.

Ce pont est, peut-être, le seul, dans notre canton, qui n'ait pas, depuis sa construction, subi de transformations.

Caractéristique est le cordon ou filet qui délimite concentriquement les voussoirs des autres maçonneries et qui, à partir du joint de rupture, se dirige, de chaque côté, horizontalement vers les rives.

Ce cordon a évidemment été introduit dans un but décoratif. En effet, il rend les tympans et les murs en retour moins lourds, il dégage la voûte et lui donne apparemment plus d'ampleur.

On trouve souvent dans les anciens édifices gothiques des motifs décoratifs de ce genre ².

Comme dans d'autres localités (Fribourg, Broc, Tusy, Marly, Neueneegg, etc.), le pont actuel de Grandvillard a remplacé des constructions en bois.

La première mention d'un passage fixe sur la Sarine entre Villars-sous-Mont et Grandvillard, nous la trouvons dans un document de 1565 ³, relatif à une pièce de terre qui se trouve au lieu dit : « en *Larsillion*, dessous le pont de Villars » (Villars-sous-Mont).

Depuis, plusieurs ponts en bois ont dû se succéder. Leur emplacement se trouvait un peu plus en aval que celui du pont actuel, là où les berges peu élevées de la rivière, permettaient de construire des ouvrages économiquement.

Le dernier de ces ponts en bois, a disparu en 1638. On trouve à ce sujet, dans le registre de l'ancien notaire François Castella, à Grandvillard, le passage suivant : « Mars 1638, ce 19 du mois « et au prédit, le pont de Grandvillard qu'estait sur la Sarenaz (Sarine) tombat en ruines sans « offenser personne que l'on puisse savoir. »

Depuis la disparition de ce pont jusqu'en 1641, date à laquelle fut construit le pont actuel, les communications entre les deux rives se faisaient au moyen de bateaux (bacs), comme cela s'est pratiqué partout où, en attendant leur reconstruction, d'anciens ponts avaient disparu ⁴; car, dans une ordonnance du 28 juillet 1640, par laquelle l'Avoyer et Conseil de la ville de Fribourg « trouvant « nécessaire, pour leurs sujets du pays de Gruyère, surtout pour ceux de Grandvillard, de faire bâtir « un pont en pierre sur la Sarine, afin de faciliter le passage qui, jusqu'alors, se faisait à *bateaux* « et *navires*, de telle sorte que plusieurs s'étaient noyés misérablement et que, en cas de débordement « et de grossissement des eaux, la traversée était impraticable ».

Donnant suite à son ordonnance, le Conseil de Fribourg charge le trésorier Heinricher et l'ancien bourgmestre Reiff de faire « vision oculaire des lieux, de conclure marché avec un entrepreneur et de répartir entre les communes intéressées les frais de l'entreprise ».

Les deux délégués du gouvernement s'acquittèrent de leur mission et soumièrent un projet qui fut ratifié.

¹ Les données historiques, mentionnées dans notre travail, ont été tirées des *Notices historiques* sur Villars-sous-Mont (1876) et sur Grandvillard (1878) par M. Hubert Thorin.

² Tour de Saint-Nicolas et façade principale de l'église du Collège Saint-Michel, à Fribourg.

³ Archives de la commune de Villars-sous-Mont.

⁴ A Corbières, il existait autrefois un pont en bois, au fond de la vallée, qui reliait les châteaux d'Everdes et de Corbières. Depuis la disparition de ce pont jusqu'à la construction du pont en fil de fer, la traversée de la rivière se faisait au moyen d'un bac (*navet* comme on l'appelait dans la contrée).

D'après ce projet, Claude de la Tinna, banneret; François Castella, curial et Mermet Bodevin, tous de Grandvillard, furent chargés de la surveillance des travaux « sous la haute inspection » du bailli de Gruyères, Hanz Peter Odet.

Il a été dépensé, non compris les fournitures de bois, les charrois et les prestations d'hommes ou de journées, 1,590 écus, dont 40 pour frais d'études et de travaux préparatoires, et 1,550 payés à Antoine Winter, maître-maçon, pour l'exécution à forfait des travaux.

L'Etat contribua pour la part relativement minime de 250 écus. Le reste de la dépense fut mis à la charge des communes, d'après l'échelle de répartition suivante : Gruyères, 100 écus; Lessoc, 120; Villars-sous-Mont, 30; Neirivue, 30; Albeuve, 60; Montbovon, 20; Broc, 40; La Tour de Trême, 40; Estavannens, 30; Enney, 30, et Grandvillard, 840.

Cette répartition, comme c'est encore le cas de nos jours, donna lieu à des réclamations de la part de plusieurs communes; elles furent tranchées, dans un sens négatif, par décision du 15 janvier 1641.

