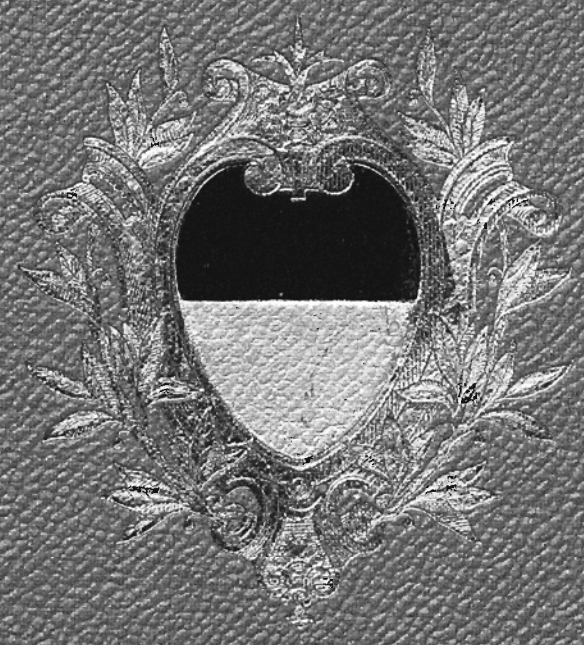


FRIBOURG

ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES

1911

FRIBOURG
ARTISTIQUE
A TRAVERS LES AGES

PUBLICATION

DES

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

1911

MÉDAILLE DE VERMEIL

LA PLUS HAUTE RÉCOMPENSE
DÉCERNÉE
A L EXPOSITION CANTONALE DE FRIBOURG 1892

MÉDAILLE D'OR

EXPOSITION NATIONALE SUISSE
GENÈVE 1896

LIBRAIRIE JOSUÉ LABASTROU
(Hubert Labastrou Succ.)
FRIBOURG
(SUISSE)

IMPRIMERIE SAINT-PAUL.

TABLE DES PLANCHES

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*.
R. P. J.-J. BERTHIER.
MAX DE DIESBACH.
FRÉD.-TH. DUBOIS.

POUR LA SOCIÉTÉ DES INGÉNIEURS ET ARCHITECTES :

MM. AMÉDÉE GREMAUD.
ROMAIN DE SCHALLER.
FRÉDÉRIC BROILLET.

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

DU « FRIBOURG ARTISTIQUE A TRAVERS LES AGES »

R. P. Berthier, Professeur à l'Université. — **M. Max de Diesbach,** Président de la Société d'histoire. — **M. Max de Techtermann,** Conservateur du Musée cantonal. — † **M. J. Gremaud,** Professeur d'histoire. — † **M. Joseph Schneuwly,** Archiviste cantonal. — **M. Romain de Schaller,** Architecte, Président de la Société des Amis des Beaux-Arts. — **M. Amédée Gremaud,** Ingénieur cantonal, Président de la Société des Ingénieurs et Architectes. — **M. W. Effmann,** Professeur d'Archéologie. — **M. Dr Joseph Zemp,** Professeur de l'Histoire de l'Art à l'Université. — **Mgr Kirsch,** Professeur d'Archéologie à l'Université. — † **M. Charles Stajessi,** Inspecteur de Arsenaux. — **M. Frédéric Broillet,** Architecte. — **M. François Pahud,** R. Curé de Lausanne. — **M. François Reichlen,** Archéologue. — **M. l'abbé François Ducrest,** Professeur, Secrétaire de la Société d'Histoire. — **M. Georges de Montenach,** Député au Grand Conseil. — **Mgr Léon Esseiva,** R. Prévôt du Chapitre de Saint-Nicolas. — † **M. Alfred Berthoud,** Artiste-peintre, à Meyriez. — **M. Dr Fr. Speiser,** Professeur à l'Université. — **M. Et. Fragnière,** Rédacteur. — **M. Paul de Pury,** Conservateur du Musée de Neuchâtel. — **M. Dr Gonzague de Reynold,** Professeur à l'Université de Genève. — **Dom Louis-Marie de Massiac,** Ex-Bibliothécaire à la Chartreuse de la Valsainte. — **M. C. Schläppfer,** Professeur au Technicum. — **M. Chanoine Bossens,** Recteur de St-Jean. — **M. Louis Thurler,** Docteur, à Estavayer. — **M. Fréd.-Th. Dubois,** Archéologue et Héraldiste. — **Rév. M. Jos. Scheuber,** Professeur au Collège de Schwyz. — **M. Jules Repond,** Colonel. — **M. G. Bertoni,** Professeur à l'Université. — **M. Marius Besson,** Directeur au Séminaire et Professeur agrégé à l'Université de Fribourg. — **M. T. de Ræmy,** Archiviste cantonal. — **M. E. Major,** assistant au Musée de peinture de Bâle. — **M. R. de Boccard,** Conservateur du Musée historique et artistique. — **M. N. Peissard,** Archéologue cantonal.

Venez donc, vous par qui les objets usuels sont revêtus de beauté, venez en foule harmonieuse..... artisans, artistes consolateurs, qui nous donnez la joie des formes heureuses et des couleurs charmantes, bienfaiteurs des hommes, venez avec les peintres, les sculpteurs et les architectes. Avec eux, la main dans la main, acheminez-vous vers la cité future.

ANATOLE FRANCE.

GRACE à l'Université et aux institutions qui se sont développées autour de cet établissement de haute culture, Fribourg a définitivement pris la physionomie la mieux adaptée à son évolution historique, à sa situation aux confins des civilisations germaniques et latines, à la mentalité de ses habitants; elle est devenue une ville d'écoles; l'enseignement à tous les degrés est son industrie principale, le moteur de son développement, la base de sa prospérité.

On n'a pas encore insisté assez, me semble-t-il, sur la portée économique et sociale des transformations qui ont, depuis vingt ans, fait sortir notre petite capitale d'une léthargie commencée le jour où, à la suite de la découverte de l'Amérique, nos industries fameuses de la tannerie et de la draperie, périclitèrent.

Toutes les tentatives faites, depuis lors, pour créer chez nous un mouvement industriel nouveau, échouèrent en partie et furent, en tous cas, impuissantes à la tirer d'un marasme que l'accroissement des cités voisines de Berne et de Lausanne rendait particulièrement fâcheuse. Il appartient à notre génération de trouver enfin la vraie science à exploiter.

Sans doute, Fribourg, ville d'écoles, paraît vouée à une modeste fortune; je ne crois point qu'elle devienne jamais une cité très vivante, très riche et très populeuse et certains de mes concitoyens caressent, à ce point de vue, des illusions que le temps dissipera.

Mais c'est un grand point, pour une cité, d'avoir une spécialité bien définie et si la nôtre demeure fidèle à suivre la ligne de ses traditions, elle a devant elle un avenir assuré, elle marchera peu à peu vers de plus grands progrès, sans secousses et sans heurts.

Cet avenir, cependant, pourrait être compromis par l'introduction, chez nous, de certains courants et de certaines préoccupations, capables de troubler l'atmosphère nécessaire à une ville d'écoles.

Il me semble, par exemple, absolument impossible de faire de Fribourg, à la fois, une ville d'écoles et une ville de fabriques; ceci, infailliblement, tuerait cela.

Est-ce à dire cependant qu'il faille renoncer à faire dans nos murs autre chose que de l'enseignement à haute dose, pour toutes les catégories de jeunes gens et de jeunes filles ?

Pour ma part, plus j'y réfléchis, plus je crois que Fribourg, ville d'écoles, peut ajouter une seconde corde à son arc et devenir aussi une ville d'art.

Fribourg peut devenir une ville d'art; à cause du pittoresque émouvant de son site tourmenté; à cause de ses vieux quartiers, où flotte encore, chargé des senteurs du passé, un air qui grise l'artiste; à cause des étonnantes et charmantes architectures de ses maisons; à cause de ses églises nombreuses, dans lesquelles la camelote religieuse du XIXme siècle a à peine pénétré.

Fribourg peut devenir une ville d'art, car elle a un passé artistique; elle a compté parmi ses citoyens des ferronniers, des hûchiers, des orfèvres, des brodeurs incomparables, sans parler de ses peintres et de ses sculpteurs dominés par cette trinité rayonnante : Friess, Geiler, Marcello !

On a aimé les belles choses chez nous, comme nulle part ailleurs, dans d'aussi petites agglomérations.

Nos maisons furent remplies, de la cave au grenier, de meubles admirables et depuis plus de cent ans qu'ils sont à l'œuvre, les antiquaires ne sont point encore parvenus à épuiser cet héritage de magnificences, cependant mal gardé et dont nos grands-parents méconnurent la valeur et l'intérêt.

Ce que je viens de dire me dispenserait presque d'ajouter comment j'entends faire de Fribourg une ville d'art.

Il ne s'agit point, en effet, d'y déchaîner une production picturale intensive, qui serait d'un écoulement difficile; l'art que je voudrais voir renaître, chez nous, c'est celui qui tient au sol et à la race, l'art régional et local, s'épanouissant sous des formes diverses et pénétrant, tout en les relevant, une foule de petites industries mobilières, somptuaires et décoratives, qu'on pousserait peu à peu jusqu'au point de perfection.

Certes, il ne saurait être question d'embrasser à la fois tous les domaines où l'art et l'industrie s'allient, mais bien de rechercher certaines spécialités, de s'en emparer et de créer à leur usage des ouvriers d'élite.

Je voudrais que certaines choses, d'une nature artistique, fabriquées à Fribourg, parviennent à une réputation mondiale.

Un beau rêve dira-t-on ; une réalité vivante répondrai-je, si l'on met à servir l'idée que je préconise ici, une méthode ferme et persévérante.

Sans doute, les difficultés sont grandes, mais non pas insurmontables. Il suffirait d'orienter toujours davantage, dans le sens de mes vœux, les cours du Technicum et ceux de l'école féminine des Arts décoratifs du quartier de Beauregard, pour arriver assez vite à la formation des premières équipes d'ouvriers et d'ouvrières et à la constitution des premiers ateliers.

N'oublions pas qu'il a suffi de deux ouvriers intelligents, ayant la passion de leur métier, pour faire refleurir chez nous l'art du verrier, tombé dans l'oubli.

Nous leurs devons non seulement des restaurations, des copies, mais des créations qui illuminent de nouveau nos fenêtres de tous les reflets de l'arc-en-ciel. Grâce à eux le génial Méhoffer a pu, à Saint-Nicolas, réaliser son rêve et irradier notre vieille collégiale d'un feu d'artifice perpétuel.

Telle est la loi du bon effort et du bon grain qu'un seul suffit pour retrouver l'épi et assurer l'abondance.

Sur l'initiative de quelques dames, la confection de la dentelle s'est introduite dans nos villages gruériens avec une facilité remarquable et l'*Exposition d'art domestique* de Genève nous a montré en pleine activité divers autres petits centres de productions artistiques, créés avec de bien faibles moyens et déjà en plein succès.

Je n'ai pas l'intention de passer ici en revue toutes les industries d'art qui pourraient être introduites ou réintroduites à Fribourg, ce travail d'examen devrait être fait, il ne serait pas à sa place dans ces pages.

Qu'on me permette cependant d'indiquer tout le parti qu'on pourrait tirer de la sculpture sur bois : elle est dans notre tradition et nous avons tout autour de nous de nombreux modèles pour inspirer les gestes des artisans qui promèneraient leurs outils sur les beaux troncs de nos forêts.

Le bois est notre matière plastique par excellence, celle qui a été adroitement fouillée par nos pères pendant de longs siècles.

La sculpture sur bois ? Vous croyez, sans doute, que je songe à établir une concurrence à Brienz, à monter une fabrique de casse-noisettes, d'étuis, d'ours et de coffrets à musique. Non, il ne s'agit pas de ces pitoyables choses, mais bien de rénover un métier qui nous a valu les stalles d'Hauterive et de Saint-Nicolas, les autels des Augustins et ces statues admirables dont nos églises étaient remplies avec une étonnante profusion.

Allez les voir ces statues, au Musée cantonal, dans une salle où elles sont toutes tristement alignées. Elles varient d'une époque à l'autre par le style et la manière tout en demeurant liées entre elles par des liens puissants ; elles parlent au cœur un langage éloquent.

Donnons leurs des descendantes, inspirées du même esprit et du même art.

Ce serait une grande œuvre de délivrance à tenter que de refouler l'envahissement de nos églises par ces images en carton-pâte, par ces autels en marbre mesquin, par ces christs en fonte argentée indignes d'être un objet du culte et de vénération.

Fribourg, la cité catholique, dont la renommée s'étend dans le monde religieux, me paraît désignée pour prendre la tête de ce mouvement libérateur. Je voudrais qu'on vînt de partout se fournir chez nous d'objets religieux en bois, loyalement travaillés, avec toute la maîtrise possible et véritablement artistiques et beaux.

Ce qui se fait à Oberhammergau et dans quelques villages bavarois me paraît encore pouvoir être facilement dépassé, à preuve le nouveau chemin de croix des Cordeliers, où nous voyons des panneaux d'une belle facture déshonorés par une peinture criarde et par un encadrement sans style défini.

Nous avons aux Cordeliers même, dans le superbe triptyque de la chapelle de la Flagellation, le bon exemple à côté du mauvais.

Les récentes expositions internationales d'art chrétien de Düsseldorf et de Paris marquent un retour complet vers l'emploi du bois pour la décoration intérieure des édifices religieux, ce retour nous pourrions en profiter et le précipiter.

Je n'en dirai pas davantage ici sur ce sujet, je livre mes vœux à l'étude des gens compétents et de tous ceux que l'avenir de notre ville préoccupe.

Cependant, je dois encore faire remarquer que la direction du Technicum s'est déjà efforcé de préparer le terrain que je voudrais voir maintenant largement ensemencé.

Les fondations récentes faites en faveur de l'apprentissage sont entre nos mains un moyen d'action de plus ; que ceux qui en ont la gestion comprennent que pour sauver du naufrage tant de vocations dessicatées, tant de tatents ballottés par des vents contraires, ils ont surtout à former des travailleurs d'élite qui renoueront la chaîne brisée de nos traditions nationales pour faire refleurir sur notre sol un *Art Populaire.*

Fribourg a brillé dans le passé par la mise en valeur du bois, de la pierre, du métal, et le *Fribourg artistique* fait, depuis des années, défiler devant nos yeux émerveillés tout ce qui demeure de ce patrimoine glorieux, et me servant de lui aujourd'hui pour ouvrir à notre population des horizons artistiques nouveaux, je demeure fidèle au but de ceux qui le dirigent et le soutiennent. En tous cas, je maintiens qu'une ville d'écoles peut être naturellement inclinée à devenir une ville d'art.

De même qu'une religion a besoin d'un lieu de culte pour ses adhérents, d'une église où ils communient ensemble dans leur foi, où ils s'imprègnent de leur idéal, de même aussi un milieu où les diverses branches de l'art doivent fleurir a besoin d'un temple, et ce temple, c'est un Musée.

Dans une des nombreuses études publiées déjà par moi, sous forme de préface pour le *Fribourg artistique,* j'ai été amené à rompre une lance au sujet de la construction du futur Musée cantonal fribourgeois, qui doit devenir une des préoccupations dominantes des autorité comme des citoyens. (Voyez préface, année 1907.)

Pour donner des satisfactions à un quartier trop déshérité, pour ramener vers le vieux Fribourg le mouvement et la vie, j'avais eu, alors, l'idée de demander la transformation en Musée des bâtiments actuels de la Préfecture, du Conservatoire de musique et l'aménagement pittoresque de ce coin admirable de notre ville, aujourd'hui sacrifié. Nos collections eussent été là admirablement situées dans un cadre original et les jardins voisins devenaient une précieuse ressource en permettant de disposer, au milieu de la verdure et des arbres, certaines maisonnettes rustiques, dont la conservation s'impose, et les vestiges importants de notre architecture médiévale.

Nous pouvions organiser sur cet emplacement, comme un jardin de Cluny en miniature, et, pour la joie des yeux, nos vieux saints de pierre auraient érigé là leur silhouette parmi les plantes grimpantes.

Mon projet se combinait nécessairement avec l'achat de la maison d'Alt et sa transformation en préfecture. (Je regardais comme très important pour l'avenir de Fribourg, d'assurer à l'Etat ou à la commune la propriété de tous les immeubles formant la place de l'Hôtel de Ville.)

Mes propositions n'ont pas trouvé d'écho dans les hautes sphères gouvernementales pas plus, du reste, que dans les milieux intéressés ; le Comité de défense du quartier du Bourg a perdu, selon moi, une occasion unique d'obtenir une amélioration logique, pratique et réalisable de la partie de notre cité dont il s'est constitué le défenseur.

Je n'ai point l'intention ici de rechercher à nouveau un emplacement pour notre futur Musée ; il sera temps de revenir plus tard sur ce point. Mon objectif n'est pas non plus de proclamer la nécessité évidente de laisser prochainement à l'Université l'usage du Lycée tout entier et de donner un abri digne d'elles à nos collections dont la valeur, déjà énorme, va sans cesse en augmentant et qui sont exposées maintenant à divers périls, M. Romain de Schaller s'est chargé de ce soin en excellents termes.

Mon but est seulement de donner ici un aperçu rapide de la physionomie que je voudrais voir prendre au futur Musée, afin qu'il soit autre chose qu'une somptueuse maison de retraite pour les œuvres déracinées.

J'ai souvent parlé contre les Musées, car je n'ai jamais trouvé naturel de congestionner d'objets d'art certains endroits de nos villes, alors que celles-ci sont vides et dénudées, livrées à la laideur.

Je n'aime pas qu'on isole l'art de la vie, qu'on le séquestre derrière un appareil de vitrines et de grilles, qu'on le sépare de l'existence journalière et commune.

Nous sommes trop portés à n'aimer la beauté qu'aux Musées, comme des gens qui ne sont religieux qu'à l'église, bienfaisants qu'aux ventes de charité et patriotes qu'aux tirs fédéraux.

On l'a dit avec justesse : « Les Musées sont des lieux admirables d'irrémédiable désordre, des assemblages de choses dont la destination initiale, toujours intéressante et souvent utile à connaître, est négligée, dissimulée, démentie et effacée par cette *destitution de personnalité* qui résulte de la mise générale à l'alignement dans une unique et commune atmosphère des œuvres très différentes, qu'elles ne respirent pas toutes avec le même bonheur. »

C'est le rôle des Musées d'hospitaliser ce qui est abandonné, menacé, ce qui ne tient plus à rien ; mais, lorsqu'ils arrachent les choses au milieu qui leur convient, où elles avaient encore toute leur valeur, où leur charme était complet, où elles contribuaient au pittoresque de la rue, de l'édifice, de la demeure, c'est toujours une sottise et souvent un crime de s'en emparer pour les fourrer dans de vastes entrepôts où elles perdent la moitié de l'intérêt qu'elles avaient pour nous.

Les directeurs d'orphelinats ne tuent pas les pères et les mères de famille pour fabriquer des orphelins. Pourquoi donc les directeurs de Musées et leurs complices, fabriquent-ils des épaves avec tant de choses qui pourraient, pendant longtemps encore, paritciper à la vie normale des cités, des corporations, des familles ?

Les Musées sont ainsi devenus de véritables machines pneumatiques faisant le vide autour d'eux et, plus ils sont gorgés, plus il y a de misères esthétiques dans leurs environs. Ce n'est point là, comme nous le verrons plus loin, le résultat qu'on devrait attendre d'eux.

Et cependant, il faut se réjouir de la multiplication actuelle des Musées. Je vois dans ce fait un heureux symptôme, une relation naturelle avec la lutte entreprise par d'autres moyens contre le vandalisme niveleur et destructeur.

Chacun sent que la laideur et la camelote nous envahissent, qu'elles vont submerger tout ce qui nous restait encore de belles choses. Triomphant, arrogant, brutal, l'utilitarisme est là qui menace tout. Alors, de toutes parts, comme devant une invasion, on se hâte de mettre à l'abri le plus de richesses possible.

On tente, dans un autre domaine, l'œuvre de préservation réalisée par les moines à la chute de l'empire romain ;

en sauvant les manuscrits anciens, ils ont préparé la Renaissance et le siècle de Louis XIV ; les Musées, eux aussi, féconderont l'avenir.

Le Musée cantonal futur ne doit point seulement devenir une nécropole où dormiraient, sous la poussière, nos souvenirs historiques et les tableaux de nos maîtres, il faut qu'il soit une source de chaleur et de vie, il faut qu'il fasse sentir son influence sur tous nos métiers, sur toute la production artistique du pays.

Nos artistes devront y puiser des documents, nos artisans des modèles ; il doit devenir également une école complémentaire de toutes les écoles. Il faut qu'on y vienne, non pas pour admirer des choses mortes, mais pour prendre envie de faire d'aussi belles choses et de s'en entourer.

En général, on visite les Musées sans plan, sans but, par amusement et désœuvrement, et on ne retire de cette visite aucune espèce de profit.

On ne se doute pas de ce que les Musées pourraient être pour le peuple, mais ils sont trop étroits, trop maussades pour lui et il leur est trop indifférent. Qui se doute qu'ils ont un rôle social à jouer, dont il importe d'exalter le caractère et de grandir la portée ?

Dans une de nos petites villes suisses, je posais un jour à quelqu'un la question suivante : « Y a-t-il un Musée chez vous ?

« Oh ! oui, me répondit mon interlocuteur, il y en a un tout près d'ici », et aimablement il m'indiqua la route.