Toutefois, les habitants de Grandvillard y furent gourmandés pour avoir été : « si outrecuidés « et téméraires que de jeter du mépris sur les autres communes ».

En outre, Grandvillard fut chargé de l'entretien ordinaire du pont. Mais, dans le cas de reconstruction, il est réservé que Leurs Excellences aviseront « comme la raison le requerra ».

En terminant, nous faisons des vœux pour que ce monument soit le plus longtemps possible conservé dans son état actuel, et qu'on ne vienne pas, pour des raisons d'esthétique ou de convenance, lui faire subir des mutilations. Au cas où on voudrait absolument y faire des travaux de restauration, que cela ait lieu d'une manière intelligente et de façon à conserver au pont son cachet primitif.

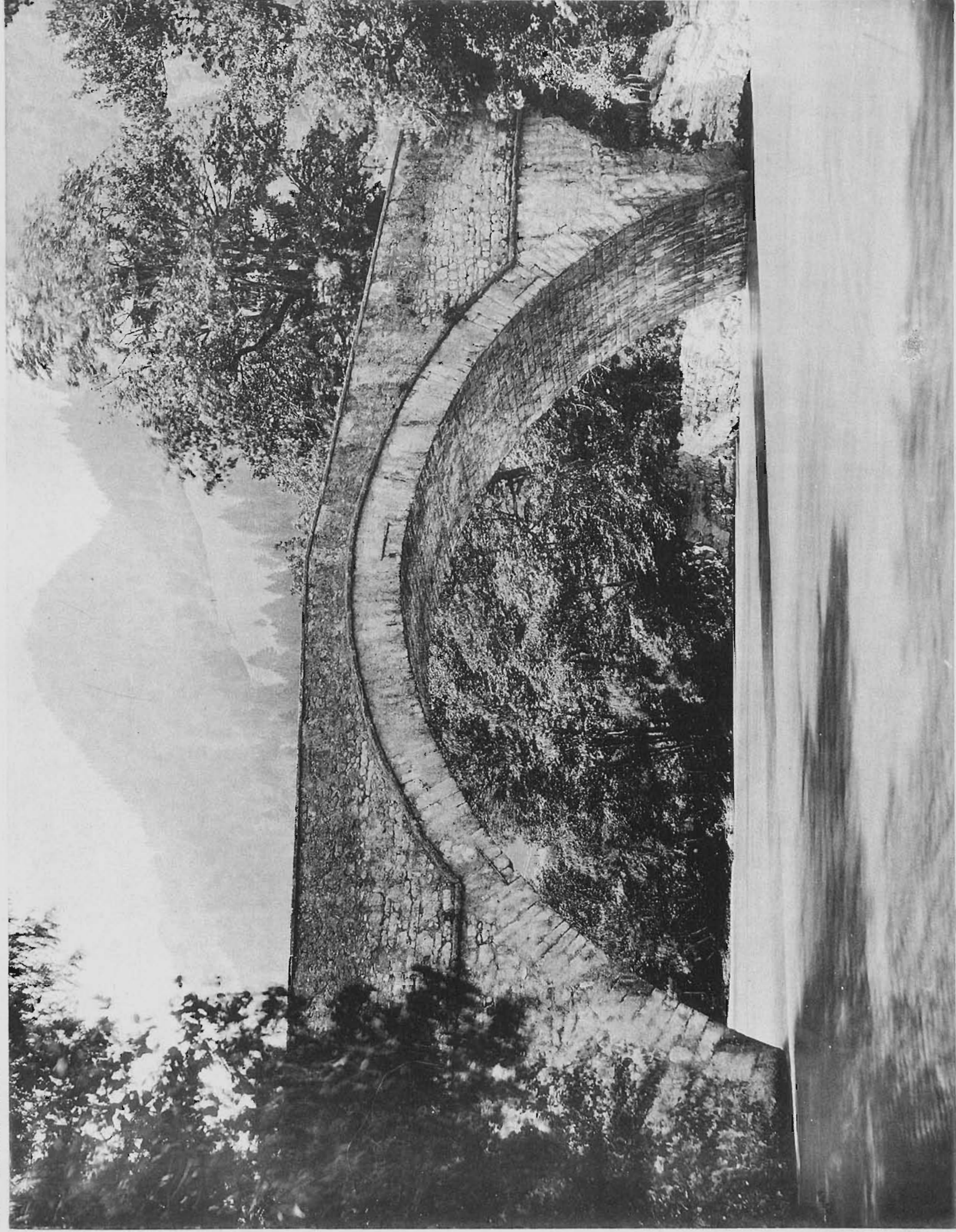
AMÉDÉE GREMAUD.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XXIII



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

LE PONT DE GRANDVILLARD

AUTEL DE LA CHAPELLE DE LA JOUX

La Joux est un charmant village, à deux lieues de Romont, gracieusement assis sur une colline entourée de verdoyantes forêts.