« A quoi ça sert-il votre Musée ? » demandai-je. Mon homme demeura un instant étonné et resta muet, puis, se ravisant, heureux d'avoir trouvé, il ajouta enfin : « C'est pour amuser les étrangers ! »

Voilà l'idée que le bon peuple se fait des Musées, de leur utilité, de leur mission. Cette idée est déplorable, mais la façon dont on a conçu pendant longtemps les Musées et dont on s'en est servi était forcément productrice d'une telle mentalité.

Il importe d'attirer à eux la jeunesse pour qu'ils y voient la beauté prisonnière et qu'ils travaillent à sa délivrance.

Pour remplir le rôle que je lui vois, notre Musée cantonal fribourgeois doit être à la fois un Musée des Beaux-Arts, un Musée historique, un Musée industriel et un Musée d'art domestique.

On peut discuter les inconvénients et les utilités de la centralisation que je préconise.

Je crois fermement, pour ma part, qu'en ne disséminant pas dans des locaux distants nos œuvres picturales, nos trésors historiques, les objets, les meubles, qui constituent notre originalité régionale et ceux qui peuvent servir de comparaison, nous créerons un ensemble ayant une force plus grande, un véritable foyer d'enseignement intuitif incomparablement lumineux.

Comprenant une bibliothèque (celle du Musée industriel), une salle de lecture, des salles de cours et de conférence, notre institution sera véritablement attirante et ouverte.

Musée d'art, Musée d'Histoire, Musée de Folklose, Musée d'art décoratif et industriel, cet établissement refléterait à la fois tout le pays du passé et nous inciterait à reprendre des traditions oubliées.

Il ne serait pas un cimetière ou une geôle, mais une ruche préparée aux abeilles laborieuses.

Si je dis tout cela, c'est parce que nous avons en main, déjà, tous les éléments voulus pour constituer un centre d'activité esthétique tel que je le conçois.

Nos ressources ne nous permettent pas d'avoir plusieurs Musées, c'est pourquoi je voudrais réunir toutes nos collections dans un établissement auquel nous donnerions une allure nettement pédagogique, *ce qui nous assurerait, par son développement et sa construction, l'appui financier de la Confédération.*

Tel qu'il est aujourd'hui le Musée industriel réagit déjà favorablement sur nos divers métiers. J'y ai vu souvent des ouvriers, des ouvrières y relever des dessins, y copier des modèles.

Ces travailleurs ignorent nos autres collections cantonales dont ils pourront profiter si mes plans sont suivis.

Avant d'expliquer la nature et le but d'un Musée d'art domestique, je tiens à dire que ce dernier ne ferait nullement double emploi avec le Musée industriel.

Dans un Musée d'art domestique, il s'agit uniquement de rassembler les produits de l'art local et régional, même les plus humbles.

Dans un Musée industriel, au contraire, il convient de réunir les choses étrangères au pays. Il doit mettre sous les yeux du public ce qui se fait ailleurs afin de stimuler les producteurs et de leur ouvrir des voies nouvelles.

C'est par des copies, des moulages habilement choisis, par des séries de gravures, de photographies d'ouvrages illustrés qu'il exerce son action. Il n'est pas limité dans son choix et, à Fribourg, il aurait à nous présenter spécialement les reproductions de l'art rustique russe, scandinave, hongrois qui ont tant d'analogies avec le nôtre.

L'Art rustique est à la mode comme en témoignent un grand nombre de publications récentes et en particulier les deux magnifiques volumes éditées consécutivement par le *Studio* de Londres et consacrés, l'un à l'art rustique scandinave, et l'autre à l'art rustique austro-hongrois.

On reconnaît de plus en plus l'intérêt puissant de tous les meubles et objets vulgaires qui remplissaient autrefois

la demeure commune des hommes et les dénicheurs, dans un rien, dans le moindre vestige d'un costume, dans un plat, dans un pot, dans un bouton, dans un outil où un bout d'étoffe trouvent une indication précieuse, un élément décoratif, une source de jouissances, et une notation sur les mœurs d'un peuple.

A la suite de tout ce mouvement de recherches passionnées, le meuble fribourgeois rural, les ustensiles de tous genres se rapportant à la vie campagnarde et aux travaux agricoles, sont maintenant très goûtés des connaisseurs.

Une nuée d'antiquaires, venus de la Suisse et de l'étranger s'est abattue sur notre canton. Ils parcourent nos campagnes et achètent, pour des prix souvent dérisoires, tout ce qui leur tombe sous la main.

Il suffit de pénétrer chez l'un ou l'autre de nos marchands de curiosités en vogue, à Genève, à Lausanne, à Montreux pour se rendre compte de l'énorme quantité de choses fribourgeoises que recèlent leurs boutiques. Tous ces objets, qui devraient nous être sacrés, pour avoir participés à la vie de tant de générations disparues, s'en vont orner les villas et les Musées de l'étranger et nous pourrions citer tel ou tel amateur qui a reconstitué, à son usage, des chambres fribourgeoises complètes, composées de meubles et de bibelots authentiques disposés avec goût.

Il n'est malheureusement au pouvoir de personne d'empêcher cet exode, dont les proportions sont grandissantes.

C'est pour en atténuer les désastreux effets que M. Joseph Reichlen a eu la pensée de créer un *Musée d'art domestique* qui recueillerait, pendant qu'il en est temps encore, tous ces anciens mobiliers de l'habitation locale de la ferme, du chalet et de leurs accessoires. Sans pouvoir être rangées parmi les œuvres d'art ou les souvenirs historiques, ces choses gagnent chaque année en rareté et en intérêt.

On ne se doute pas des richesses mobilières que renferment encore nos villages, ni de l'intensité du mouvement esthétique qu'elles révèlent, mouvement qui fait honneur au goût et à l'esprit de nos pères et souligne leur amour du foyer qui était une de leurs principales vertus.

Nous nous trouvons en face d'un art original qui nous appartient en propre et qui reflète les mœurs, les coutumes et les traditions du peuple fribourgeois bien mieux que ne le font d'autres antiquités plus soigneusement recueillies.

Jusqu'à présent, faute de directions et de ressources suffisantes les personnes qui président aux destinées de notre Musée cantonal ont trop négligé la conservation de cette partie de notre ancien patrimoine et c'est cependant celle qui aura, dans l'avenir, pour nos descendants, le plus de valeur, car l'âme de notre vieux pays et les habitudes ancestrales s'y manifestent avec une vigueur et une netteté que ne possèdent pas les objets d'exception jusqu'à présent préférés.

M. Reichlen a donc bien fait de parer, par son initiative, aux inconvénients d'une dispersion qui constitue pour le pays un appauvrissement fatal.

Il a trouvé dans les membres de la section fribourgeoise de la *Société suisse de la tradition populaire*, des auxilliaires dévoués et tout disposés à seconder ses efforts.

Soumis aux autorités compétentes, le projet de création d'un Musée domestique fribourgeois a reçu d'elles les meilleurs encouragements.

Il est temps de se hâter, car l'organisation de deux Musées d'art domestique pour la Suisse romande se poursuit dans d'autres cantons et les initiateurs de ces institutions ont déjà commencé à s'approvisionner chez nous.

Faudra-t-il donc franchir la frontière fribourgeoise pour retrouver les témoins de notre existence régionale ?

Le gouvernement des Grisons vient de racheter pour trois cent mille francs le Musée rustique de l'Engadine qui avait été formé par un amateur étranger alors qu'il aurait pu, avec le quart de cette somme, se procurer lui-même et sauvegarder des reliques artistiques et locales qu'il n'a pas voulu laisser sortir du pays et qu'il a repris à grands frais, le couteau sous la gorge.

Il importe que cet exemple tout récent ne soit pas perdu pour nous.

Les collections d'art domestique constitueront certainement la partie la plus intéressante et la plus originale de notre Musée cantonal.

On y réunira les boiseries et les plafonds, les meubles peints et sculptés, les anciens types de chars et de traîneaux, les ustensiles de cuisine et de laiterie, les boîtes et les coffrets, les jouets, l'imagerie populaire, tout ce qui se rapporte à nos anciens costumes nationaux, depuis les colifichets féminins jusqu'aux cannes et aux pipes. On reconstituera aussi des chambres tout entières.

Je n'ai pas besoin d'insister sur tout le profit que pourront retirer les industries nationales dont je souhaite le réveil, d'une pareille leçon de choses, perpétuellement éloquente.

Remarquons encore que la fondation du Musée d'art domestique contribuera à intéresser vivement les populations rurales du canton de Fribourg à la construction des bâtiments du nouveau Musée qui deviendra véritablement ainsi une maison commune où notre peuple tout entier se retrouvera et pourra revivre les jours disparus.

Canton essentiellement agricole, notre pays se doit à lui-même d'avoir un musée qui rappelle le genre d'existence et les occupations de ses habitants.

Rien, au Musée cantonal actuel, n'est mis en lumière de ce qui appartient au logis familial rustique et aux travaux des champs et c'est là la plus grosse de ses lacunes.

L'Etat possède cependant déjà un certain nombre de meubles paysans du plus haut intérêt. Ils furent achetés pour le village suisse de l'Exposition de Paris, depuis lors ils sont remisés à l'Institut agricole de Pérolles et nos élèves menuisiers et ébénistes du Techinicum n'ont pas même, qui le croirait, la possibilité de les étudier.

Ce sera justement la mission spéciale du Musée d'art domestique fribourgeois d'orienter certains métiers vers la reprise des formes et des décorations traditionnelles de notre art national; il remettra ainsi à la mode la fabrication de nos meubles régionaux, contribuant à faire de Fribourg une ville d'art, dans le sens souligné par moi au début de cette préface.

La construction d'un Musée cantonal fribourgeois, sur les bases que je viens d'indiquer est une question d'une haute portée sociale et économique, qui n'intéresse pas seulement les historiens, les archéologues, les amateurs des hautes curiosités, mais tout le peuple travailleur.

On se demandera, peut-être, en quoi tout ce que je viens d'écrire concerne le *Fribourg Artistique*.

Les rapports que je vois entre notre publication et le plan dessiné par moi sont très nombreux.

Le *Fribourg Artistique* aura un grand rôle à jouer dans le réveil des industries d'art que je voudrais provoquer. Il devra servir à le stimuler, il en demeurera l'organe et le témoin.

Ses liens avec notre Musée sont déjà étroits, à preuve les nombreuses reproductions faites cette année par lui, d'armes, de vitraux et de meubles qui figurent dans nos collections cantonales.

Dans l'avenir les relations du *Fribourg Artistique* et du Musée se *préciseront,* il deviendra peut-être — et pourquoi pas ? — le moniteur officiel de cet établissement.

En entreprenant la reproduction méthodique de tous les trésors que possède notre Musée, non plus choisis au hasard, mais présentés par séries, le *Fribourg Artistique* fera une œuvre excellente de vulgarisation et de propagande, tout en ouvrant à ses rédacteurs un immense champ de travail.

Notre publication n'a pas attendu que l'art domestique soit à la mode pour lui réserver une grande place. Les ustensiles de la ferme et du chalet, les vieux meubles de nos maisons paysannes ont été étudiés et popularisés par elle, mais, dans ce domaine, il y a encore énormément d'explorations et de trouvailles à faire; le *Fribourg Artistique* et le Musée d'art domestique pourront donc s'entraider et faire, par des moyens différents, une œuvre commune.

Le programme du *Fribourg Artistique* est double. Il doit servir de point d'appui aux jeunes générations pour qu'elles demeurent fidèles aux traditions esthétiques de notre terroir; il doit dégager les belles choses d'autrefois de l'oubli qui menace de les envelopper, les rendre familières, en faire une matière d'enseignement; il doit enfin signaler, dans le présent, tout ce qui naît de notre hérédité propre, tout ce qui est digne de prendre place dans le patrimoine esthétique de la nation.

Je ne saurais passer sous silence, dans ces pages, l'événement artistique considérable dont Fribourg a été le théâtre en 1911; je veux parler de l'exposition organisée par la *Société des Amis des Beaux-Arts* et réservée aux seuls artistes fribourgeois.

La réussite complète de cette manifestation qui eût été, il y a seulement dix ans, parfaitement impossible chez nous, est la meilleure preuve de l'existence, à Fribourg, d'un courant qui pousse au service de l'art des individualités de plus en plus nombreuses.

Cette constatation est encourageante et contribue à faire sortir du domaine de l'utopie, la vision d'un nouveau Fribourg, centre de production artistique.

Je n'aime pas les grandes expositions, comme les *Salons* parisiens, dont on sort abruti et courbaturé, physiquement et moralement.

Je ne sais rien de plus contraire à l'idée que je me fais de l'art, de la manière de le servir, des moyens de hausser jusqu'à lui la mentalité des foules que ces exhibitions collectives de milliers de toiles qui hurlent d'être accouplées et neutralisent, par leur vision confuse, toute sensation esthétique.

Par contre, une exposition de peinture restreinte à un petit nombre de tableaux, ayant un caractère local, est infiniment suggestive, elle évoque, même chez le visiteur le plus mal informé et le plus ignorant, une foule de réflexions.

Nos peintres ont déjà reçu par des plumes autorisées le juste tribut de louanges que mérite leur talent et leurs efforts, je n'ai donc ici qu'à joindre mes félicitations à celles qui leur furent prodiguées.

Ils ne m'en voudront pas, de remarquer le fait qu'ils n'obéissent à aucune direction commune, qu'ils évoluent, artistiquement à de grandes distances les uns des autres, qu'ils obéissent à des influences contraditoires et que l'esprit du terroir ne les domine pas assez, malgré une tendance qui les amène à célébrer toujours davantage, par leurs pinceaux, nos montagnes, nos forêts, nos cités, nos maisons.

L'individualisme triomphait dans cette exposition et c'est là une révélation fâcheuse que nous lui devons.

En effet, l'individualisme exclusif est aussi dangereux au point de vue esthétique qu'au point de vue social, c'est à lui que nous sommes redevable du règne actuel de la laideur, produit par une confusion *babélique* de tous les genres, aux origines les plus opposées.

Un style dominant, fut-il inférieur par certains côtés, est toujours pour le goût une direction, une armature et un soutien.

Les grandes époques de l'art sont celles où se faisait sentir une certaine façon générale et acceptée de comprendre les choses et de les rendre, et cela n'empêchait pas le génie particulier de chacun de donner toute sa mesure.

Mais, hélas ! aujourd'hui, l'anarchie est partout.

Nous n'avons pas encore trop de peintres à Fribourg, mais il est avéré que trop de gens, de nos jours, embrassent la carrière des Beaux-Arts qui est encombrée. Les critiques les plus connus sont unanimes à le constater ; ils se demandent ce que deviennent toutes ces toiles produites sans but déterminé, ils reconnaissent que cette énorme production picturale n'arrive pas à nous faire vivre dans une atmosphère de Beauté.

La peinture était primitivement la servante de l'architecture et incorporée à celle-ci comme décoration murale.

Mais, au cours des siècles, on a vu la fresque se morceler, se détacher des murs, devenir mobile.

Pendant longtemps la peinture est cependant restée fixée à des choses dont l'usage était manifeste, volets d'un triptyque, vantail d'une porte, couvercle d'un coffre, panneau d'une boiserie.

Même, lorsque sa libération fut complète, le morceau de peinture avait encore, dans l'idée de ceux qui l'exécutaient un placement prévu. Ils le destinaient à telle salle d'un palais, à tel autel d'une église, au voisinage de tel encadrement architectural du mobilier.

Cependant, à mesure que l'existence des hommes s'est restreinte par l'évolution des mœurs, à mesure que le goût du luxe, sinon la compréhension des belles choses et des harmonies supérieures, s'est répandu dans certaines couches sociales enrichies, les tableaux se sont multipliés en dehors de toute adaptation à un milieu désigné. Le tableau moderne est une denrée démocratique mise à la disposition de gens qui déménagent souvent et qui croient rendre à la beauté tout le culte qu'elle mérite en accrochant, par un geste imitatif, quelques images peintes aux murailles de leur appartement. Et, malheureusement, ces images, n'étant pas nées d'un concept ornemental un et impérieux, ne font qu'accroître le désarroi décoratif des maisons où nous avons à vivre.

Nous en sommes arrivés à une surproduction picturale tellement formidable que le nombre des amateurs se restreint et ce sont les musées, par leurs achats, qui demeurent la Providence des malheureux artistes.

Aussi travaillent-ils trop souvent pour eux, c'est là un tort grave et tout moderne.

Eloignés de la vérité par l'ambition de suspendre leurs toiles aux murs de ces palais administratifs, ils risquent de sombrer dans l'artifice qui tôt ou tard condamne à la stérilité les plus riches tempéraments. Ils se détournent du milieu naturel où leurs œuvres se mêleraient à notre vie journalière pour aller augmenter dans les « prisons de l'art », le nombre des prisonniers inutiles.

Devant les conditions de vie incertaine faites aujourd'hui à tant d'artistes de valeur, je crois qu'il est sage et prudent de ne point trop encourager les jeunes gens à se vouer aux Beaux-Arts, c'est-à-dire à la grande peinture et à la grande sculpture.

Au lieu d'en faire des peintres, ouvrons-leur d'autres carrières, qui ne paraissent moins brillantes qu'à la suite d'un déplorable préjugé ; faisons-en *des artisans supérieurs* capables de relever tout un métier à la hauteur d'un art.

Ayons des décorateurs, des ébénistes, des tapissiers, des verriers, des céramistes, des sculpteurs sur bois, des orfèvres, qui feront, par leurs ouvrages, rentrer la beauté dans nos demeures tout en étant les initiateurs d'industries génératrices de bien-être et de prospérité.

Autrefois les artisans étaient des artistes complets et malheureusement les artistes d'aujourd'hui ne sont plus des artisans. Quand Holbein peignait un tableau, non seulement il avait préparé lui-même son fond, il avait encore raboté la planche et broyé les couleurs ; allez donc demander à M. Burnand de peindre un panneau de voiture, mais Watteau acceptait cet ouvrage et ne croyait pas déroger. Raphaël peignait des coffrets de mariage, des bannières processionnelles et des enseignes d'auberges, et les maîtres du moyen âge et de la Renaissance, capables de réaliser les plus hautes conceptions, ne dédaignaient aucun ouvrage pratique.

Comme l'a fort bien écrit le délicat aquarelliste qu'est M. Henri Rivière : « Une belle table est toute aussi intéressante qu'une statue ou un tableau et j'entends une table toute nue, mais heureuse de proportion, tirant sa qualité, non d'une ornementation ajoutée, mais de son exécution simple et soignée..... Un très bon menuisier est un artiste, c'est évident ! »

Travaillons donc à modifier cette classification arbitraire qui s'est établie entre les différents ouvriers d'art, ceux de l'*art pur* et ceux de l'*art décoratif* ou *industriel ;* classification adoptée encore dans le public qui place — pourquoi je vous le demande ? — ceux qui œuvrent du bois, de la pierre ou du métal au-dessous de ceux qui travaillent sur de la toile apprêtée. C'est cette infériorité qui a fait délaisser le meuble, le vase et a livré les choses d'un usage coutumier à la vulgarité la plus plate.

Un de nos plus fins et de nos meilleurs écrivains suisses, Paul Seippel, déclarait il y a quelques années, dans un

article publié par la *Gazette de Lausanne :* « que la décadence de l'art décoratif est justement venue de la prééminence abusive prise sur les autres arts, par la peinture de chevalet. »

Et il poursuivait en disant plus loin : « Comme au temps des grands artisans qui enrichirent de leurs chefs-d'œuvre anonymes les cathédrales gothiques, il faudrait aux peintres modernes cette abnégation qui fait sacrifier volontairement l'effet individuel à l'effet d'ensemble. »

Qui nous rendra cette admirable cohésion des métiers à laquelle nous devons tous les beaux monuments de l'antiquité et du moyen âge qui unissait, dans une collaboration étroite et appliquée, l'humble maçon, le naïf imagier, l'émailleur, le potier, l'orfèvre et jusqu'au brodeur des orfrois, au tisseur des hautes lisses, au teinturier des étoffes ?

Je dois, à la vérité, constater cependant qu'une réaction se produit, dans divers pays, qui ramène vers les industries d'art les vrais artistes qui n'auraient jamais dû s'en désintéresser, c'est dans ce sens que nous devons diriger chez nous tous ceux qui se sentent mordus au cœur par la flamme divine. Ah ! combien je serais heureux d'assister dans Fribourg, devenue une ville d'art, à cette fusion, sous une inspiration régionale et locale de tous les genres de productions artistiques ; alors les choses sorties des mains de nos artisans et de nos artistes auront un caractère original, une empreinte particulière, résultant de l'état d'âme général d'une contrée, et l'on parlerait dans le monde de l'*Ecole de Fribourg,* comme on parle déjà de ses écoles.

Tous ceux qui sont tourmentés par le déclin du goût en ce pays, par le marasme des industries qui conviennent le mieux à notre milieu, tous ceux qui comprennent que la vie d'un peuple est intimement lié à son art social doivent s'unir à moi pour soutenir les propositions que je formule ici, guidé par l'amour de la vieille tour altière qui nous rallie comme un drapeau.

Demeurons moins insoucieux de l'avenir et des réserves neuves que nous devons former parmi notre jeunesse trop souvent stagnante, cessons de nous sustenter uniquement de la moisson artistique des siècles périmés.

Songeons à œuvrer selon la vie de notre époque et faisons que dans Fribourg, ville d'écoles et ville d'art, toute une élite grossissante marche vers le proprès, réalisant le bien du peuple, but final de tous les efforts.

Si ma parole est trop faible pour convertir, peut-être son ardeur échauffera-t-elle des voix plus puissantes.

Aujourd'hui chacun peut insulter la beauté, la détruire par son labeur impie, je viens ici en proclamer la religion et en dresser le Temple, je viens rassembler des énergies pour la défense de l'idéal, tout en songeant à l'enrichissement de la cité, au rayonnement de son nom.

Lamartine disait, quand s'écoulait devant lui la foule puissante qu'entraînaient à l'action ses idées : « Voilà mon histoire des Girondins qui passe ! » Heureux les hommes qui voient devant eux marcher et agir leurs rêves et passer en actions magnifiques et populaires leurs solitaires pensées !

***

Je ne saurais terminer cette préface sans rendre ici à M. Hubert Labastrou un hommage mérité.

Si cette publication demeure vivante, si elle poursuit, sans défaillance, une carrière déjà longue et fructueuse, c'est à son énergie, à sa persévérance, à son dévouement que nous le devons.

Le *Fribourg Artistique* est pour M. Labastrou comme un véritable enfant, il l'entoure d'une sollicitude incessante.

Nul ne peut se douter ce que chacune des livraisons de notre bel organe illustré coûtent de difficultés à surmonter, de démarches à faire, d'inerties à secouer.

Je ne veux diminuer en rien la part des éminents et savants collaborateurs qui s'unissent, pour nous donner des études de haute valeur, mais, tous, j'en suis certain, seront d'accord avec moi, pour saluer en M. Labastrou le stimulateur infatigable qui leur met la plume à la main.

On ne peut rien refuser, à ce diable d'homme, je le sais par expérience personnelle.

Le *Fribourg Artistique* nous fait honneur au dehors où il a été imité, et il est juste que cet honneur rejaillisse en partie sur son directeur et son éditeur.

Malheureusement, il faut le dire, l'œuvre du *Fribourg Artistique* n'est pas assez soutenue, elle ne profite pas suffisamment du développement intellectuel qui s'est produit dans le pays. Nos institutions, nos écoles, nos cercles devraient s'y abonner davantage, ainsi que tous ceux qui ont à cœur l'épanouissement de notre culture artistique locale.

C'est un appel que je lance aujourd'hui au nom des Sociétés fondatrices du *Fribourg Artistique,* puisse-t-il être entendu.

Souvenons-nous comme l'a écrit, je ne sais plus quel auteur : « que nous ne sommes ni pleinement hommes en ignorant le Beau, ni pleinement citoyens en ne le créant pas. Il faut embellir sa pensée pour être un homme parfait et son action pour être un bon citoyen. »

GEORGES DE MONTENACH.

LE GÉNÉRAL DE BOCCARD

A tout hasard, bon Boccard !

(Devise attribuée à la famille de Boccard.)

Le portrait du général de Boccard, qui fut le restaurateur du château de Jetschwyl et le créateur des aménagements que nous y admirons encore, est l'œuvre, sans signature, d'un peintre français, qui avait incontestablement beaucoup de tradition et un talent ample et brillant.

François-Jean-Philippe de Boccard, né au château de Vuippens, le 31 mars 1696, était fils de Pierre-Nicolas de Boccard, baillif de Vuippens et de Marie-Rose de Malliard, fille de Nicolas de Malliard et d'Anne-Marie d'Erlach. C'est Mlle de Malliard qui a fait entrer le domaine de Jetschwyl dans les biens de la famille de Boccard.

François-Jean-Philippe de Boccard avait treize frères et sœurs, dont plusieurs moururent en bas âge. L'un d'entre eux, Jean-Hubert de Boccard, né le 29 août 1697, fut recteur de Notre-Dame, vicaire général du diocèse, il devint évêque de Lausanne le 27 octobre 1745 et fut consacré à Saint-Urbain le 1er mai 1746. Plusieurs objets précieux provenant de sa chapelle sont conservés au château de Jetschwyl, où il mourut, frappé d'apoplexie, le 29 août 1758.

Un autre frère du général, François-Xavier-Nicolas de Boccard, entra dans la Compagnie de Jésus et devint pour de longues années le confesseur du roi de Pologne, Xavier-Auguste de Saxe ; il donna 4000 volumes à la bibliothèque de Fribourg.

Trois autres frères des précédents entrèrent aussi au service de France et leurs états de service conservés dans les archives de la famille sont fort beaux.

Nous ne donnerons ici que ceux du personnage dont nous reproduisons les traits :

François-Jean-Philippe de Boccard, entra le 1er août 1716, comme cadet dans la Compagnie de Reynold du Régiment de Castella de Berlens.

Il passa ensuite comme enseigne aux gardes en 1718, dans la Compagnie de Reynold.

Sous-lieutenant en 1720. Aide-major le 25 juin 1729. Chevalier de Saint-Louis le 30 mars 1735. Major le 13 avril 1738. Brigadier le 1er mai 1745. Maréchal de camp le 26 décembre 1748.

Le commandement du régiment suisse de Seedorf étant devenu vacant par suite de la mort du lieutenant-général de Fégely de Seedorf, François de Boccard en devint le chef et ce corps militaire prit dès lors le nom de régiment de Boccard [1]. Boccard fut élevé au haut grade de lieutenant-général des armées du Roy le 17 décembre 1759. Il prit part à un grand nombre de campagnes : à celle de 1734-35 sur le Rhin, à celles qui se déroulèrent de 1742 à 1748 dans les Flandres, en Alsace et en Brabant.

Le général de Boccard prit part aux sièges de Philippsbourg et d'Ypres, ainsi qu'à la célèbre bataille de Fontenoy, dans laquelle les régiments suisses jouèrent un rôle si considérable.

Nommé gouverneur de la ville de Ruremonde, en Hollande, il défendit très énergiquement cette place et obtint pour ce beau fait d'armes les félicitations de Louis XV.

Cet illustre soldat mourut à Fribourg, le 21 février 1782, chargé d'ans et d'honneurs.

C'était un gentilhomme de haute mine qui possédait cette superbe prestance demeurée héréditaire dans sa famille.

Notre portraitiste inconnu met bien en valeur, dans sa composition, conventionnellement majestueuse, cette physionomie fortement modelée, au front large, au regard impérieux et dominateur, corrigée par la bonhomie des lèvres charnues, au sourire facile, par les joues pleines et rondes.

Le général de Boccard affectionnait tout particulièrement son domaine et son château de

[1] Ce régiment porta le nom de Boccard de 1752 à 1782.

Jetschwyl ; c'est là qu'il repassait, dans la retraite et le calme, les souvenirs de sa vie agitée par le bruit des combats. Grand chasseur, jusqu'à la fin de ses jours, on le vit courir à travers les bois et les champs.

Il avait rapporté de la cour de France le goût d'un certain faste et il s'était fait, dans la galerie de Jetschwyl, un cadre digne de lui.

Ce rude soldat aimait les Lettres et les Arts, les tapisseries, les porcelaines et l'argenterie ; les gens de cette époque étaient plus complets que nous, ils ne méprisaient rien de ce qui peut charmer la vie et savaient accorder l'accomplissement des plus austères devoirs avec le culte du Beau sous toutes ses formes, même les plus futiles.

Combien nous sommes, à ce point de vue, dégénérés ! Nous nous croyons plus sérieux, nous ne sommes que plus étroits, plus sottement utilitaires, moins ouverts à la joie de vivre.

Le général de Boccard a eu une existence particulièrement facile et heureuse, mais il sut se montrer partout à la hauteur de sa mission. Aux camps comme soldat, à Versailles comme courtisan, à Fribourg comme patricien-campagnard, partout il a illustré d'une manière vivante la devise qui domine ces lignes.

G. DE MONTENACH.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

22me Année 1911 Planche I

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE GÉNÉRAL DE BOCCARD

1696-1782

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

LES SALONS DE JETSCHWYL

II

LES SALONS ROSE ET BLEU

Les salons de Jetschwyl sont garnis de belles consoles contournées, de commodes ventrues, de bureaux rebondis, de tables légères, de guéridons en vernis-martin, de poudreuses, de tapisseries au petit-point, de porcelaines et de gravures, ils sont un vrai petit Musée d'objets mobiliers du XVIIIme siècle.

Le *Fribourg Artistique* nous montre les deux salons rose et bleu, mais il ne reproduit pas la chapelle rendue célèbre par l'abjuration du petit-fils de Charles de Haller entre les mains de Mgr Yenni, évêque de Lausanne, ni la salle à manger, si originale, avec ses boiseries laquées en rouge vif, où se détachent d'étranges fleurs orientales et des personnages japonais minuscules et dorés. Les parois sont couvertes d'une grosse toile écrue sur laquelle se détachent des faïences rangées en panoplies.

Il y a des meubles qui sont si étroitement liés à la maison où ils se trouvent que les disperser serait presque leur ôter la vie. Ceux de Jetschwyl sont dans ce cas.

Les choses d'autrefois ne valent pas seulement par leur rareté et leur art, par leur usure et leur effacement, mais, la voix profonde qui est en eux entre pour une bonne part dans les jouissances qu'elles nous donnent.

Or, l'objet ancien, dans les musées et chez les antiquaires devient en partie muet, tandis qu'il est bavard, dans le cadre du vieux salon, où, depuis des années, il vit avec ses frères ; c'est là qu'il faut savoir l'écouter.

Comme l'a dit Henri de Régnier, le prestigieux poète, en ces lignes exquises : « L'objet ancien, a en lui-même une sorte de charme dont nous sommes dupes, malgré nous. Il nous provoque à une rêverie où nous nous plaisons infiniment et qui nous illusionne aisément sur sa valeur artistique. Il suscite en nous, outre l'agrément de sa forme et de sa couleur, ce qu'on pourrait appeler l'émotion du passé, une de celles dont nous sommes actuellement le plus curieux et que recherche, avec le plus de mélancolique ardeur, notre sensibilité d'aujourd'hui. »

Il faut des choses nouvelles parmi les anciennes ; il y en a à Jetschwyl, par exemple cette admirable réduction en bronze de la Pythie de Marcello, œuvre géniale qui domine ici, de sa physionomie tragique, tout un peuple maniéré de mignonnes statuettes de Saxe, tandis qu'à l'Opéra de Paris la prophétesse semble foudroyer d'un regard fatidique, les mondaines froufroutantes qui s'encapuchonnent en babillant.

De Marcello encore, cette statue de plâtre : un Liszt inspiré qui rêve à de grandes harmonies.

A Jetschwyl le présent continue le passé, et ce qui rend cette habitation particulièrement attirante, c'est qu'elle n'est pas seulement une demeure familiale pleine de souvenirs et parée de choses charmantes, mais encore la maison des artistes, telle que les Goncourt la concevait.

Les âmes, dit Victor Hugo, se moulent conformément au décor familier.

Il n'est donc pas étonnant, que, dans un milieu aussi nettement déterminé, les châtelaines

[1] Charles-Louis de Haller, de Berne, homme d'Etat et publiciste né en 1768 était le petit-fils du grand Haller. Il abjurra le protestantisme, entre les mains de Mgr Yenni, évêque de Lausanne, dans la chapelle du Château de Jetschwyl, le 7 octobre 1820. Il mourut en 1854. Charles-Louis de Haller occupait à Berne la chaire de droit public et fut un écrivain très remarqué.

Elles se font rares les habitations d'autrefois qui sont encore dans les mains de leurs possesseurs primitifs et pleines de leurs souvenirs. Plus précieuses qu'un musée elles sont des témoins sincères et éloquents et le *Fribourg Artistique* a raison de les interroger une à une, car elles nous montrent les générations disparues sous leur véritable jour, avec un réalisme que n'égalerait jamais les évocations des chroniqueurs et les reconstitutions savantes.

Je ne sais pas grand'chose de l'histoire de Jetschwyl ; la dîme de ce domaine revenait en 1576 à Adam de Garmiswyl, celui-ci l'échangea contre la moitié de la seigneurie de Vulpillière (canton de Vaud) qui appartenait aux frères Pierre et Nicolas de Praroman. Jetschwyl fut en 1650 la propriété des Kessler, puis en 1700 celle des Malliard de Châtonnaye.

C'est enfin en 1710, par le mariage de Marie-Catherine-Rose de Malliard avec Pierre-Nicolas de Boccard, baillif de Vuippens et conseiller d'Etat, que cette propriété entra dans la famille de ses actuels possesseurs.

La maison des maîtres a dû être transformée vers cette époque ; elle fut de nouveau remaniée, embellie, agrandie par le général de Boccard auquel on doit la grande galerie au plafond peint, qui rappelait sans doute, dans sa retraite, au vieux et glorieux soldat, les appartements de Versailles, où il avait laissé un peu de son cœur et de son sang.

La construction de Versailles, son ameublement, ses transformations successives ont provoqué une crise architecturale et somptuaire qui n'a pas eu sa pareille depuis lors. Cette crise eut sa répercussion non seulement dans les palais des potentats germaniques et sarmates, mais dans tous les manoirs, et Jetschwyl aussi, enfoncé dans nos terres singinoises, porte un reflet d'Art qui lui vient du Roy-Soleil, du Régent et de Louis-le-Bien-Aimé.

G. DE MONTENACH.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

La vieille maison

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

LES SALONS DE JETSCHWYL

L'imagination s'attache aux vieux meubles
comme la mousse aux vieilles pierres.

JÉROME K. JÉROME.

I

LA GALERIE

Nos patriciens étaient des seigneurs bourgeois, ennemis du faste, mais sachant concilier la bonhomie helvétique avec une certaine recherche. Ils vivaient toujours rapprochés du peuple, ayant avec lui des rapports de véritable intimité sociale; cependant, ils appréciaient non seulement les conversations choisies, les livres savants, mais encore les jolies choses et les meubles rares.

Nos officiers aux services étrangers furent de grands importateurs de bibelots et chaque fois que l'un deux revenait en congé, c'était un déballage qui faisait courir toute la ville.

Pendant plus de trois siècles, nos demeures fribourgeoises se sont méthodiquement et régulièrement enrichies par ces arrivages successifs et c'est pourquoi, malgré toutes les dilapidations et tous les vandalismes du XIXme siècle — âge barbare du déracinement systématique des gens et des choses et de la destruction imbécile — nous possédons encore, dans nos intérieurs, tant de merveilles que l'antiquaire guette et qu'il aura peut être-demain.

La famille de Boccard possédait un régiment au service du Roy de France, il n'est donc pas étonnant qu'elle soit particulièrement bien pourvue en objets mobiliers des styles Louis XIV, Louis XV, Rococo et Pompadour.

Une partie de tout cet héritage, lentement accumulé, a échappé encore aux dispersions fatales, et c'est le grand charme du château de Jetschwyl de renfermer les meubles qui, depuis tant d'années, sont associés à ses pierres vétustes; témoins des générations disparues, il nous les rendent présentes.

Le *Fribourg Artistique* met, aujourd'hui, sous nos yeux, trois salons dont il ne peut, malheureusement, rendre les teintes douces et délicieusement fanées, l'atmosphère d'intimité calme et le cachet de haute élégance.

La grande galerie est ornée de peintures décoratives, admirablement conservées dans leur fraîcheur première; elles sont de Locher et représentent dans de charmants médaillons d'angle, diverses scènes allégoriques, et, au centre du plafond, les insignes guerriers du régiment de Boccard: drapeaux blasonnés, canons, piques, tambours.

Cette galerie est un modèle d'unité dans le style et de sobriété dans le décor.

Tout l'effet est produit par les portes sculptées auxquelles sont harmonisés et les cadres des tableaux et les bois des canapés et des fauteuils. Tout cela est traité en rocaille Louis XV, dans des tons vert et or atténués. C'est, sans doute, le même ouvrier qui, à la journée, a lentement créé cet ensemble. Il mettait son plaisir dans son ouvrage, tandis que ses congénères d'à présent n'ont la tête remplie que de la phraséologie utopique des semeurs de haines sociales.

Nous possédons aujourd'hui des écoles d'Art et Métiers et d'Art décoratif, mais montrez-moi celui de leurs élèves qui serait capable d'unir, avec tant de justesse et de mesure, tous les éléments d'un salon; le sentiment du style, armature du goût est perdu et avec lui s'en est allé la conscience esthétique du travailleur.

Certes, le grand salon de Jetschwyl demanderait à être désencombré, il devrait avoir une allure plus solennelle, plus gourmée, plus froide, plus régulière, que celle qui lui est maintenant donnée par

tous les meubles et les objets qui le remplissent. Mais, faut-il se plaindre qu'une artiste délicate ait su accommoder le laisser-aller des ateliers florentins avec la hautaine physionomie d'une salle d'ancien régime. N'est-ce point un art de mettre, autour de nous, l'apparent désordre qui sied à notre personnalité.

Les appartements trop rangés dénotent des âmes fermées, étroites et sans imprévu ; le désordre est remarquable, quand il est compris comme une harmonie, quand il obéit à une direction, quand il reflète un tempérament artistique. Ce qu'il faut, avant tout, éviter, dans une pièce, c'est qu'on puisse dire, en y entrant : « Ça sent le tapissier ici. » A Jetschwyl rien ne sent le tapissier et la négligence des draperies improvisées ajoute à la beauté des brocards et des lampas dont elles sont faites.

Qu'on se garde d'interpréter mes paroles comme un manque de sympathie pour une honnête et utile corporation qui tend, elle-même, à s'affranchir de certaines routines et du goût « tapissier » pour reprendre d'anciennes traditions décoratives trop méconnues et accepter des directions architecturales qui lui firent longtemps défaut.

Le rôle du tapissier change, je dirai même qu'il s'aggrandit et se relève ; pour qu'une demeure soit bien conçue et bien meublée, il faut que l'architecte soit le compositeur de la symphonie, les divers artisans, les musiciens et, le tapissier décorateur, le chef d'orchestre qui fond et harmonise tout.

Les portraits qui ornent la galerie de Jetschwyl sont également l'œuvre de Gottfried Locher dont la réputation va grandissant, mais auquel nous n'avons pas su faire encore dans le Panthéon des arts en Suisse la place à laquelle il a droit. Ce peintre, né à Mengen en Souabe vers 1730, s'établit à Fribourg et fut reçu bourgeois de cette ville le 29 mai 1759 ; il était membre de la Confrérie de Saint-Luc — que je voudrais bien voir renaître, avec ses fêtes et ses cortèges, nous avons maintenant les éléments de cette résurrection — ce peintre distingué mourut le 28 juillet 1795.

Locher a été un artiste excessivement fécond et tous les jours on découvre de nouvelles productions de son talent qui n'a pas, jusqu'ici, été assez mis en lumière par le *Fribourg artistique*, mais je sais que cette lacune sera prochainement comblée.

J'espère aussi que notre *Société des Amis des Beaux-Arts* lui consacrera bientôt une exposition spéciale qui, pour beaucoup, sera révélatrice et à laquelle, j'en suis certain, tous les détenteurs de peintures et de dessins de Locher seront heureux de contribuer.

Je l'ai déjà dit souvent, nous faisons à Fribourg trop peu, infiniment trop peu pour ceux qui se sont voués chez nous au service du Beau et cet oubli, qu'on laisse peser sur les morts, décourage les vivants.

Notre esprit est beaucoup trop exclusivement tourné vers la politique et les choses qui s'y rattachent. Nous nous laissons ainsi absorber par des compétitions, souvent mesquines, auxquelles nous accordons une importance capitale, alors que nous demeurons indifférents à tout ce qui constitue la vraie vie locale d'une cité, c'est-à-dire au rayonnement de son art, au perfectionnement de ses métiers, au maintien de ses traditions, à son essor intellectuel.

Des efforts ont été tentés ces dernières années pour nous dégager de cette politicaillerie parisitaire et étouffante afin de permettre le développement économique du pays ; ils n'ont pas été compris et soutenus comme ils le méritaient.

Honorons davantage nos artistes et faisons-nous plus d'honneur avec leur mémoire.

Les Genevois et les Neuchâtelois, qui ont tenu la plume ou le pinceau, soulèvent, chez nos voisins, fussent-ils médiocres, un intérêt que n'obtiennent pas en pays de Fribourg les meilleurs de nos peintres et de nos écrivains.

On dirait les Fribourgeois convaincus que rien de bon ne peut sortir de chez eux ; aussi, un de nos compatriotes de beaucoup d'esprit a-t-il eu raison de dire : « Les Fribourgeois ne se décident à admirer leurs gloires, à reconnaître la valeur de quelqu'un de chez eux que sous la pression d'une influence étrangère et par un choc en retour qu'ils subissent en rechignant. »

Cela n'est que trop vrai et Locher, après Grimoux et Fries, en fera sans doute aussi l'expérience.

G. DE MONTENACH.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

La Galerie

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

LES SALONS DE JETSCHWYL

II

LES SALONS ROSE ET BLEU

Les salons de Jetschwyl sont garnis de belles consoles contournées, de commodes ventrues, de bureaux rebondis, de tables légères, de guéridons en vernis-martin, de poudreuses, de tapisseries au petit-point, de porcelaines et de gravures, ils sont un vrai petit Musée d'objets mobiliers du XVIIIme siècle.

Le *Fribourg Artistique* nous montre les deux salons rose et bleu, mais il ne reproduit pas la chapelle rendue célèbre par l'abjuration du petit-fils de Charles de Haller entre les mains de Mgr Yenni, évêque de Lausanne, ni la salle à manger, si originale, avec ses boiseries laquées en rouge vif, où se détachent d'étranges fleurs orientales et des personnages japonais minuscules et dorés. Les parois sont couvertes d'une grosse toile écrue sur laquelle se détachent des faïences rangées en panoplies.

Il y a des meubles qui sont si étroitement liés à la maison où ils se trouvent que les disperser serait presque leur ôter la vie. Ceux de Jetschwyl sont dans ce cas.