Il y a, dans cette localité, une chapelle, basse, allongée, plusieurs fois agrandie, sans style et sans cachet quelconque. Cette chapelle a pourtant deux particularités dignes de remarque : le toit encore recouvert tout entier en bardeaux, chose rare pour une église ; et le grand autel qui a une réelle valeur archéologique et artistique.

Primitivement, cet autel n'était pas à La Joux. Il a été fait pour l'église-mère de Vuisternens-devant-Romont, dont il orna le chœur jusqu'en 1840. A cette date, la paroisse fit pour l'église de Vuisternens un maître-autel de marbre, et l'ancien autel en bois sculpté fut déplacé et transporté à la chapelle filiale de La Joux qui venait d'être restaurée.

Par bonheur, il se trouva alors des gens de goût qui comprirent qu'il fallait conserver cet objet d'art et ne pas le livrer à la hache des démolisseurs. C'est ainsi que le vieil autel est encore là, faisant la joie des connaisseurs et des amateurs.

Il se compose de deux parties. La partie supérieure est plus ancienne. Elle remonte à l'année 1690. La date en est inscrite au centre même de l'autel, au-dessous du berceau. Nous avons trouvé là une inscription sur bois, très distinctement lisible, portant ces mots en lettres jaunes : *Jean Jacque Meyer 1690*. Qui était Meyer ? Le sculpteur ou le donateur ? Nous ne le savons pas.

La partie inférieure, depuis le tabernacle, plus ornée, plus chargée, appartient à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle est l'œuvre du sculpteur Joseph Dellion de La Joux¹.

La partie supérieure est garnie de statues. C'est au sommet saint Georges, dont l'attitude est fort bonne. Il perce le dragon d'un coup très vigoureux de sa longue lance. Excellent aussi le cheval. Il sent le monstre près de lui. Il le voit ; il l'entend rugir. Il voudrait fuir ; mais il est fortement retenu par le cavalier. Le cheval est plein de vie, de vérité et de puissance. A remarquer sa belle tête à l'œil épouvanté, sa puissante encolure et surtout son allure forte, vive, bondissante. Le cheval et le guerrier sont en parfaite harmonie pour exprimer la lutte terrible et victorieuse. Cet effort commun est fort bien rendu.

Au centre, c'est la Nativité de la Sainte Vierge, patronne de Vuisternens, avec saint Joachim et sainte Anne, bien pieusement agenouillés auprès du berceau, mais avec des proportions exagérées dans les jambes. Ici, nous signalerons la petite couchette de la Vierge. C'est le berceau fribourgeois de la fin du XVII^e siècle, absolument pareil à celui dans lequel nos ancêtres furent bercés jadis. Notons ce détail, intéressant pour l'histoire du mobilier fribourgeois.

¹ Voir P. Apollinaire Dellion, *Dictionnaire des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, vol. VII, p. 158.

Nous ne savons rien de la vie de Joseph Dellion. Le registre des décès de la paroisse de Vuisternens nous apprend que J. Dellion était de La Joux, qu'il est mort le 21 janvier 1795, et qu'il a été enseveli au cimetière de Vuisternens. Il l'appelle *sculptor*, sculpteur. Voir *Defunctorum liber Parochiæ Vuisternensis ante montem*, aux Archives de la cure de Vuisternens.

Dellion travailla beaucoup pour les églises ; mais ses œuvres ont presque toutes disparu. L'autel en bois sculpté et doré (1749) de l'église de Gruyères n'est plus. (Voir P. Apollinaire, *Dictionnaire des paroisses*, vol. VII, p. 16.)

Il ne reste rien des travaux de cet artiste à Arconciel. Là, en 1756, 2 mai, « l'hon. commune d'Arconciel assemblée, par un « plus » formel a accepté le dessein que le S^r Dellion, maître-menuisier et sculpteur, de La Joux, a produit pour un tabernacle et autel pour l'église. « Il fera neuves les statues de la Sainte Vierge, de saint Jacques et de saint Maurice », le tout devra être fait et achevé pour l'hiver prochain entre Noël et Carnaval. Le maître rendra le tout à ses frais à Bulle et les placera dans l'église avant la fête de Pâques pour la somme de 100 écus bons. Signé : Joseph Dellion ; Franc. Longchamp, curé, etc. »

« Le même sculpteur fit encore des cadres de canons d'autel, des chandeliers, des pupitres, et il peignit Dieu le Père au-dessus du maître-autel. » (Voir P. Apollinaire Dellion, *Dictionnaire des paroisses*, vol. I, p. 65.)