Les choses d'autrefois ne valent pas seulement par leur rareté et leur art, par leur usure et leur effacement, mais, la voix profonde qui est en eux entre pour une bonne part dans les jouissances qu'elles nous donnent.

Or, l'objet ancien, dans les musées et chez les antiquaires devient en partie muet, tandis qu'il est bavard, dans le cadre du vieux salon, où, depuis des années, il vit avec ses frères ; c'est là qu'il faut savoir l'écouter.

Comme l'a dit Henri de Régnier, le prestigieux poète, en ces lignes exquises : « L'objet ancien, a en lui-même une sorte de charme dont nous sommes dupes, malgré nous. Il nous provoque à une rêverie où nous nous plaisons infiniment et qui nous illusionne aisément sur sa valeur artistique. Il suscite en nous, outre l'agrément de sa forme et de sa couleur, ce qu'on pourrait appeler l'émotion du passé, une de celles dont nous sommes actuellement le plus curieux et que recherche, avec le plus de mélancolique ardeur, notre sensibilité d'aujourd'hui. »

Il faut des choses nouvelles parmi les anciennes ; il y en a à Jetschwyl, par exemple cette admirable réduction en bronze de la Pythie de Marcello, œuvre géniale qui domine ici, de sa physionomie tragique, tout un peuple maniéré de mignonnes statuettes de Saxe, tandis qu'à l'Opéra de Paris la prophétesse semble foudroyer d'un regard fatidique, les mondaines froufroutantes qui s'encapuchonnent en babillant.

De Marcello encore, cette statue de plâtre : un Liszt inspiré qui rêve à de grandes harmonies.

A Jetschwyl le présent continue le passé, et ce qui rend cette habitation particulièrement attirante, c'est qu'elle n'est pas seulement une demeure familiale pleine de souvenirs et parée de choses charmantes, mais encore la maison des artistes, telle que les Goncourt la concevait.

Les âmes, dit Victor Hugo, se moulent conformément au décor familier.

Il n'est donc pas étonnant, que, dans un milieu aussi nettement déterminé, les châtelaines

[1] Charles-Louis de Haller, de Berne, homme d'Etat et publiciste né en 1768 était le petit-fils du grand Haller. Il abjurra le protestantisme, entre les mains de Mgr Yenni, évêque de Lausanne, dans la chapelle du Château de Jetschwyl, le 7 octobre 1820. Il mourut en 1854. Charles-Louis de Haller occupait à Berne la chaire de droit public et fut un écrivain très remarqué.

actuelles de Jetschwyl aient pris, non seulement les directions esthétiques, mais l'esprit de l'époque Louis XV : fin, léger, courtois et indulgent.

L'influence du milieu se ferait-elle sentir non seulement sur les âmes mais sur les visages ?

On pourrait le croire, car Mlle M. de B. est un pastel vivant, un La Tour descendu de son cadre ovale et enguirlandé ; elle incarne d'une manière exquise nos aïeules poudrées. C'est à elle que nous devons tous ces vernis-martins mordorés qui jettent leur lueur parmi les soies ternies, car tous les arts de la femme n'ont aucun secret pour ses mains adroites et patientes.

Plus moderne, Mlle E. de B. a marqué de sa forte empreinte la maison de ses pères. Non contente de l'entourer somptueusement, à l'extérieur, des belles fleurs qu'elle sait si bien reproduire, elle en a augmenté, avec prodigalité, les richesses artistiques par une quantité de travaux et de peintures ; toiles, paravents, panneaux. Des bouquets, des motifs décoratifs parent les corridors et les vestibules et ces fantaisies picturales sont imprégnées de toutes les grâces du siècle galant ; elles s'inspirent de Boucher, de Fragonard et de Watteau dont elles font revivre les amours et les jeux. Mais, dans son atelier, Mlle E. de B. se révèle très éprise des genres artistiques d'aujourd'hui, les audaces d'un Hodler ne l'effrayent pas et elle se plait à passer des mièvreries galantes au réalisme un peu brutal de son dernier maître.

Ainsi, la vieille maison n'est point le sanctuaire fermé de cultes abolis, l'art y rayonne sous des aspects différents et la vitalité d'une race s'y manifeste par l'inquiétude d'une artiste curieuse de tout ce qui est beau et qui, dans le désir de se perfectionner toujours, ne répugne pas aux nouveautés, fussent-elles agressives.

Mais, malgré les incursions personnelles de sa propriétaire actuelle vers les esthétiques modernistes, Jetschwyl a échappé, depuis deux siècles, au vandalisme restaurateur ; il n'a jamais été mis à la mode du jour, il a ignoré le Louis-Philippe et le Napoléon III, l'acajou et le palissandre, le reps et la cretonne ; il est resté poudré, musqué, fanfreluché comme un marquis, il fleure la bergamote ou l'eau de Chypre, et ce parfum du passé, qui flotte parmi les choses vieillottes, vous grise doucement, vous fait perdre la notion du moment et alors il nous semble vivre aux temps de jadis et comprendre tout ce qu'ils avaient de gracieux et de tendre.

Comme l'a fort bien pensé un humoriste anglais : « Un mobilier neuf peut faire un palais, mais il faut de vieux meubles pour faire un « home » des meubles qui ne soient pas seulement vieux, au sens matériel du mot, mais évocateurs et chargés de souvenirs » ; c'est pourquoi Jetschwyl est un *home* dans le meilleur sens du terme, c'est pourquoi il émane de tout ce qui s'y trouve quelque chose qui défie une analyse esthétique et la rend impuissante.

***

J'ai écrit ces lignes avec joie, en souvenir des heures passées dans la vieille maison accueillante, pleine de souvenirs chers à mon cœur.

G. DE MONTENACH.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE CHATEAU DE JETSCHWYL

Les Salons rose et bleu

BAHUT DU XVIIme SIÈCLE

Le *Fribourg artistique* a déjà reproduit plusieurs bahuts, choisis parmi les plus beaux que les siècles passés nous aient laissés. Des textes, très documentés [1], ont donné des détails nombreux et fort intéressants sur l'histoire de ce meuble si généralement en honneur autrefois chez le riche comme chez le pauvre, chez le seigneur comme chez le marchand. Aussi, sans vouloir y revenir, nous nous contenterons de signaler quelques traits particuliers au bahut présenté dans notre planche.

Si ce bahut a, sur la plupart de ceux qui ont été reproduits, le désavantage d'être moins riche et d'accuser une composition moins artistique et moins brillante, il a pour nous l'avantage d'être un produit vraiment fribourgeois, portant tous les caractères des meubles sortis des ateliers de nos menuisiers fribourgeois, soit un travail un peu fruste, mais énergique et vigoureux, exécutant une composition souvent naïve, mais toujours très décorative, par suite de la bonne distribution des masses et des valeurs, qualités primordiales qui sont toutes à l'éloge de nos anciens artisans indigènes.

La face principale de notre meuble est divisée en trois panneaux par quatre pilastres très saillants appliqués sur le plat. La décoration de ces panneaux, comme celle des pilastres, possède à un haut degré les qualités de composition et d'exécution signalées plus haut. Les deux armoiries Wild et Erhardt ajoutent de la vie et de l'intérêt à cet ensemble; en effet, jointes à la date 1656, elles nous disent que ce beau bahut a été exécuté pour Antoine Wild et Barbe Erhardt, son épouse [2].

Ce beau meuble fribourgeois passa, par suite d'alliance, à la famille de Gottrau de Nierlet et fut vendu avec l'habitation et le domaine de Nierlet. Après de nombreuses pérégrinations, il fait depuis peu partie de la belle collection de mobilier de notre Musée cantonal; exécuté en fort beau noyer, il mesure 63 cm. de hauteur, 156 cm. de largeur et 63 de profondeur.

ROMAIN DE SCHALLER.

[1] Voir *Fribourg artistique,* année 1893, Pl. N° 10 — année 1894, Pl. N° 24 — année 1902, Pl. N° 14 — année 1903, Pl. N° 10 — année 1906, Pl. N° 24 — année 1907, Pl. N° 11.

[2] Antoine Wild, fils de Pancrace Wild et d'Anne de Montenach, fut reçu bourgeois de Fribourg le 19 mai 1627; il assigne son droit de bourgeoisie sur la maison qu'il possédait avec ses frères et sœurs sise à la Planche Supérieure, du côté de la Sarine (Grd Liv., p. 157[2]); du Conseil des Deux Cents en 1627, des Soixante en 1637; mourut en 1670. — Vers 1627, il épousa Barbe Erhardt dont il eut sept enfants; l'aîné naquit le 17 mai 1628.

(Communication bienveillante due à la grande complaisance de M. Tobie de Rœmy, archiviste d'Etat.)

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

BAHUT DU XVIIe SIÈCLE

PLAQUE DE CHEMINÉE AUX ARMES KOENIG

La planche que nous reproduisons ici représente une plaque de fonte haute de 1m02 et large de 0,95 qui ornait autrefois le fond d'une des cheminées de l'hôtel de la Préfecture (ancienne maison Koenig); elle est actuellement déposée au Musée cantonal. Le centre de la plaque est occupé par les armes des frères Koenig surmontant une inscription où sont énumérés leurs noms et leurs titres : Pierre et Albert Kœnig, dits de Mohr, barons de Billens, seigneurs d'Hénnens et de Villariaz, Colonel et Lieutenant-Colonel, au service de Sa Majesté impériale et romaine, Adjudant-Feldmaréchal, Commissaires des guerres et Gouverneurs de Lindau et de Mantoue.

Les Koenig, partis d'une position modeste, furent mêlés aux péripéties d'une époque fertile en événements importants — celle de la guerre de Trente Ans — et ils arrivèrent au faîte des honneurs. Le récit de leur carrière mouvementée a déjà été fait dans ce recueil, il est donc superflu d'y revenir; nous nous bornerons, puisque nous avons sous les yeux un sujet héraldique, de donner quelques renseignements sur les distinctions accordées aux frères Koenig [1].

Ils obtinrent deux diplômes : le premier est un titre de noblesse avec concession d'armes, daté de Vienne, le 30 juillet 1624, par lequel l'empereur Ferdinand II donne aux frères Pierre, Albert et Antoine Koenig, dits de Mohr, des armoiries écartelées au 1er et au 4me d'azur, à une tête de maure couronnée à l'antique, au 2me et au 3me d'argent à un lion de gueules couronné d'or, tenant une badelaire (sabre recourbé).

Le deuxième diplôme est un titre de baron par lequel l'empereur Ferdinand, siégeant à Vienne, le 5 février 1631, autorise les frères Pierre et Albert Koenig, dits de Mohr, à s'appeler barons de Billens, seigneurs d'Hénnens et de Villariaz. Leurs armoiries sont augmentées; ils porteront désormais : écartelé au 1er et au 4me de gueules à la fasce d'argent, qui est d'Autriche; au 2me et 3me d'argent au lion de gueules couronné d'or, armé d'une badelaire; sur le tout, un écusson d'azur à la tête de maure couronnée d'or à l'antique. Premier cimier : un griffon issant d'argent tenant un écusson de gueules à la fasce d'argent; deuxième, un buste de maure; troisième, un lion issant de gueules armé d'une badelaire. Lambrequins de gueules et d'argent.

Dans les considérants invoqués dans l'acte à l'appui de cette faveur, l'empereur mentionne spécialement la belle conduite du feld-maréchal Pierre Koenig pendant la campagne de Hongrie et ses blessures reçues dans la guerre des Pays-Bas; à l'égard du lieutenant-colonel Albert Koenig, il relève la bravoure dont il a fait preuve lors du siège et de la prise des villes de Prague et de Mantoue.

Ces deux diplômes, ainsi que d'autres pièces concernant la famille Koenig, sont conservés au Musée cantonal.

MAX DE DIESBACH.

[1] Voir les notices biographiques que nous avons écrites sur les frères Koenig : *Etrennes fribourgeoises*, 1894, p. 81, et *Fribourg artistique*, 1895, p. 15.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

PLAQUE DE CHEMINÉE AUX ARMES DE KŒNIG

CHAPITEAUX DES PILIERS DE LA COLLÉGIALE DE SAINT-NICOLAS

FRIBOURG

La construction de la nef de l'église de Saint-Nicolas a été faite à deux époques différentes dont chacune est caractérisée par la forme des piliers. L'entrée du chœur, avec ses deux piliers latéraux et les deux premiers pilastres de chacune des nefs latérales du côté du chœur, appartienne à la partie ancienne de l'édifice, c'est-à-dire à la fin du XIIIme siècle. Tous les piliers de la nef principale et les pilastres correspondants qui supportent les arcs des voûtes des deux nefs latérales sont d'une période plus jeune d'environ un siècle ; ils datent de la fin du XIVme ou du commencement du XVme siècle, ou si l'on voulait donner des indications plus précises on pourrait les attribuer à une époque commençant en 1370 et se terminant en 1430 [1]. La différence de style se montre principalement dans la forme des bases, dans le profil des sections de fûts et dans l'ornementation des chapiteaux. Nous avons reproduit, dans les deux figures supérieures de la planche ci-jointe, les fûts des piliers de la seconde période, leur profil est moins fin, moins léger, moins heureux dans la disposition des faisceaux et des nervures que celui des piliers plus anciens, situés à l'entrée du chœur.

Les chapiteaux sont formés par des séries de fleurs ou de feuilles juxtaposées, seuls quelques piliers placés à l'ouest de l'église, du côté de la tour, font exception. Les deux piliers de l'entrée du chœur sont couronnés, à la naissance des arcs de la nef, l'un par des feuilles oblongues et pointues, l'autre par une guirlande de fleurs à double bouquet. C'est ce dernier motif qui a été imité par les artistes de la seconde période lorsqu'ils sculptèrent des feuilles stylisées, inspirées surtout du trèfle et du chou-frisé, sur la plupart des chapiteaux des nefs. (Voir Frib. art. 1893, pl VII. Intérieur de S. Nicolas.)

Les chapiteaux des deux premiers piliers placés à l'entrée ouest de la nef font exception à ce genre de décoration et présentent une autre ornementation ; elle est formée de deux rangées de figures bizarres et fantastiques, d'une invention variant à l'infini, telles que celles dont les sculpteurs du moyen âge se plaisaient à décorer certaines parties des grands édifices religieux ; cette décoration se rencontre sur les chapiteaux à la naissance des arcs des bas côtés.

La plupart des figures sont d'une extrême fantaisie, ce sont : des quadrupèdes à la tête humaine et à la queue formée d'un bec d'oiseau, des cochons, des chiens, des poissons à tête d'homme ou de femme et munis de deux pattes ; rien de tout cela ne saurait être expliqué d'une manière satisfaisante. Le tailleur de pierre paraît s'être inspiré de motifs déjà sculptés sur d'autres édifices, tout en les modifiant à son gré [2].

Quelques livres, principalement le *Physiologus,* recueil de descriptions allégoriques chrétiennes d'animaux réels ou mythologiques, des fables, des légendes populaires sur des êtres fantastiques ont fourni les sujets de ces décorations. Déjà saint Bernard se scandalisait de voir, dans les sculptures des cloîtres, des monstruosités de ce genre. Ses descriptions sont un véritable commentaire sur les chapiteaux tels que ceux que reproduit notre planche. Il y fait voir des monstrueux centaures demi-hommes, des corps multiples à tête unique, ailleurs plusieurs têtes sur un même corps, des quadrupèdes à queue de serpent, des poissons à tête de quadrupède [3], tout comme le montrent nos sculptures. Malgré des critiques de ce genre, l'usage de ces sculptures persista, et nous les

[1] Voir Zemp, *Die Kunst der Stadt Freiburg im Mittelalter,* dans *Pages d'histoire dédiées à la Société générale d'histoire suisse,* Fribourg, 1903, p. 331-334, 342-344.

[2] Quelques-unes des figures ont été reproduites en tête du travail de Rahn, *Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis,* dans *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich,* XVII, fasc. 6. Zurich, 1872.

[3] St. Bernard, *Apologia ad Guillelmum, S. Theoderici abbatem,* chap. XI.

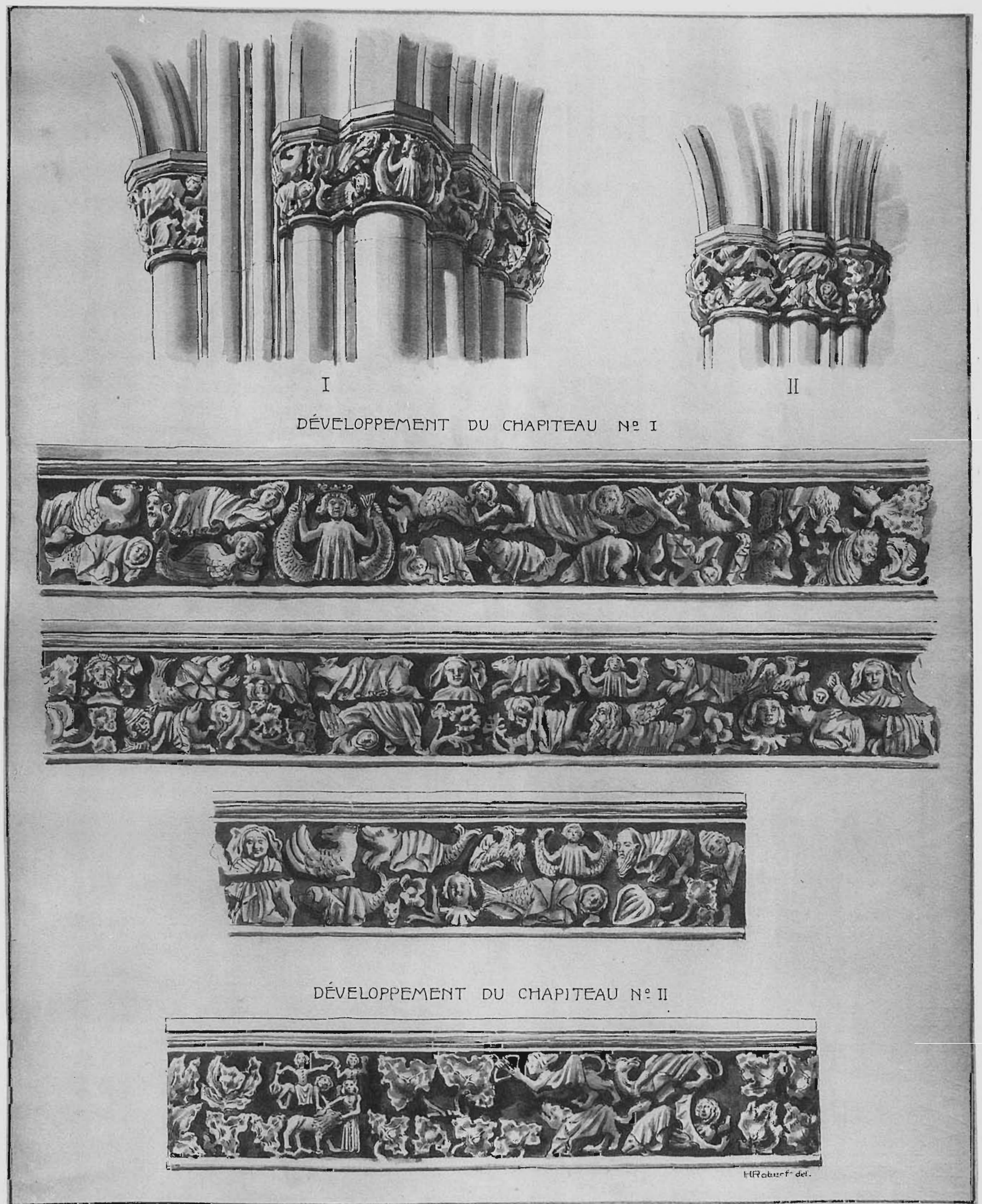
trouvons dans les cathédrales les plus célèbres, comme celles de Chartres, Le Mans, Strasbourg, Bâle, Fribourg-en-Brisgau, Spire, etc. Bien souvent, on peut saisir l'idée dominante exprimée par les compositions allégoriques ; ordinairement c'est la lutte entre les vices et les vertus, parfois c'est une satire dirigée contre des abus dans certains états, etc. Mais souvent aussi ces sculptures semblent avoir été choisies ou composées par l'artiste d'une façon arbitraire et dans un but purement décoratif. Tel paraît être le cas pour les figures de nos chapiteaux, sous lesquelles il semble impossible de découvrir une idée directrice. Quelques-unes des figures sont connues et se rencontrent ailleurs ; telles les sirènes, à deux queues de poisson qu'elles tiennent dans les mains (chap. n° I), la fille du roi qui met sa main dans la bouche du lion, d'après la *Légende dorée,* la femme à cheval sur une figure humaine, sujet qui rappelle Aristote portant Phillis sur son dos, la centauresse tirant une flèche (ces trois sujets sur le chap. n° II). Ce qu'il y a encore de particulier dans nos chapiteaux, c'est que presque toutes les figures sont recouvertes d'une espèce de draperie ; elles sont « habillées » d'une manière curieuse, comme on le trouve à peine ailleurs. C'est ainsi que, sous plusieurs rapports, nos sculptures présentent des particularités spéciales, ce qui leur attribue une valeur propre dans l'ensemble de ces décorations si caractéristiques pour l'art du moyen-âge.

Nous reproduisons le développement de ces chapiteaux sur la planche ci-jointe (N^os^ I et 2) [1]; ce dessin fait mieux voir que toute description la variété fantastique de ces motifs. Au sujet du chapiteau N° I, il est à remarquer que la partie qui se trouve à la naissance des arcs de la tribune est d'une origine relativement récente ; c'est une imitation en plâtre des motifs qui se trouvent sur la partie ancienne ; sur la planche ci-jointe cette portion du chapiteau correspond à la troisième bande du développement du N° I. Ces compositions allégoriques tirées du « Bestiaire » où les animaux considérés comme symboles de certaines vertus et de certains vices jouaient un rôle principal, entraient dans la décoration des édifices religieux comme dans celle des bâtiments de l'ordre civil [2].

J.-P KIRSCH.

[1] Tous les dessins qui ont servi pour exécuter notre planche sont dus à la main habile de M. le prof. H. Robert.

[2] Voir *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge,* publiés par M. Ch. Cahier. Curiosités mystérieuses (Paris, 1874), p. 106 ss. — Mâle, *L'art religieux du XIIIme siècle en France.* Nouvelle édition (Paris, 1902), p. 43 ss. ; le même, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France* (Paris, 1908), p. 315 ss.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

CHAPITEAUX DE LA COLLÉGIALE DE ST-NICOLAS A FRIBOURG

LE TRIPTYQUE DES DOMINICAINES D'ESTAVAYER

(OUVERT)

Il était conservé jusqu'à une époque récente chez les Dominicaines d'Estavayer, qui l'ont vendu fort innocemment. Il est aujourd'hui la propriété de M. le baron Godefroy de Blonay, qui le conserve soigneusement dans son château de Grandson.

A première vue, surtout à l'inspection des draperies, on devine une œuvre de Hans Geiler, le grand sculpteur fribourgeois.

Il mesure, ouvert, 4 mètres de longueur, sur 1 m. 90 de hauteur au milieu.

Il représente, sur le panneau central, la Vierge accostée de deux saints Dominicains, et sur les panneaux latéraux, l'adoration des Bergers à droite, celle des Mages à gauche.

Dans le panneau central, la Vierge-Mère apparaît debout, tenant sur son bras gauche son Enfant nu et à moitié couché, qui porte le monde de la main gauche et le bénit de la droite.

La Vierge est richement drapée dans sa robe et son manteau. Elle tient la lune sous ses pieds, conformément au symbolisme de l'Apocalypse ; elle n'a la tête voilée que de ses grands cheveux qui lui inondent les épaules, comme on le voit souvent dans les madones de cette époque. On y tenait avec raison, parce que la chevelure dénouée, étant l'apanage des jeunes filles, signifiait dès lors la virginité.

Il est plus que probable d'ailleurs que jadis notre Vierge était couronnée d'un diadème, en très haut relief, soutenu par deux anges gracieux, au milieu des rinceaux élégants, aujourd'hui disparus, de la partie supérieure du tableau, semblables à ceux dont on retrouve des fragments dans le haut des volets latéraux, et réclamés par eux. L'un des anges, chargés de supporter le diadème, se voit encore à gauche, et son geste indique à la fois et son rôle, et, par l'ampleur de son double geste, la hauteur du diadème, qui était fort solennelle.

Notre bas-relief, on le voit, a subi de notables détériorations. Non seulement ont disparu les rinceaux de la partie supérieure, dans le panneau central, et le second ange qui aidait à soutenir la couronne, mais encore un second ange plus grand, placé plus bas, à gauche, faisant le pendant de celui qui joue de l'orgue à droite.

Il y a plus : la Vierge est entourée de grands rayons alternativement flammés et lancéolés ; ils subsistent presque tous : seulement un seul porte encore une rose à l'extrémité. Il en faut conclure que chaque rayon avait primitivement sa rose, et qu'ici la Vierge était figurée très spécialement comme Notre-Dame du Rosaire. On a vu souvent des Vierges analogues chez les antiquaires de Fribourg. Ce sont en général des statues en bois, munies derrière d'une sorte d'anse qui servait pour les porter en procession et pour bénir la foule. Pour symboliser clairement la pensée, les rayons s'achevaient dans des roses, parfois coloriées en blanc, en violet ou en or, afin de rappeler les mystères de la Joie, de la Douleur et de la Gloire, qui sont l'âme du Rosaire.

On sait d'ailleurs qu'à l'époque de Geiler, la dévotion au Rosaire était d'une popularité bien évanouie depuis lors, sauf dans les vieux monastères.

Les deux personnages qui flanquent la Vierge sont, celui de droite saint Dominique, celui de gauche saint Thomas d'Aquin.

Saint Dominique est désigné non seulement par la place qui lui appartient dans un tableau du Rosaire, mais encore par ce fait que de la gauche il serre un livre fermé contre sa poitrine, tandis que de la droite il tenait jadis un bâton de voyage : c'est l'attitude du Prêcheur parcourant le monde pour enseigner l'Evangile. On l'a représenté souvent de la sorte, surtout à l'époque où ses disciples, ne devant voyager qu'à pied, avaient l'obligation de porter un bâton de bois blanc.

Le geste de la main, la main à demi-fermée pour serrer la tige du bâton, l'attitude si discrètement mouvementée du corps ne laissent aucun doute à ce sujet.

Le livre, c'est la doctrine ; le bâton c'est la diffusion de cette doctrine. Il est, en outre, accompagné du symbole de l'Ordre, le chien portant le flambeau dans sa gueule ; mais ce dernier ne figure pas sur notre photographie.

L'autre Saint est sans aucun doute Thomas d'Aquin. Le personnage représenté tient de la main gauche le pied d'un ostensoir ou d'un calice : la partie supérieure a malheureusement disparu. De la main droite, il montre du doigt l'ostensoir ou le calice.

Plusieurs Saints dominicains portent le calice ou l'ostensoir comme attributs ; mais, à l'époque où sculptait Geiler, Thomas d'Aquin seul, parmi ceux-là, était sur les autels.

Thomas d'Aquin a été souvent représenté portant l'ostensoir ou le calice, parce que, chacun le sait, il fut le chantre inspiré et incomparable de l'Eucharistie, dans son Office du Saint-Sacrement.

Dans notre bas-relief, il porte et montre l'Eucharistie. C'est parfait comme simplicité et synthèse de symbolisme sculptural. Geiler, contrairement à tant d'autres, surtout parmi les modernes, avait cette conviction que la sculpture, au lieu d'imiter la peinture, doit représenter des idées simples et synthétiques.

Tout cela est clair, grand, sans ombre de rhétorique. Une dernière remarque portera sur le magnifique fond d'or, parfaitement conservé, contre lequel glissent nos bas-reliefs. Les dessins en sont d'une grandiosité toute royale. Quel artiste de goût et d'intelligence nous donnera jamais un album choisi de ces dessins qui ornent les fonds de tableaux au XVme siècle et aux époques antérieures ? Ce serait un grand service à rendre à notre époque, malgré les reproductions de vieilles étoffes que l'on nous donne un peu partout à l'heure présente.

Nous arrivons aux panneaux extrêmes.

Ils figurent l'Adoration du Fils de Dieu par les Bergers et par les Mages.

A droite, les Bergers.

La scène est fort simple. La Vierge, tête voilée, parce qu'elle est mère, adore à genoux son Enfant qu'elle a déposé sur un linge dont deux anges tiennent les extrémités à la tête et aux pieds, tandis qu'un troisième ange, à genoux et les mains jointes, se prosterne en face, au second plan.

Deux Bergers sont arrivés : l'un est agenouillé et joint les mains ; l'autre entre en levant son chapeau.

Saint Joseph apparaît en buste, dans l'embrasure d'une fenêtre, et prie en joignant les mains, après avoir déposé son grand chapeau sur le rebord de la fenêtre. Le bœuf et l'âne traditionnels font également acte de présence.

Sur le cadre inférieur de ce panneau l'artiste, auteur de ces peintures, a inscrit ses initiales : A. W. et la date 1521.

A gauche l'adoration des Mages. Elle est moins simple, comme il convenait.

La Mère, tête nue et en grands cheveux, parce qu'elle est vierge, est assise dans un siège magnifique, tenant sur ses genoux son Enfant, à qui les Mages, l'un agenouillé, les deux autres debout, offrent leurs présents dans des coupes superbes.

Saint Joseph assiste encore au spectacle dans l'embrasure de sa fenêtre.

Ces deux compositions, surtout la seconde, sont fort remarquables par la sobriété, l'harmonie et par la force contenue : celle qui jaillit des faits eux-mêmes.

Le roi nègre, en particulier, est fort exactement caractérisé par ses lèvres lippues, ses cheveux courts et frisés, sa tête fuyante ; il est d'ailleurs superbement campé.

J.-J. BERTHIER.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de J. Perret, phot.-moderne à Yverdon.*

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

TRIPTYQUE DU COUVENT DES DOMINICAINES D'ESTAVAYER

(Ouvert)

LE TRIPTYQUE DES DOMINICAINES D'ESTAVAYER

(FERMÉ)

Il représente, sur le volet de droite, le Christ debout, le front entouré d'une auréole crucifère, bénissant de la droite, et soutenant son manteau de la gauche. Il est entouré d'une couronne d'Apôtres; dans le bas, agenouillée, les mains jointes, accostée de son blason, une religieuse dominicaine prie devant le Christ. Nous chercherons à l'identifier plus loin.

Les Apôtres ne sont qu'au nombre de onze, parmi lesquels saint Paul avec son épée à deux tranchants. On les peut identifier d'après leurs attributs traditionnels.

Dans le haut, mais en arrière, au troisième plan, apparaît le Père éternel, précédé de la colombe, symbole de l'Esprit divin, tenant le monde dans sa droite, bénissant son Fils de la gauche. Un détail fort singulier est à noter : la bénédiction rayonne de la lumière, et au milieu une silhouette de la croix : c'est Dieu décrétant l'Incarnation et la mort de son Fils fait homme. L'image du Christ est très remarquable par la fermeté du dessin et la sûreté des traits : on dirait du Mantegna.

Les draperies sont fort exactement dessinées, mais cassées, comme dans une statue de Geiler.

Dans le panneau de gauche est figuré un grand évêque auréolé, crossé, mitré, debout, présentant au Christ du premier panneau un prélat à riche pelisse ou aumusse, agenouillé dévotement, les mains jointes.

L'écusson nous apprend qu'il appartenait à la famille d'Estavayer.

Le Saint qui le protège est saint Claude, archevêque de Besançon, muni de la croix archiépiscopale.

Dans le haut, au troisième plan, et au milieu d'une couronne de nuées brillantes, apparaît la Vierge assise, tenant son Enfant sur ses genoux, et, au-dessous, une élégante chapelle, fort simple, avec une abside hexagone.

L'Enfant indique la chapelle du bras gauche, et la Vierge donne un objet de forme ronde, sans doute une aumône, un petit disque devenu une boule.

Nous opinons que la petite église est la chapelle des Dominicaines d'Estavayer que la Vierge protège spécialement. Elle était effectivement située près des remparts de la ville que l'on voit figurés sur l'avant de la chapelle [1].

J.-J. BERTHIER.

Voici les renseignements que M. Fréd. Th. Dubois a bien voulu nous communiquer sur les donateurs de ce triptyque.

Qui sont les donateurs de ce tryptique? Grâce aux armoiries qui le décorent, nous avons pu les découvrir. Sur le volet de droite, nous voyons un prélat à genoux et devant lui les armes des Estavayer : *palé d'or et de gueules de six pièces à la fasce d'argent chargée de trois roses du second.*

A la date où ce tryptique fut exécuté (1521), vivait Claude d'Estavayer, fils d'Antoine, coseigneur d'Estavayer et Mollondins, et de Jeanne de Colombier. Il était chanoine de la cathédrale de Lausanne, abbé d'Hautecombe dès 1504 et évêque de Belley dès 1507, abbé du Lac de Joux en 1519, prévôt de la cathédrale de Lausanne en 1520 et prieur de Romainmotier en 1521.

Ses armes sont surmontées de la mître et de la crosse et entourées du collier de l'Annonciade; il avait été nommé chancelier de cet Ordre en 1518.

Pour quelles causes donna-t-il ce tryptique au couvent des Dominicaines d'Estavayer? Ce monastère était très délabré à la fin du XVme siècle et demandait d'importantes réparations, mais l'état des finances des religieuses ne permettait pas de les entreprendre.

[1] Dans notre article, publié il y a quelques mois par le *Fribourg artistique,* sur *sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Madeleine,* nous avons commis une erreur, que nous voulons réparer, au sujet de l'identification de cette dernière. La Sainte qui porte la cruche et le peigne n'est pas sainte Madeleine, mais *sainte Vérène.* On lui donne ces attributs, parce qu'elle soignait les malheureux. C'est à M. Zemp, jadis professeur à l'Université de Fribourg, que nous devons cette rectification, et nous l'en remercions de tout cœur. Il s'autorise d'ailleurs de M. Barbier de Monvanes, qui en parle dans son *Iconographie chrétienne,* vol. II, p. 433.

Elles durent avoir recours à la charité publique. En 1492 et en 1515, l'évêque de Lausanne autorisa des quêtes. En 1516, le Général de l'Ordre des Dominicains accorda aux religieuses l'autorisation de rendre participant de toutes les bonnes œuvres pratiquées dans l'Ordre, toutes les personnes qui, par leurs aumônes, contribueraient aux travaux entrepris. Le résultat en fut très heureux et bientôt les travaux purent être achevés. C'est alors qu'arrive le merveilleux tryptique qui a été décrit ici ; il vint sans doute couronner la restauration du couvent (1521). Notre prélat staviacois n'oubliait pas sa ville natale et surtout le couvent des Dominicaines auquel il s'intéressait d'autant plus que cette maison avait à sa tête, depuis de nombreuses années, une de ses parentes, Catherine d'Estavayer (prieure de 1502 à 1527).

Sur l'autre volet, nous voyons les armes de Blonay : *de sable semé de croisettes recroisetées au pied fiché d'argent, au lion d'or armé et lampassé de gueules brochant sur le tout.* A côté est une Sœur dominicaine à genoux.

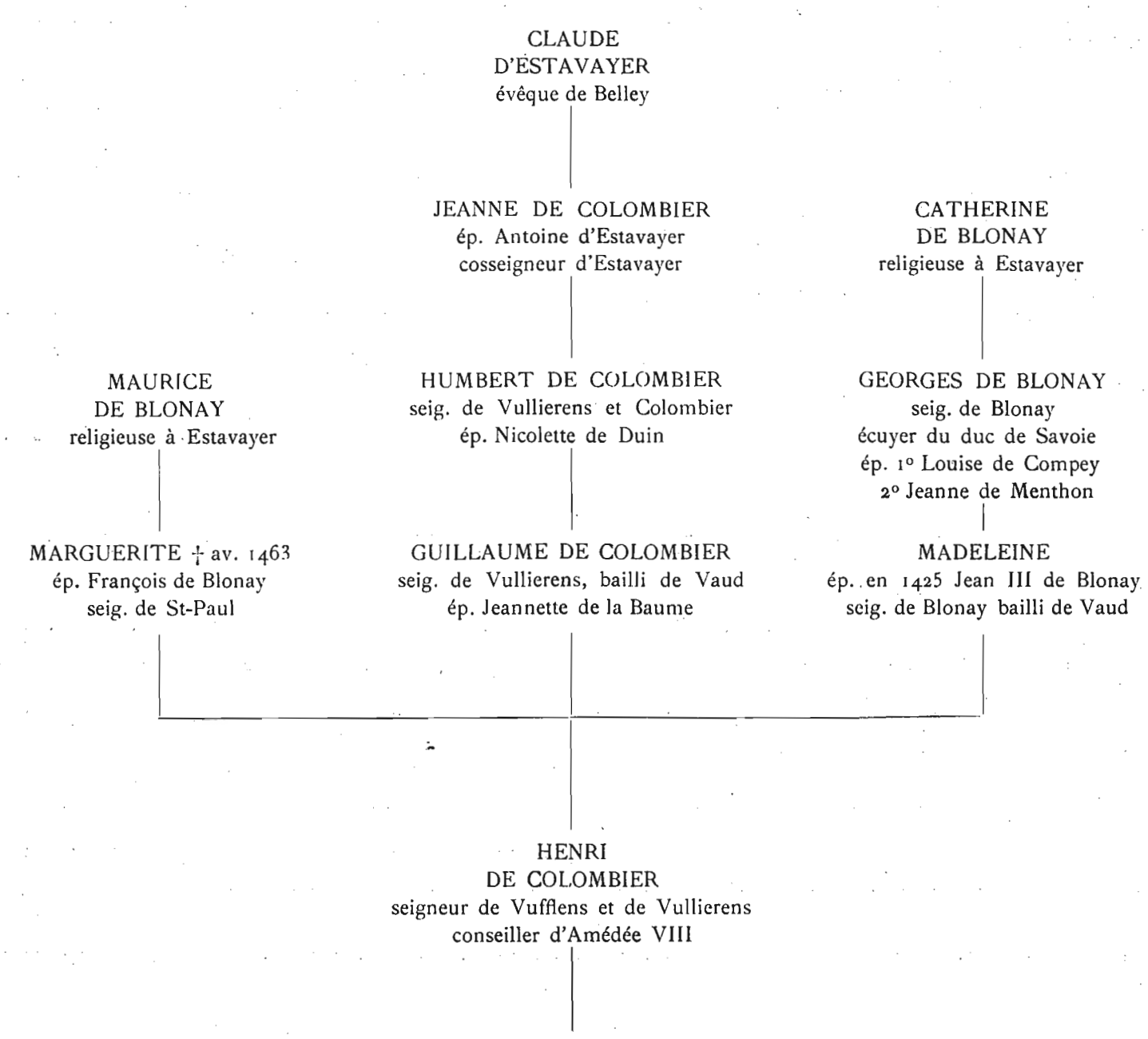
Qui était cette religieuse ? Si nous cherchons dans la généalogie des barons de Blonay, nous trouvons que cette antique famille a donné trois sœurs au couvent des Dominicaines d'Estavayer : Jeanne de Blonay, qui vivait au XIVme siècle ; Catherine et Maurice de Blonay qui étaient à peu près contemporaines de Claude d'Estavayer.

Catherine, fille de Georges, seigneur de Blonay, et de Jeanne de Menthon, était novice en 1491 et avait fait profession en 1492, mais elle mourut déjà le 19 novembre 1501. C'est donc Sœur Maurice, ou Murisiat, qui est représentée sur notre tryptique.

Elle était fille de François de Blonay, seigneur de Saint-Paul en Chablais, et de Marguerite de Colombier. Nous la trouvons citée en 1463. Suivant une note de Foras [1], elle devait être veuve lorsqu'elle entra au couvent, car Pierre de Baulmes, seigneur d'Essert, dans son testament, fait à Yverdon en 1475, mentionne Maurice sa femme, fille de feu François de Blonay, seigneur de Saint-Paul. Elle fit profession après 1501, car à cette date elle n'est pas encore nommée. En 1511, elle donne au couvent d'Estavayer, pour le salut de son âme, deux poses de vigne situées rière Pully. Elle est citée encore en 1526. A en juger le portrait qu'en a fait le peintre sur le volet du tryptique, Sœur Maurice semble avoir 60 à 70 ans. Elle devait bien avoir cet âge, puisque sa mère était déjà morte en 1463.

Maintenant pour quelles raisons Claude d'Estavayer et Sœur Maurice s'étaient-ils réunis pour donner ce tryptique au couvent des Dominicaines ? En étudiant les généalogies des sires d'Estavayer et de Blonay, nous trouvons qu'il existait des liens de parenté entre ces deux personnages. Sœur Maurice était tante à la mode de Bretagne de la mère de Claude d'Estavayer. Le tableau généalogique ci-dessous expliquera plus facilement cette parenté.

[1] A. de Foras, Armorial et nobiliaire de Savoie.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de J. Perret, phot.-moderne à Yverdon.*

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

TRIPTYQUE DU COUVENT DES DOMINICAINES D'ESTAVAYER

(Fermé)

MOSAÏQUE DE CHEYRES-YVONAND

ORPHÉE ATTIRANT LES ANIMAUX

Les Romains avaient par excellence le sens de l'esthétique et l'amour de la belle nature; ils cherchaient à établir leurs demeures toujours dans les sites les plus agréables, les plus reposants. Les rives riantes, calmes et ondulées de nos lacs devaient les attirer; le long des chaussées parcourues par les farouches légionnaires, ils construisaient des villas, luxueuses et opulentes, comme le prouvent les peintures ou les mosaïques qui décoraient les salles où ils recevaient leurs hôtes. Tout autour s'étalaient des jardins, des vergers et des champs cultivés par les esclaves.

Le nombre des mosaïques romaines trouvées à diverses époques dans le sol de l'ancienne Helvétie dépasse la centaine. Les plus nombreuses (environ soixante) et les plus belles appartiennent au canton de Vaud : on en compte 24 à Avenches, 6 à Orbe, 6 à Nyon, etc... Dans le canton de Fribourg, on n'en connaît que huit : celles de Cormérod, de Bussy, de Châtillon, de Vuadens, de Chiètres, de Lentigny, de Nonan et de Cheyres. Une seule est conservée, celle de Cormérod, trouvée en 1830 et transportée en 1834 au Musée cantonal. On a souvent parlé de celle de Cheyres, elle a été plusieurs fois reproduite et décrite. Nous avons tâché ici de demêler le vrai du faux et de mettre au point les relations plus ou moins contradictoires qui ont paru sur sa découverte. Nous réservons pour un travail ultérieur spécial ce qui peut prêter flanc à la discussion, et aussi toutes les références bibliographiques.