Une des rares œuvres de J. Dellion qui aient survécu, c'est l'autel de l'ancienne église de la Tour-de-Trême. (Voir *Fribourg artistique*, année 1899, N^o 24.) Cet autel est de 1757. Nous avons, en effet, découvert, derrière la base, une inscription avec les armoiries du donateur au centre, et ces mots : « Claude Joseph Chenaux de la Caza, Chatelain de la Tour-de-Trême. Anno 1757. Par luy donné. »

La Caza est le nom d'une maison du village.

Tout autour, on remarquera les saints, patrons de la paroisse et des chapelles disséminées dans la circonscription paroissiale.

C'est saint Jacques, apôtre, second patron de la paroisse. Il porte le bâton de pèlerin et une sorte de gourde aplatie.

C'est saint Jean-Baptiste, patron de La Joux. Il est représenté montrant l'Agneau de Dieu de la main levée.

Plus haut, sont saint Pierre, reconnaissable à sa tête chauve et aux clefs : et saint Paul, dont la main entrouverte a dû tenir autrefois un glaive, aujourd'hui disparu.

Au sommet, c'est saint Guérin, évêque et patron de la chapelle de la Neirigue.

Ces statues ne sont pas sans mérite. Elles valent beaucoup mieux que bien d'autres qui décoraient ou décorent encore nos églises et qui n'ont aucun naturel dans la pose, aucune expression dans la figure.

Cette partie de l'autel a pour nous un prix particulier. Les pilastres qui supportent les statues, les arcs qui les surmontent avec leurs frontons rappelant des motifs de décoration fournis par l'art gréco-romain, les colonnes torsées avec des spirales ornées de guirlandes de feuilles et de fleurs qui en suivent tous les contours, les enroulements qui les accompagnent et qui tracent des dessins gracieux, les têtes d'anges encadrées çà et là en guise de génies ailés ou de mascarons, nous montrent ce qu'était, en notre petit pays, la Renaissance, dans la sculpture, à la fin du XVII^e siècle.

Le contraste est grand entre la partie supérieure et la partie inférieure de l'autel. Cette dernière, l'œuvre de Dellion, est un vrai spécimen de sculpture décorative au XVIII^e siècle, style Louis XV.

Dans cette partie de l'autel, on ne voit guère la ligne droite que dans la colonne. Ce sont, de toutes parts, des lignes sinueuses, des fleurons, des rinceaux, des festons, des vases chargés de fleurs, des guirlandes qui grimpent le long des colonnes. On remarque aussi deux gracieuses statues, des têtes d'anges ornant le sommet des pilastres ; et, aux extrémités de la table de l'autel, deux pieds assez forts et absolument pareils à ceux que nous trouvons dans les commodes, décorées de bronzes, si connues sous Louis XV.

Cette partie inférieure de l'autel est d'un style très riche, de ce style quelquefois chargé et contourné, qui caractérise bien une des faces du XVIII^e siècle.

Ne l'oublions pas ; c'est surtout dans les objets en bois sculpté et doré que le style de la Renaissance a commencé à se contourner et les ornements à prendre une importance prépondérante, aux dépens des grandes lignes. En comparant les deux parties de notre autel, on peut mesurer la distance parcourue. Elle est grande, chez nous, comme dans les autres pays.

Notons encore une particularité fort rare. L'*Antependium*, ou devanture de l'autel, est en cuir uni. Il est orné de peintures reproduisant des fleurs, des grappes de raisins et l'image de saint Jean-Baptiste, patron de La Joux, avec la croix et l'Agneau de Dieu. Ces peintures n'ont pas de valeur.

Une nouvelle église romane s'achève à La Joux. Dans les transformations que cette construction amènera à l'ancienne chapelle, nous espérons que notre autel ne disparaîtra pas. Trop d'œuvres de Dellion ont péri déjà. Gardons du moins celles qui restent de lui. La Joux se doit de conserver l'œuvre d'un de ses enfants. *Soyons de chez nous*, disait Toepfer. Cette parole du grand écrivain genevois s'applique fort bien à la conservation des objets d'art laissés par nos ancêtres, par *les nôtres*. Gardons chez nous les œuvres de chez nous.

FRANÇOIS PAHUD.

FRIBOURG ARTISTIQUE

à travers les âges

13^{me} Année 1902

Planche XXIV



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève.

Cliché de E. Lorson, Phot. à Fribourg.

Publié par les Sociétés des Amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes

AUTEL DE LA CHAPELLE DE LA JOUX