A 25 minutes environ de ce dernier village, à gauche de la route qui mène à Yvonand, le long des coteaux boisés qui séparent les deux localités, s'étend sur un assez long espace un terrain cultivé appelé la *Baumaz*. Ce nom lui vient d'une grotte assez difficilement accessible dont on voit l'ouverture dans les rochers qui, à quelque distance, dominent le paysage. C'est dans un de ces champs qu'au printemps de l'année 1778 furent trouvées d'imposantes ruines romaines, tuiles, murs, canalisations, salles aux parois recouvertes d'un mastic rouge, et autres débris de constructions. Le champ appartenait au docteur Michel, de Cheyres, mais il était situé sur le territoire d'Yvonand, à environ 600 pas de la frontière fribourgeoise.

La nouvelle de la découverte de ces vestiges d'antiquité ne tarda pas à parvenir à l'oreille du lieutenant du gouvernement, résidant au château de Cheyres, François-Prosper-Nicolas Castella de Villardin, membre du Conseil souverain de la ville et République de Fribourg. Il fit creuser plus profond, et, le 16 mai, sous une couche de terre et de pierres d'environ dix pieds d'épaisseur, on trouvait la belle mosaïque carrée dont nous donnons la reproduction ci-contre. Le bailli Castella n'osa pas continuer des fouilles régulières dans un terrain qui n'était pas de sa juridiction. Il s'empressa d'en aviser le bailli de Grandson, Abraham de Jenner, dont Yvonand dépendait. Le bailliage de Grandson étant commun à Berne et à Fribourg, Jenner fit part de la trouvaille aux autorités des deux cantons. Sa lettre à Leurs Excellences de Fribourg est datée du 26 mai. Elle donne une description sommaire de ce qui a été mis à jour, fait remarquer que le champ de fouilles appartient à un particulier et demande s'il faut laisser voir la mosaïque aux visiteurs.

Six jours plus tard, le 1er juin, Fribourg communique à Berne une copie de la lettre et de l'esquisse envoyées par le bailli Jenner, avec l'indication de quelques menus objets trouvés au cours des travaux d'excavation. Si Leurs Excellences de Berne estiment qu'il en vaille la peine, Messeigneurs sont eux-mêmes bien d'accord de laisser continuer les recherches; les deux autorités ne sauraient se désintéresser de ces trouvailles. Il n'y a pas de raison non plus d'empêcher les visiteurs d'y aller satisfaire leur curiosité. A cette lettre, Berne répond le 4 juin : « Nous sommes tout à fait disposés à laisser poursuivre à frais communs l'exploration du champ de la mosaïque. Nous envoyons à notre bailli de Grandson l'ordre de s'entourer dans ce but de quelques personnes sûres et de toute confiance, afin que, si l'on vient à trouver, par exemple, d'anciennes monnaies ou des objets de valeur, tout soit bien remis entre ses mains pour être partagé entre les deux Etats. Il devra être averti et nous

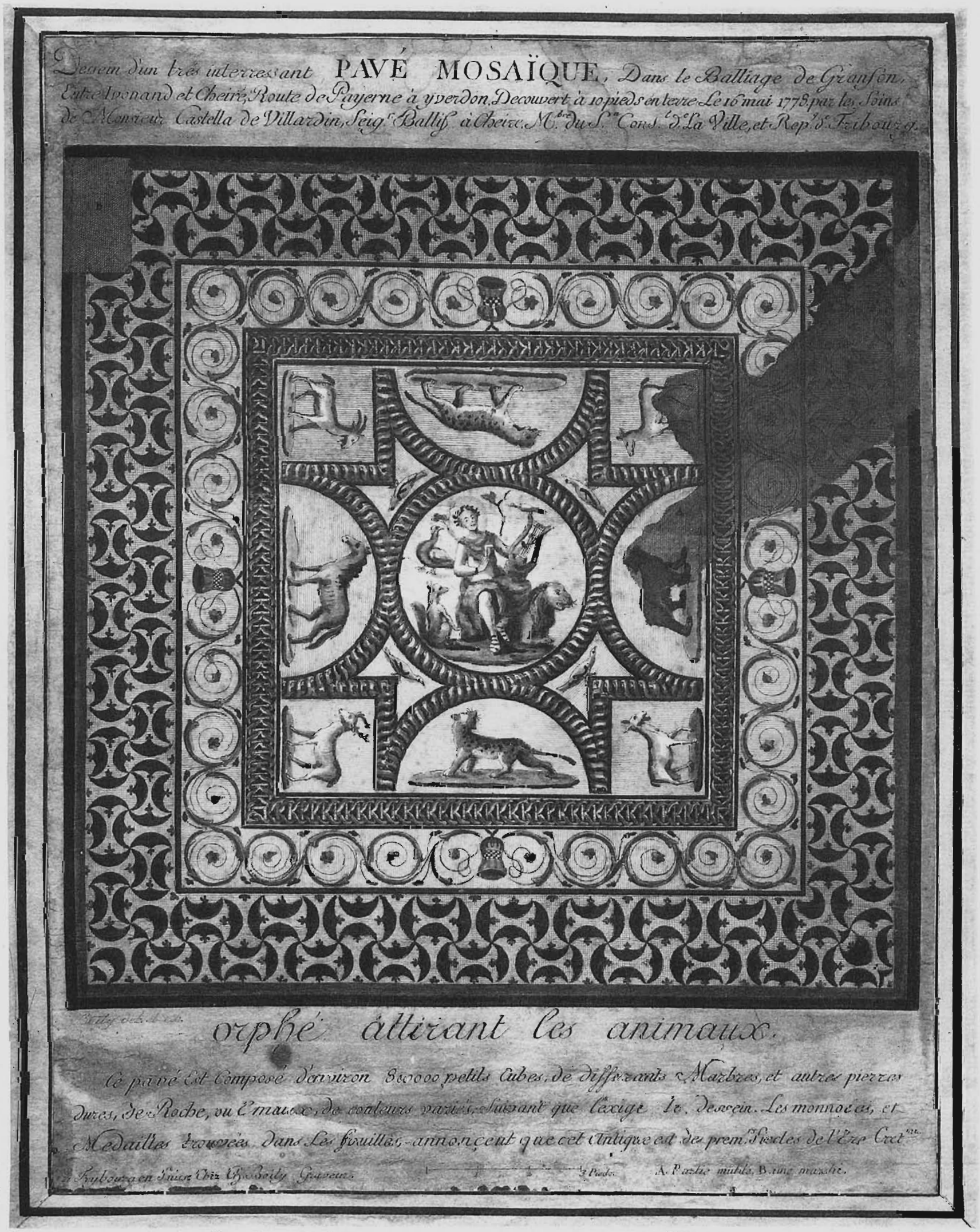
avertir de tout ce qui sera découvert. » Fribourg aussitôt envoie à son bailli de Cheyres, Castella de Villardin, la copie de la lettre bernoise et des ordres transmis à Grandson et lui enjoint de surveiller les fouilles, comme simple particulier, avec grand soin ; s'il doit s'absenter, qu'il n'oublie pas de mettre à sa place quelqu'un à qui on puisse entièrement se fier.

Les fouilles furent donc continuées. On se trouvait en présence d'une grande villa romaine avec ses salles et ses compartiments disposés symétriquement. Les ouvriers en mirent à jour les substructions successives ; bientôt même, ils rencontrèrent, à 50 pas environ du premier, un second pavé en mosaïque composé de cubes noirs et blancs formant des losanges d'un effet assez heureux. (Voir plan de situation, lettre A.) Les curieux affluaient, surtout le dimanche. D'un autre côté, le Dr Michel ne voyait pas sans un certain dépit son champ bouleversé, foulé, piétiné comme un trottoir, impossible à labourer. Il témoigna, paraît-il, un peu de mauvaise humeur. On se décida à lui donner satisfaction en remettant aussi bien que possible en état le terrain que piochaient les archéologues. Toutefois, le bailli Castella lui exposa combien ce serait dommage de recouvrir surtout la belle mosaïque d'Orphée et lui demanda l'autorisation de faire construire tout autour un petit mur que l'on surmonterait d'un toit servant d'abri protecteur. Il consentit. A la fin de juillet, le bailli de Grandson fit un devis s'élevant à 223 fr. 15 sols (environ 500 francs monnaie actuelle). Ce devis fut approuvé par les deux gouvernements. On se mit tout de suite à l'œuvre ; bien abritée sous le toit qui la recouvrait, la mosaïque, objet de la sollicitude intelligente des deux Etats, semblait devoir être conservée pour longtemps.

Homme lettré et ami des arts, le bailli Castella devait aussi faire appel aux artistes. Dans une lettre du 26 novembre 1778 au bailli de Grandson, le gouvernement bernois avait manifesté le désir d'avoir un dessin en couleurs et un plan de la mosaïque et des fouilles pour les mettre à la Bibliothèque de la ville de Berne, et il l'avait prié de les faire exécuter par un homme expérimenté. Un graveur français habitant Fribourg, Charles Boily, fut chargé de prendre ces relevés. Les estampes coloriées qu'il publia, à ses frais, représentent la mosaïque d'une façon un peu imprécise et fantaisiste. Incontestablement meilleure et plus exacte est l'aquarelle que, sur l'instigation encore du bailli Castella, fit de la mosaïque un jeune architecte amateur d'Yverdon, M. de Hennezel, en 1779. Cette aquarelle, dont M. de Castella fit cadeau à son ami de Berne, l'architecte Ritter, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de cette ville, avec un plan des fouilles un peu différent de celui que nous donnons ci-contre. Ce plan a été copié par Ritter sur les dessins originaux envoyés par Castella ; on y trouve aussi divers détails figurant l'arrangement des bordures de la mosaïque, un dessin représentant les restes d'un aqueduc « en quartiers de pierre dure taillés à rigole » comme à Avenches, aqueduc qui se trouvait dans le voisinage immédiat de la villa, un peu plus haut sur le versant du coteau. Nous ne nous expliquons pas pourquoi l'estampe de Boily représente la mosaïque comme étant d'un côté en partie détériorée, alors que l'aquarelle de Hennezel la montre parfaitement intacte. Ajoutons que notre célèbre peintre fribourgeois, Em. Curty, en a donné aussi un bon dessin colorié dans son *Recueil des antiquités trouvées à Avenches*, manuscrit de notre Bibliothèque cantonale.

Notre mosaïque continuait à recevoir de nombreux visiteurs. Parmi ceux-ci, il faut citer en premier lieu le grand poète allemand Gœthe. Le 19 octobre 1779, l'auteur de Faust se trouvait à Avenches ; le 20, à Payerne, et le 21, à Moudon. De cette dernière localité, il écrivait à Mme de Stein : « J'ai vu à Avenches deux mosaïques ; elles ont dû être très belles, à en juger par les dessins qu'on m'en a montrés, mais je les ai trouvées dans un état déplorable, elles ont été détériorées par la malveillance des paysans... J'ai aussi vu dans la matinée un pavé en mosaïque près d'un village qui s'appelle Cheyres ; il est assez bien conservé, mais il court grand risque aussi de s'endommager. Les Suisses font cas de cela à peu près comme des c.....s ! (*Die Schweizer tractiren so etwas wie die Schweine.*) Il y a bientôt deux ans que le bailli de Cheyres en a fait la découverte, mais le successeur de celui qui a fait les fouilles (c'était Tobie de Gottrau de Billens) ne veut pas s'en soucier, sous prétexte que la découverte n'a pas été faite sur un terrain soumis à sa juridiction, mais dans un bailliage voisin, où il n'a pas le droit d'intervenir. Je lui ai envoyé un billet anonyme pour lui dire que le petit mur construit tout autour commençait à se désagréger. Je l'ai prié de le faire réparer. Le fera-t-il ? A supposer qu'il en donne l'ordre, à quoi cela pourra-t-il servir ?... »

Fr. DUCREST.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

MOSAÏQUE DE CHEYRES-YVONAND

(Orphée attirant les animaux)

MOSAÏQUE DE CHEYRES-YVONAND

DÉTAILS DE LA MOSAÏQUE

(Suite)

Il est fort douteux que l'avis de Gœthe ait été suivi. Il faut cependant reconnaître que les deux gouvernements avaient fait tout leur possible pour conserver la précieuse mosaïque. Ils donnèrent une nouvelle preuve de leur bienveillante sollicitude encore en 1780. En effet, au mois de juin de cette année, les héritiers du docteur Michel ayant réclamé au gouvernement de Fribourg une somme de 50 écus pour le dommage que les travaux de fouilles avaient fait à leur champ, Berne proposa de porter cette somme à 60 écus petits, payable par moitié entre les deux Etats. Fribourg consentit, et un ordre dans ce sens fut envoyé au bailli de Grandson. De même, en défonçant la canalisation voisine des ruines, on avait trouvé 54 grandes pierres longues de 4 à 7 pieds. Berne en proposa aussi le partage : la moitié fut amenée au château d'Yverdon et l'autre moitié à celui de Cheyres pour servir à des réparations.

Mais malgré les précautions prises, les successeurs du bailli Castella, Tobie de Gottrau de Billens (1778-1784), François-Jacques de Chollet (1784-1790), et Charles-Nicolas de Buman (1790-1796), se désintéressèrent complètement de la mosaïque. Les ouvriers qui avaient fait les fouilles avaient trouvé quelques pièces romaines, un grand bronze de Vespasien, et deux de l'impératrice Lucille, femme de Lucius Verus, morte en 183. La découverte de ces pièces et les travaux faits pour protéger et conserver la mosaïque firent supposer à certains paysans du voisinage qu'en creusant sous le pavé, on trouverait un trésor. Une nuit, des jeunes gens vinrent et le brisèrent. Il nous a été impossible de retrouver la date de cette brutale destruction, que peuvent seules expliquer l'ignorance et la cupidité. Cet acte de vandalisme infiniment regrettable provoque notre indignation. Mais quel siècle de l'histoire n'a pas eu ses accès de folie et de sauvagerie ! Du reste, la peu bienveillante boutade de Gœthe à l'égard des Suisses va de pair avec la réflexion suivante de cet étrange voyageur. Un jour qu'il parcourait l'Oberland, entre Interlaken et Grindelwald, deux pauvres gens lui demandèrent l'aumône. Il n'eut rien de plus pressé que d'écrire en Allemagne : « En Suisse, ça fourmille de mendiants. »

Heureusement, la destruction de la mosaïque n'avait pas été totale. Dans les *Etrennes fribourgeoises* de 1806, M. Lalive d'Epinay dit qu'il en existait encore quelques vestiges; les Musées de Fribourg et d'Yverdon en conservaient aussi un fragment dans leurs collections.

Le champ des fouilles a gardé jusqu'à nos jours le nom de *champ de la mosaïque*. Il appartient actuellement à M. Jules Pillonel, syndic de Cheyres. Ce printemps dernier, les jeunes gens de la Société de chant de cette paroisse eurent l'idée d'y retourner faire des creusages; ils destinaient les objets qu'ils espéraient retrouver au joli Musée scolaire, fondé par eux il y a quelques années, sur l'initiative intelligente de M. le curé Dépierraz. Les fouilles, opérées avec le plein consentement du propriétaire, furent couronnées de succès. Le 28 mars, à 6 h. du soir, un coin du vieux pavé réapparaissait ; on dégagea le reste, et on retrouva successivement la bordure extérieure sur une grande partie de son pourtour, de notables parcelles des deux bordures intérieures, et même une partie de la tête et les jambes de devant d'un animal à pieds fourchus, soit du chevreuil qui décorait l'un des huit compartiments entourant le médaillon central, ce splendide médaillon d'Orphée dont on ne pourra jamais assez déplorer l'irrémédiable perte.

L'opération délicate de la levée de ces précieux restes fut faite quelques jours plus tard, le 13 mars, avec un soin minutieux et sans brisure par M. Tranquillo Francescoli, entrepreneur à Avenches. Il était temps. Malgré l'active surveillance exercée jour et nuit par les jeunes gens, malgré les précautions prises pour la recouvrir provisoirement, les bordures retrouvées avaient subi, pendant la quinzaine, des dégâts appréciables, même très regrettables. Les visiteurs, dont le nombre allait grandissant, voulaient tous en emporter un morceau comme relique ou comme souvenir.

La question des droits de propriété donna lieu à un échange de vues entre les gouvernements de Vaud et de Fribourg. Grâce à la modération et à la bonne volonté manifestées de part et d'autre, surtout par M. le professeur Dr Albert Naef, archéologue cantonal vaudois, un conflit fut évité. Les restes du vieux pavé romain, disposés en cinq cadres et cinq fragments, viennent d'être partagés

entre les musées de Lausanne, de Fribourg, d'Yverdon et les musées scolaires de Cheyres et d'Yvonand.

Description de la mosaïque. Elle forme un carré presque parfait : 5^m 40×5^m 25. Elle comprend un panneau central entouré de trois bordures, dont la plus extérieure, large de 0^m 75, y compris les filets d'encadrement, se présente comme un tapis de Turquie composé de croissants ou demi-lunes semblables à des peltes opposées pointe à pointe, formant des sortes de swastikas, et se détachant en noir sur un fond gris-blanc qui est celui de toute la mosaïque. La seconde bordure, large d'environ 0^m 35, se compose de rinceaux et encorbellements bizarres de fleurs roulées en coquilles et en spirales, séparées, au milieu de chaque côté, par un vase ornementé de forme arrondie. La troisième bordure d'environ 0^m 20 de largeur, est constituée par une double torsade ou tresse formée d'anneaux enchevêtrés de couleur bleue, séparés, chacun à chacun, par un filet horizontal pourpre, du plus gracieux effet par le heurt des couleurs.

Le carré central se compose, au milieu, d'un médaillon circulaire, puis de quatre médaillons semi-circulaires tangents à celui du centre, alternant avec quatre autres médaillons carrés placés aux angles, tous séparés par une torsade formée d'anneaux blancs, bleus et rouges. Au milieu de l'espace rhomboédrique qui sépare les médaillons semi-circulaires des médaillons carrés, on voit, perché à l'angle du carré, un petit oiseau, ressemblant par sa forme et sa couleur à notre loriot.

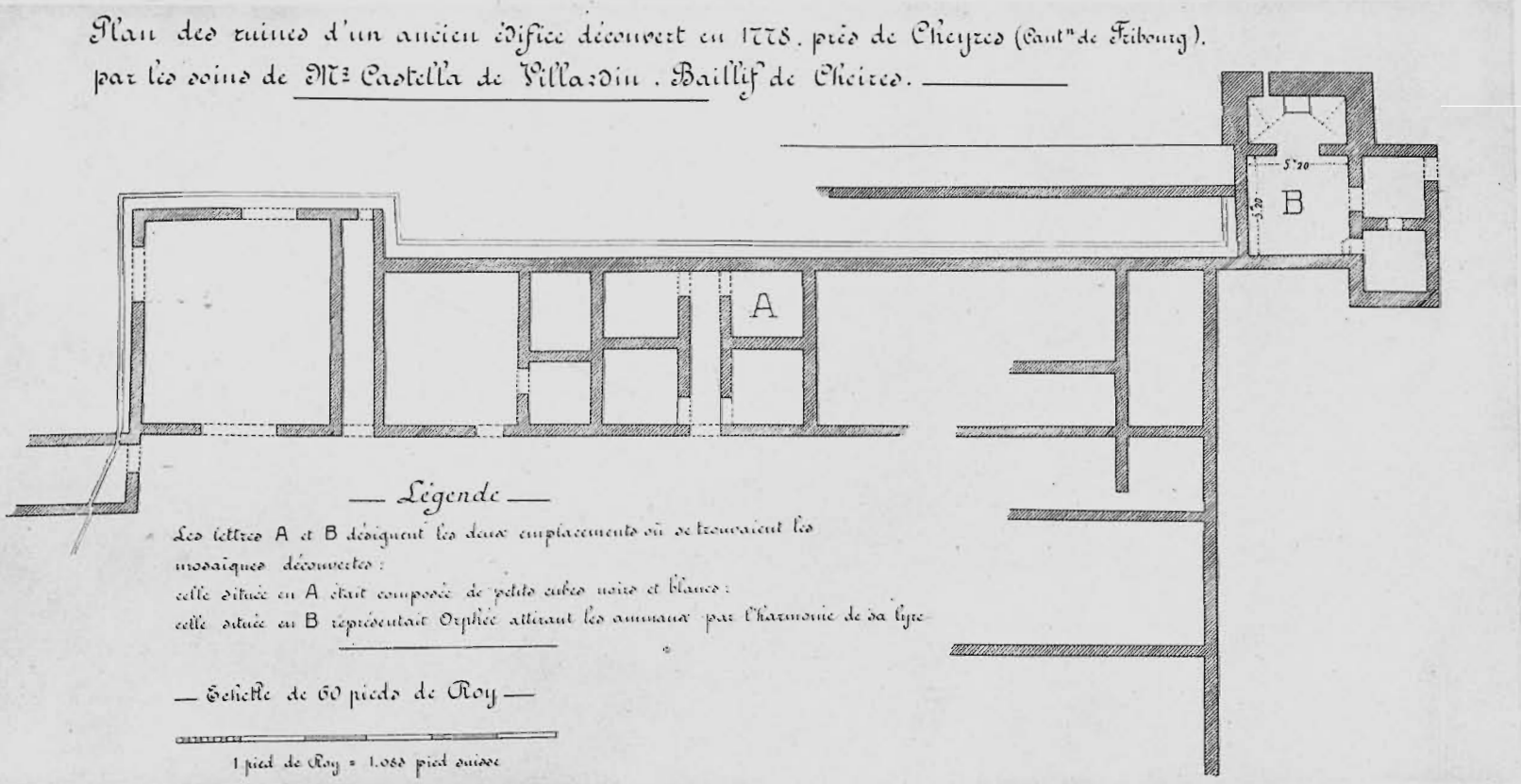
Le médaillon circulaire central représente Orphée couronné de laurier, le corps recouvert d'une chlamyde violette, aux plis bien agencés ; les bras sont nus, ainsi que la jambe droite jusqu'au genou et une partie de la jambe gauche. Le dieu, dont la figure exprime un mouvement sérieux d'admiration ou d'attention, est assis entre deux arbres, sur un rocher, au bord d'une eau tranquille. De la main gauche, il tient une lyre sur laquelle est perché un petit oiseau ; on reconnaît dans sa main droite le *plectrum*, instrument dont on pinçait la lyre. Au pied d'Orphée est un lion couché dans une attitude reposée et tranquille ; à sa droite on voit, assis sur son train de derrière, un joli écureuil brun ; il regarde fixement, comme s'il était ravi d'entendre les sons harmonieux de la lyre. A droite encore, un peu en arrière du dieu est un cygne ou un paon. Les quatre médaillons semi-circulaires représentent chacun un animal différent : une panthère, un léopard, un cheval et un ours ; tous reposent sur un socle rectangulaire. Les quatre sujets figurés dans les médaillons carrés sont : un chamois, un daim ou un cerf, une chevrette et un chevreuil. Tous les animaux ont la tête et les oreilles tendues comme s'ils écoutaient les sons de la lyre divine. Il importe de signaler que, à l'angle sud-ouest de la salle qu'ornait ce beau pavé, il existait une grande pierre qui a pu servir de marche d'escalier ; la surface de la mosaïque l'atteignait à mi-hauteur.

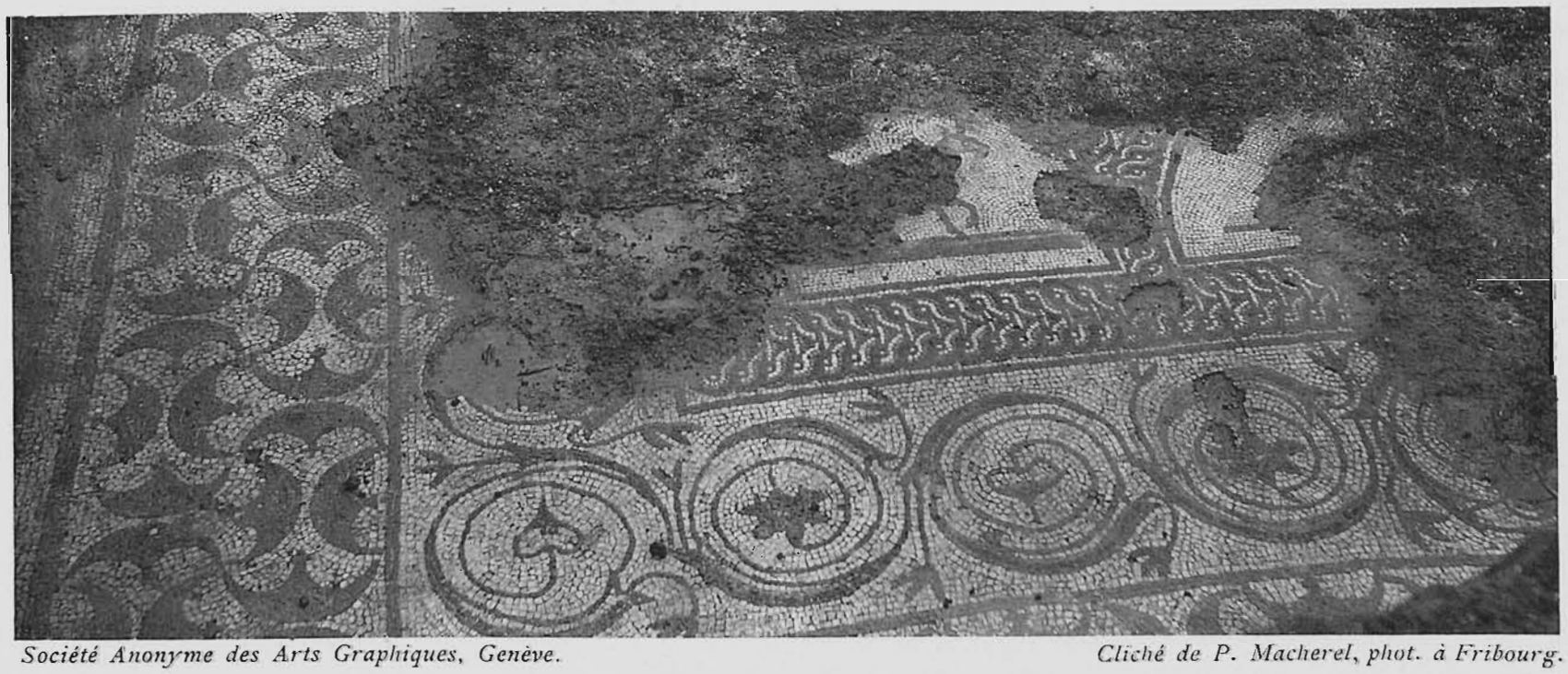
La mosaïque de Cheyres doit dater de l'époque des Antonins, du IIme siècle de notre ère. Du fait qu'en déblayant les matériaux qui encombraient la salle où elle était, on a trouvé des bronzes de Lucille, on peut raisonnablement conclure qu'elle existait déjà en 183, année de la mort de cette impératrice, fille de l'empereur Marc Aurèle et femme de Lucius Verus. En outre, si elle avait été faite au Ier siècle, soit à l'époque augustéenne, on aurait groupé tous les animaux immédiatement autour d'Orphée ; le fait qu'on les a relégués dans des compartiments isolés indique déjà une époque qui se ressent de la décadence, et caractérise bien l'époque antonienne. De plus, les ouvriers mosaïstes du Ier siècle, tous d'origine grecque, auraient infailliblement représenté Orphée avec le type grec, soit avec le bonnet phrygien. L'Orphée de Cheyres, c'est l'Orphée romain, dessiné par des artistes romains, et non plus grecs, venus sans doute du grand atelier de mosaïques qui existait à Avenches et qui fournissait ses produits à une grande partie de l'Helvétie. Ce type romanisé est particulier au temps des Antonins. Par contre, la mosaïque de Cormérod, représentant Thésée tuant le Minotaure, est incontestablement du Ier siècle.

La mosaïque de Cheyres est une œuvre d'art remarquable. Toutefois, si riche qu'ait pu être le propriétaire de la villa où elle se trouvait, il serait prétentieux d'affirmer, comme on l'a fait, que la pièce dont elle formait le parquet ait été une salle de musique. Ne serait-ce pas plutôt un salon de réception ? Les animaux aux pieds d'Orphée, ne serait-ce pas la barbarie subjuguée, en Helvétie, par la civilisation romaine apportant avec elle la mollesse des mœurs et les arts agréables ?

Nous aurions plusieurs autres observations à ajouter relativement à la signification allégorique du sujet et à la représentation du type d'Orphée. Nous aurions aimé comparer aussi notre mosaïque avec d'autres, figurant pareillement Orphée, trouvées à Yverdon, à Avenches, à Rottweil dans la Forêt-Noire, et en plusieurs autres endroits de la France, de l'Allemagne, de l'Italie, même avec certaines peintures ou certains sarcophages des Catacombes. Mais nous ne voulons pas développer davantage ces deux articles déjà trop longs.

FR. DUCREST.





Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de P. Macherel, phot. à Fribourg.*

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

MOSAÏQUE DE CHEYRES-YVONAND

(Détail de la mosaïque)

PIERRE TOMBALE DE MARIE VALBOURG D'AFFRY

CRESSIER (NEUCHATEL)

L'ancienne église de Saint-Martin, à Cressier (Neuchâtel), contenait une quantité de tombeaux, remarquables surtout au point de vue historique; lors de la désaffectation de ce vénérable édifice, en 1872, les pierres tombales les plus intéressantes furent transportées auprès de la nouvelle église, dans le village même, et c'est là que l'on peut voir encore aujourd'hui la tombe fribourgeoise, reproduite ici : elle demeure, en pays neuchâtelois, comme un souvenir de l'époque de ces gouverneurs d'Affry [1], qui savent se faire apprécier de leurs administrés par leur justice et la noblesse de leur caractère, et furent, au XVIIme siècle, un lien entre Fribourg et Neuchâtel.

Le monument qui nous occupe a été taillé dans un bloc de pierre de la contrée; il est de grandes dimensions, mesurant 2 m. 35 de hauteur sur 1 m. 15 de longueur; sa partie supérieure est décorée des armoiries, en relief, des familles d'Affry et Wild, surmontées d'une large couronne et supportées par deux palmes, le tout sculpté avec goût, habileté et beaucoup de précision; au-dessous de ces ornements, on peut lire encore l'inscription suivante :

ICY GIT LE CORPS
DE NOBLE ET VERTUEUSE DAME
MARIE VALBOURG WILDT
EPOUSE
DE NOBLE ET GÉNÉREUX SEIGNEUR
JOSEPH NICOLAS D'AFFRY
CONSEILLER D'ETAT DE LA VILLE ET
CANTON DE FRIBOURG, GOUVERNEUR
ET LIEUTENANT GÉNÉRAL POUR S. A S.
EN LA SOUVERAINETÉ DE NEUFCHATEL
ET VALENGIN, DÉCÉDÉE AU CH^AU^ DE
NEUCH^EL^ LE 14 DE SEPTEMBRE 1691
AGÉE DE 43 ANS 3 MOIS 28 JOURS

L'historien neuchâtelois Bryre mentionne dans ses annales la mort de Mme d'Affry et dit à ce sujet :

« Le lendemain du décès, environ midi, le conseil de ville alla en corps au château en habits « de deuil. Les pasteurs de la ville et le conseil d'état avec tous les officiers du prince, qui attendaient « le conseil de la ville, se joignirent à eux. Etant entrés en cortège dans la grande salle du château, « où reposait le corps de la défunte au milieu de deux grands flambeaux, M. le ministre Girard « fit le compliment de condoléance à M. le gouverneur, au nom de tous les corps présents. A 3 heures « du soir, heure marquée pour l'ensevelissement, toutes ces autorités, les ministres, le conseil d'état « et le conseil de ville remontèrent au château, au son de toutes les cloches; le corps mort fut porté « par six bourgeois jusqu'au bord du lac, suivi de tout le cortège des ministres et des conseils; « six conseillers tenaient le drap mortuaire. Il y eut des députés de tous ces corps qui accompagnèrent « le cercueil jusqu'à Cressier, où Madame d'Affry fut inhumée [2]; et après que les bateaux furent « partis, M. Girard fit l'oraison funèbre, qui termina la cérémonie des funérailles. »

[1] François d'Affry, depuis avoyer de Fribourg, fut gouverneur de Neuchâtel de 1628 à 1644; son fils François-Pierre le fut de 1670 à 1679 et de 1682 à 1686; son petit-fils Joseph-Nicolas remplit la même charge de 1686 à 1694.

[2] Dans le chœur de l'église paroissiale de Saint-Martin.

Marie-Valburge Wild, fille du capitaine François-Nicolas Wild [1] et d'Ursule-Laure de Diesbach, naquit en 1648; veuve en premières noces de Constantin de Diesbach, seigneur de Heitenried, elle se remaria en 1677 à Joseph-Nicolas d'Affry [2], qui succéda à son père au gouvernement de Neuchâtel en 1686; Mme d'Affry fit dès lors du château de Neuchâtel sa résidence habituelle et ne tarda pas à conquérir l'affection générale par sa bonté et sa générosité; dans l'époque troublée que traversait la principauté, son influence ne pouvait avoir que d'excellents effets, et sa disparition prématurée fut un deuil public. Nous lisons encore à son sujet, dans l'ancien registre des inhumations de la ville, une note assez détaillée mentionnant sa mort et les cérémonies effectuées, et se terminant par ces mots : « Elle fut fort respectée de tout le monde à cause de sa grande charité qu'elle avait particulièrement pour les pauvres. »

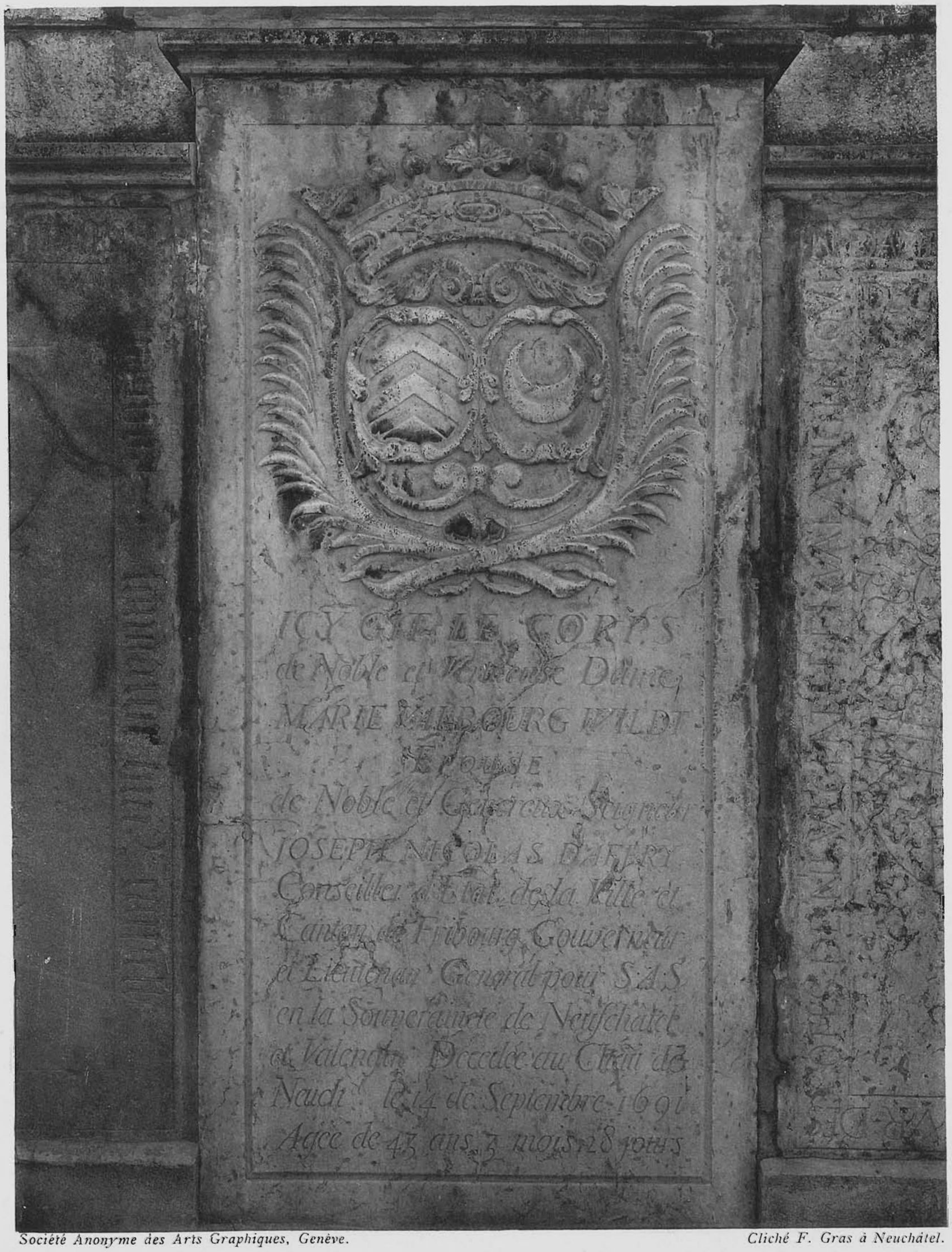
Marie-Valburge Wild avait eu deux filles de son premier mariage; elle en eut deux également de sa seconde union avec le gouverneur d'Affry : l'aînée de ces dernières, Marie-Laure-Ursule, épousa Rodolphe de Castella [3], colonel des Gardes suisses, maréchal de camp au service de France, dont elle n'eut pas d'enfants; la seconde, Marie-Ottilie-Valburge, fut mariée à Jean-Simon de Malliard, seigneur de Châtonnaye; ces époux sont les ancêtres directs de la famille de Malliard encore existante.

P. DE PURY.

[1] François-Nicolas Wild, capitaine au service de France en 1640, conseiller d'état de Fribourg, avoyer d'Estavayer de 1642 à 1646, marié 1° à Catherine d'Estavayer († 1643), 2° à Ursule-Laure de Diesbach de Grandcour.

[2] Joseph-Nicolas d'Affry, chevalier de Saint-Louis, officier au service de France, de 1679 à 1686; gouverneur de Neuchâtel de 1686 à 1694; du Grand Conseil de Fribourg 1679; du Petit Conseil 1688; conseiller d'état 1691; général feldzeugmeister 1717; mort en 1729.

[3] Rodolphe de Castella, né en 1678, officier au service de France en 1695, capitaine aux Gardes 1705, brigadier 1722, lieutenant-colonel du régiment des Gardes suisses 1736, commandeur de l'Ordre de St-Louis 1737, maréchal de camp 1737, colonel du régiment des Gardes 1742, mort à Paris en 1743. Il fut l'un des officiers suisses les plus intrépides de son temps et prit part à un grand nombre de campagnes; ses neveux, le lieutenant général Rodolphe et les brigadiers Jean-Antoine et Rodolphe-Ignace de Castella marchèrent dignement sur ses traces et ils sont parmi les officiers fribourgeois qui ont fait les plus glorieuses carrières militaires en France.



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché F. Gras à Neuchâtel.*

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

PIERRE TOMBALE DE MARIE VALBOURG D'AFFRY

CRESSIER (Neuchâtel)

LE PORTEMENT DE CROIX

(PEINTURE FLAMANDE)

Le tableau que nous reproduisons ici et qui figure le Portement de croix du Christ, est conservé dans l'église des Cordeliers, à Fribourg. Il mesure 1m67 de large sur 1m34 de haut.

A première vue et malgré les couleurs peu éclatantes, on devine une œuvre flamande, caractérisée par les costumes, les types, la composition, le dessin. A gauche du spectateur, dans l'angle, sont inscrits la date 1608 et les sigles E v K, qui se doivent lire sans doute « Van E K ». Nous n'avons pas sous la main la possibilité d'identifier cette signature.

Cette composition est fort riche, puisqu'elle compte 30 personnages.

C'est la traduction littérale de ce récit de saint Luc : « Comme ils l'emmenaient, ils arrêtèrent un nommé Simon, de Cyrène, qui revenait de la campagne, et ils le chargèrent de la croix, pour qu'il la portât derrière Jésus.

« Or il était suivi d'une grande foule de peuple et de femmes qui se frappaient la poitrine et se lamentaient sur lui. Se tournant vers elles, Jésus dit : Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants.....

« Les soldats conduisaient en outre deux malfaiteurs pour les mettre à mort avec Jésus. » (Ch. XXIII, 26-32.)

La composition de la scène ressemble plus ou moins aux compositions analogues, y compris celle de Raphaël : mais elle est remarquable en ce sens qu'elle concentre plus puissamment que beaucoup d'autres à son époque l'intérêt sur le personnage principal, le Christ affaissé sous sa croix, tombant sur ses genoux.

Le douloureux cortège chemine sous les remparts de Jérusalem et s'avance vers la droite, où l'on aperçoit au loin le sommet encore vide du Golgotha. Le spectacle est rendu plus émouvant par un certain réalisme, qui remplace la froide correction classique. En tête s'avancent les deux malfaiteurs, les mains liées derrière le dos, les bustes nus, frappés par un bourreau à coups de corde, et accompagnés de soldats la lance au poing.

Suit le groupe principal, où le Christ, portant sa couronne d'épines, revêtu d'une robe violacée, symbole de la souffrance, s'est affaissé à moitié contre le sol, et se soutient de la main, sous une énorme croix en bois grossièrement équarri. Le Martyr regarde douloureusement le spectateur.

Deux soldats romains le poussent en avant, l'un à coups de bâton, l'autre en hurlant et en le frappant du bois de sa lance, tandis qu'un troisième soldat, vêtu à la flamande, qui le précède, s'est retourné vers la victime, la saisit de la gauche par le col de la robe et de la droite va lui asséner un coup de gourdin, pour le forcer à se lever.

Sur l'arrière, Simon de Cyrène, à la tête vénérable et bonne, soulève l'extrémité de la croix.

C'est le moment où le Christ rencontre les saintes femmes. Deux sont agenouillées devant lui au premier plan, et l'une d'elles est sainte Véronique qui tient le suaire des deux mains, tandis que l'autre essuie avec un linge les larmes de ses yeux.

Au second plan apparaît debout la Vierge, tête voilée et les mains jointes, ayant à sa gauche Madeleine la tête nue et en grands cheveux dénoués ; à sa droite, Marie, femme de Clopas.

Le cortège se ferme par quatre superbes Juifs en turban et à cheval, précédés d'un joueur de trompe.

Il y faut louer la clarté et l'harmonie de la composition, la fermeté et la sûreté du dessin.

On remarquera également quelques figures très expressives : celle du Christ, à la fois souffrante

et forte, le profil haineux du soldat flamand, les traits vivants et aimants de Véronique. Les Juifs sont des types d'orgueil froid et satisfait; il faut remarquer le jeune archer au bonnet phrygien qui est tout joyeux d'assister à un spectacle de brutalité, et surtout ce paysan qui porte une échelle sur ses deux épaules, la tête passée entre deux échelons, et qui regarde d'un air féroce, les yeux hors de la tête.

Enfin, le paysage lui-même est fort intéressant. Les murs de Jérusalem, flanqués de trois tours solides, et dépassés par une coupole orientale, doivent être empruntés à quelque ville fortifiée des Flandres. Le lointain des montagnes est plein de poésie et de lumière.

Bref, l'église des Cordeliers possède là une excellente peinture.

J.-J. BERTHIER.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE PORTEMENT DE CROIX

(Peinture flamande)

LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ROMONT

L'ANNONCIATION

Les magnifiques verrières dont nous donnons ci-contre la reproduction proviennent des fenêtres du chœur de l'église paroissiale de Romont, dédiée à l'Assomption de la Sainte Vierge. Elles représentent, l'une, l'Annonciation, en deux doubles panneaux ; l'autre l'Assomption, en un panneau double.

La scène de l'Annonciation se passe dans un oratoire aux murs faits en pierre de taille, et dont le pavé est formé de carreaux portant au centre des motifs décoratifs. La Vierge est en prière, agenouillée sur un prie-dieu surmonté d'un livre ; l'arrivée de l'ange, qui entre par un couloir, l'étonne. Elle fait le geste de la surprise : Comment cela peut-il se faire ? Elle est revêtue d'une riche et ample chape blanche, doublée intérieurement de bleu, bordée d'un motif jaune et qui recouvre une robe intérieure rouge. Derrière elle, on voit une porte, et, de chaque côté, sur un socle ou une console, les statues d'Adam et d'Eve, symbolisant l'origine de la vie humaine. Sur un banc muni d'un dossier qu'on voit sur les deux panneaux, est un vase ovale dans lequel a grandi une belle tige de fleur de lys. Sur la tête largement auréolée de la Servante du Seigneur, descend la colombe divine envoyée par le Père Eternel ; elle a passé par une fenêtre formée partiellement de treillis, et qui laisse voir des paysages. L'ange, aux larges ailes, est revêtu aussi d'une longue robe blanche peinte en grisaille, comme la chape de la Vierge, et porte une étole couverte d'ornements jaunes et terminée par des franges bleues et rouges. Sa tête est entourée d'un ruban bleu surmonté d'une croix rouge ; sur ses épaules flottent de beaux cheveux d'or. Il tient à la main un sceptre autour duquel est enroulé un phylactère où on lit les trois mots de la Salutation angélique : AVE GRATIA PLENA. Par une ouverture, dans la partie supérieure du panneau, on voit au loin des paysages, l'enceinte d'une ville forte, peut-être Romont. Au-dessus, au milieu du ciel bleu, apparaît dans un nuage Dieu le Père qui envoie à Marie le Saint-Esprit. Il y a là une œuvre d'art d'une grande richesse du coloris ; le jaune surtout passe par une série de tonalités, les unes très douces, les autres très chaudes.

Quant aux bordures supérieures, celle du panneau de l'ange est formée de motifs consistant en une branche jaune entourée d'un phylactère en grisaille portant les monogrammes I H S et X R S qui alternent ; ces motifs sont séparés par des carrés de couleur violette et rouge. Celle du panneau de la Vierge se compose de deux motifs : une banderole déployée ayant le retour des extrémités de couleur jaune et portant le FERT, devise de la maison de Savoie, et des lacs d'amour, comme au collier de l'Annonciade [1], entourés d'un petit cadre jaune ; ces motifs sont séparés par des carrés bleus et rouges. Aucun document ne mentionne une chapelle de l'Annonciade dans l'église de Romont, mais ces lacs d'amour et cette devise, ainsi que la croix de Savoie qui se voyait autrefois dans une petite rosace au-dessus du vitrail de l'Assomption, nous permettent de supposer que les ducs de Savoie, qui, au XVme siècle, furent presque tous comtes de Romont et grands-maîtres de l'Annonciade, ont contribué par un don important à la confection de ces vitraux.

Fr. DUCREST.

[1] A ce propos, le R. P. Berthier écrivait à M. de Techtermann, conservateur du Musée, le 29 novembre 1901 : « Il me vient une pensée, que je considère comme très importante pour la restauration de notre vitrail. Ce n'est pas seulement l'Annonciation, mais l'Annonciade ou un vitrail de l'Annonciade. Je suis persuadé qu'on avait déjà érigé sous ce vocable une chapelle à Romont et que le vitrail a été inspiré par cette idée. La preuve en est dans toutes ces armoiries de Savoie et dans la présence répétée sans fin de la couronne ducale et du cordon de l'Annonciade (débris que MM. Kirsch et Flechner, peintres verriers, ont rassemblés dans un panneau spécial qui est au Musée). C'était à une certaine époque une manie des ducs de répandre l'Ordre chevaleresque et religieux de leur création. On en trouverait des traces ailleurs encore, à Estavayer, par exemple. Il me semble donc que la bordure de couronnes et de cordons devra être rétablie autour. »

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ROMONT

(L'Annonciation)

LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ROMONT

L'ASSOMPTION

Dans ce vitrail, la Vierge, la tête nimbée est debout, environnée d'une gloire rayonnante. Comme précédemment, elle est revêtue d'une longue robe blanche grisaillée, doublée de bleu à l'intérieur, et bordée du même motif décoratif. Cette robe en recouvre une autre de couleur jaune. La Reine du Ciel porte, comme dans la scène de l'Annonciation, de beaux cheveux d'or défaits sur les épaules. Elle a les pieds sur un croissant de lune renversé, à l'intérieur duquel est une figure humaine. C'est bien Celle qui, suivant le texte sacré, *s'avance comme l'aurore naissante, belle comme la lune, éclatante comme le soleil.* Le tout est supporté par quatre anges bleus remplissant les angles laissés par l'ovale de la Gloire. La bordure supérieure se compose d'une branche autour de laquelle s'enroule une feuille stylisée. Sur la robe de la Vierge, on lit l'inscription suivante : *1707 remplanner par Clode fils de feu Jaques Besson.*

Ces verrières doivent dater de la seconde moitié du XVme siècle ; certains motifs des bordures et de la partie supérieure du sceptre que tient l'ange Gabriel pourraient même déjà appartenir au gothique *flamboyant*. Aucun document d'archives ne contient le nom de l'artiste, ni celui des donateurs [1]. On sait que la ville de Romont fut entièrement détruite par le feu le 24 avril 1434 ; l'église fut aussi en grande partie incendiée. Le 11 juin 1447, le Conseil de la ville passe encore une convention avec deux maçons Hugonin Gaborrey, d'Avenches et Jean de Lilaz, de Payerne, pour l'achèvement de la tour et du chœur. La visite épiscopale de 1453 dit que, lorsque le gros œuvre de l'église sera terminé, on aura soin de mettre des verrières aux fenêtres qui en manquent et de réparer convenablement celles qui en ont besoin. Le duc de Savoie Philibert Ier (1472-82) se montra tout particulièrement bon prince envers les Romontois. Nous inclinerions à croire qu'il fut aussi un bienfaiteur de l'église et peut-être l'un des donateurs de nos splendides verrières.

Elles se trouvent aujourd'hui au musée de Fribourg, à qui elles furent offertes en 1891 par M. Max de Techtermann, qui les avait achetées lui-même du conseil communal de Romont le 2 avril 1890. M. le prof. Dr Jos. Zemp et M. Max de Techtermann, conservateur du musée, en dirigèrent et surveillèrent la restauration, qui fut exécutée en 1902 avec beaucoup de talent par MM. Kirsch et Fleckner, peintres-verriers, pour la somme de 680 fr.

Fr. DUCREST.

[1] M. le curé Castella, rév. doyen, qui a copié dans de volumineux registres tous les actes anciens concernant l'église et le clergé, n'a rien trouvé sur l'origine de ces verrières. Nous n'avons pas été plus heureux dans nos recherches personnelles aux archives de l'Evêché, dans les protocoles des anciennes visites pastorales, ni dans les notes et documents de la collection Gremaud, relatifs à Romont.

22me Année 1911 Planche XV

SADAG, Genève *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ROMONT

(L'Assomption)

LE CHATEAU DU GRAND-VIVY

PAR JOS. DE LANDERSET, 1795

Lorsque les écrits de Rousseau, les poèmes de Haller et les idylles de Gessner eurent mis à la mode « le culte de la Nature » une quantité de voyageurs vinrent en Suisse pour jouir de l'aspect d'un pays dont la beauté n'avait pas encore subi les atteintes des promoteurs de « l'industrie des étrangers ».

Ces touristes voulaient remporter chez eux un souvenir en harmonie avec leur idéal ; de là naquit en Suisse une école de peintres qui produisit ces aquarelles, ces gouaches ou ces lithographies coloriées représentant les campagnes tranquilles, les maisons des villageois, les villes et les châteaux, qu'ils accompagnaient ordinairement d'une petite scène champêtre où l'on voit des bergers et des bergères, tels que les décrivait Florian, mener paître leurs troupeaux ou vaquer aux travaux agricoles. Ils craignaient les hautes Alpes et si parfois ils osaient s'y aventurer, ils donnaient à leurs rochers des formes arrondies et des couleurs rose tendre ou vert pâle.

A Fribourg, les représentants de cette école sont les peintres Locher, Lanther, Curty et les Landerset. Nous avons donné, dans ce recueil, quelques-unes de leurs œuvres ; malheureusement la photographie ne nous montre que le déssin ; les couleurs qui font le charme de ces vues, les perspectives bien étudiées, les différents plans du paysage formant un tout harmonieux, les ciels lumineux avec leurs nuages si légers, tout cela manque dans notre reproduction.

Voici une vue du château du Grand-Vivy peinte à la gouache par Landerset en 1795 [1]. Le petit castel fribourgeois a vraiment fort bon air sur son éminence dominant les rochers de la Sarine et les campagnes du « Pays Allemand », nom que l'on donnait alors aux contrées qui forment actuellement le district de la Singine et une partie de celui du Lac.

Les personnages sont les propriétaires : Laurent de Féguely et sa femme, née de Diesbach-Steinbrugg, que ses contemporains appelaient la belle Julie ; leur fils Philippe, ancien aide-major aux gardes suisses, est sans doute avec eux ; ils font les honneurs de leur château à quelques amis, parmi lesquels un jeune seigneur, l'épée au côté, se distingue par l'élégance du salut qu'il adresse aux dames de la maison [2].

Les fermiers viennent de rentrer au logis, après une journée de travail bien remplie. Un garçon ramène deux jeunes chevaux et un troupeau se dirige vers l'écurie.

Cette vue nous donne une représentation bien exacte des transformations subies par l'agriculture dans nos contrées. Sans doute, les paysans et les paysannes de nos jours ont des vêtements moins seyants et moins pittoresques ; mais que dirait le propriétaire actuel du domaine si son fermier avait pour tout bétail quelques chèvres et des moutons accompagnés de deux ou trois vaches efflanquées, aux cornes proéminentes et à la croupe élevée ? Il trouverait, sans doute, que c'est là un maigre troupeau.

Il existe deux châteaux de Vivy : le Grand-Vivy, appelé autrefois le Vieux-Viviers, et le Petit-Vivy ou Nouveau-Viviers, avec sa tour carrée dominant les rochers de la Sarine. Nous ne nous occuperons que du premier.

La famille noble de Viviers apparaît dans les actes dès l'anné 1153 ; elle s'éteignit en 1293 ; ses

[1] Joseph de Landerset. Voir sa biographie dans le *Frib. art.*, 1895, p. 10.

[2] Philippe-Joseph-*Laurent* de Féguely de Vivy, né en 1732, membre du Conseil des Deux-Cents en 1753, bailli de Farvagny en 1778, mort le 23 février 1823, avait épousé Marie-*Julie*-Barbe de Diesbach-Steinbrugg. Leur fils François-Philippe de Féguely naquit à Fribourg le 8 juin 1761, il entra au service de France en 1776, fut sous-lieutenant aux gardes suisses le 22 juillet 1777, aide-major le 12 mars 1780 et 1er lieutenant en 1783 ; il était en congé de semestre en Suisse lors de la journée du 10 août 1792, et il échappa ainsi au massacre. Après le retour des Bourbons, en 1816, il reçut le grade de maréchal de camp. Il mourut à Genève le 9 novembre 1850.

héritiers furent les de Pont. En 1423, les Oguey étaient propriétaires du château qui était tombé en ruines depuis longtemps, il n'en subsistait plus que la motte, soit une butte entourée d'un fossé. Plus tard, il passa aux Praroman. En 1616, Anne de Praroman, femme de noble Rodolphe Griset de Forel, fit bâtir, sur l'emplacement de la motte où un vieux chêne s'élevait, le château actuel, avec la chapelle qu'elle dédia à sainte Anne, sa patronne. Elle légua le château à son frère Nicolas de Praroman, colonel au service de France. Celui-ci répara l'édifice où l'on voit encore, sur le plafond de l'une des salles, l'arête de poisson de ses armes accolées à l'écusson de sa femme, Marguerite Wallier, et le millésime de 1627. Une de ses descendantes, Marie-Barbe-Kümmernuss, épousa, en 1671, Jacques de Féguely et lui apporta en dot la terre du Grand-Vivy. Dès lors, cette branche de la famille de Féguely porta le nom de Vivy; elle s'est éteinte en 1905, en la personne de Mlle Marie de Féguely qui légua le château et les domaines de Vivy à son cousin, M. Albert de Maillardoz [1].

Vers 1865, Mme de Féguely, née de Maillardoz, remarqua que des réparations étaient nécessaires pour maintenir le château en bon état; elle s'adressa à l'architecte Blavignac, de Genève, qui jouissait alors d'un certain renom, surtout comme connaisseur de l'art ancien, c'était, en quelque sorte, un précurseur du « Heimatschutz »; il élabora des plans que nous avons eus sous les yeux; il s'agissait de donner à l'ensemble un air moyenageux; le grand toit à larges auvents était coupé pour faire place à une façade à redans, de faux machicoulis étaient établis partout. C'eût été un véritable massacre. Le devis se trouvait, heureusement, fort élevé, cela arrêta la propriétaire qui préféra confier ces travaux à un simple maçon de campagne, maître Bertschy, de Guin, qui respecta assez bien l'aspect du petit castel.

MAX DE DIESBACH.

[1] Voir : Les château de Viviers. *Etrennes frib.*, 1907, p 1.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

LE CHATEAU DU GRAND-VIVY

par Jos. de Landerset, 1795

ARMES DES XVme, XVIme ET XVIIme SIÈCLE

(MUSÉE CANTONAL)

Le Musée historique de Fribourg possède une belle collection d'armes provenant, pour une grande part, de l'arsenal, car nos pères étaient toujours bien munis de bonnes épées, de lances, d'arbalètes, puis de mousquets et de pièces d'artillerie.

Nous reproduisons, dans les planches ci-jointes, quelques échantillons des objets qui nous ont parus le plus remarquables; ce sont :

N° 1. Masse d'armes à ailettes du XVme siècle provenant du couvent d'Hauterive.

N° 2. Rapière italienne du temps de Henri II, d'une longueur de 1^m^33 du pommeau au bout de la lame; la garde fort belle, d'une grande légèreté et richement fouillée est composée d'un encorbellement et de deux quillons sur lesquels sont, ainsi que sur le pommeau, largement burinées, des danseuses dans le style de la Renaissance.

De semblables épées se voient aux mains des combattants dans le traité d'escrime de Vignani; ce devaient être des armes précieuses par leur légèreté et leur luxe et que l'on portait surtout en ville, car elles étaient fort élégantes et de belles formes; ce fut le modèle le plus usité depuis Henri II jusqu'à Louis XIII; sous ce dernier roi on portait l'épée si longue qu'il fallait en avoir la garde à la hauteur du coude, la lame étant portée horizontalement.

N° 3. Grande épée suisse à une main et à deux mains, très belle arme du XVme siècle, fort rare, d'une longueur de 1^m^32, provenant de l'arsenal de Fribourg.

N° 4. Cimeterre turc et son fourreau du XVIIme siècle, ayant appartenu au feld-maréchal baron König dont les armes sont gravées sur le pommeau; la garde à quillons, le pommeau et tous les ornements du fourreau sont en argent doré.

N° 5. Sabre et son fourreau du XVIme siècle, ayant, suivant la légende, appartenu à l'avoyer Falk; la garde ainsi que les ornements du fourreau sont en argent.

N° 6. Rapière nommée aussi flamberge; c'est le modèle pur, cher aux duellistes du XVIIme siècle; cette arme apparaît déjà à la fin du XVIme siècle; celle-ci mesure 1^m^02 du pommeau à la pointe; certaines de ces armes avaient des lames flamboyantes démesurément allongées, d'autres s'entaillaient d'encoches régulières courant le long de leurs dos épais; cette structure était dictée par la prudence du propriétaire qui prétendait ainsi empêcher l'adversaire de saisir la lame avec la main gauche.

La garde de cette rapière est encore aujourd'hui le type des gardes de nos épées d'escrime.

N° 7. Sabre italien du XVIIme siècle; la garde en est très richement ouvragée.

R. DE BOCCARD.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

ARMES DU XVE, XVIE ET XVIIE SIÈCLE

(Musée cantonal)

ARMURE DU XVIme SIÈCLE

(MUSÉE CANTONAL)

Armure du temps de Henri III qui a été portée jusque sous le règne de Louis XIV et même de Louis XV.

Cette belle armure de provenance française a été conservée, jusqu'à l'année passée, dans une vieille famille fribourgeoise; elle est aujourd'hui la plus belle armure de notre Musée cantonal. Chaque pièce est guillochée avec clous jadis dorés; le casque à visière, dont la crête porte de belles cannelures, est du plus beau modèle.

R. DE BOCCARD.

22me Année 1911 Planche XVIII

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève. *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

ARMURE DU XVIe SIÈCLE

(Musée cantonal)

LES ZURICOIS DEVANT L'OSSUAIRE DE MORAT (1792)

Le dessin à la plume teinté reproduit ci-contre appartient à M. Ed. de Jenner, ancien conservateur au musée de Berne. Il est de la main d'un artiste bernois, M. Emmanuel de Jenner, peintre et dessinateur, qui l'exécuta le 29 octobre 1792 [1].

Il représente une scène militaire qui s'est passée sur terre fribourgeoise, devant l'ossuaire de Morat, quelques jours auparavant, le 6 octobre.

Cette année-là, les relations politiques entre la France et la Suisse furent soumises à de rudes épreuves. Sur les bords du Rhin, tout près de nos frontières, les armées françaises étaient aux prises avec les Autrichiens et les Prussiens; les unes après les autres, les puissances belligérantes travaillaient à attirer la Suisse de leur côté. Tiraillée de droite et de gauche, notre patrie résista à toutes les sollicitations extérieures et décida de garder une stricte neutralité. Mais pour faire respecter cette neutralité, il fallut lever des troupes. Un corps de 1500 hommes, formé des contingents des divers cantons, fut envoyé à Bâle et dans les environs pour garder nos frontières particulièrement menacées par les Allemands.

Sur un autre point, du côté de Genève, la situation ne fut pas moins critique. La France venait d'envoyer une déclaration de guerre au roi de Sardaigne. Le général marquis Anne-Pierre de Montesquiou-Fezensac fut chargé, au mois d'avril, d'organiser sur les bords de l'Isère une forte armée avec laquelle il devait envahir la Savoie. Les opérations militaires commencèrent le 22 septembre. Au bout de huit jours, les quatre provinces de Savoie étaient occupées et conquises presque sans aucune résistance de la part des Piémontais et du régiment de Rocmondel suisse chargés d'arrêter l'envahisseur.

La présence de l'armée de Montesquiou en Savoie jeta l'alarme dans Genève. Du reste, à Paris, un certain nombre de patriotes genevois, tels que Jacques Grenus, Pierre Dumont, Duroveray, Reybaz et Clavière intriguaient auprès des Jacobins pour obtenir l'annexion de leur ville à la France [2]. L'un des plus acharnés était Clavière, le Girondin, qui, après avoir été ministre des finances sous Louis XVI, l'était redevenu après la proclamation de la République. « Il faut, disait-il, détruire ce nid d'aristocrates! » Un de ses amis, Brissot, appelait Genève « un atome de ci-devant république, un centre de contre-révolution ». Aussi le général Montesquiou recevait-il, en même temps que l'ordre d'occuper la Savoie, celui d'investir le territoire genevois et de s'en emparer [3]. « La possession de Genève, lui écrivait Clavière, me paraît absolument nécessaire pour affermir la domination savoisienne, en employant le moins de soldats possible. »

Très inquiet, le gouvernement genevois réclame le secours des Bernois et des Zuricois, en vertu du traité d'alliance de 1584. Bien que cet appel des Suisses soit, au dire de Clavière, une insulte à la République française, le Petit Conseil de Berne, envisageant la situation comme très sérieuse, ordonne la mise sur pied immédiate de 1500 hommes, tirés du pays de Vaud. Cette troupe s'embarque à Nyon et arrive à Genève le 15 septembre. Quelques jours plus tard, le 27, deux courriers successifs, l'un de Berne, l'autre de Genève, arrivent en hâte à Zurich pour demander du secours. Le lendemain, le gouvernement zuricois décide la levée d'un contingent de 640 hommes, effectif prévu par le traité

[1] Emmanuel de Jenner (1756-1813) fut vingt ans (1775-1795) officier dans le régiment Stürler au service de la Hollande. Il a laissé plusieurs centaines de dessins et d'aquarelles représentant des scènes militaires de Hollande, ou des scènes de la vie populaire de Hollande et de Suisse; M. Ed. de Jenner en possède 286; un autre album se trouve chez M. Max de Jenner. (*Dictionnaire des artistes suisses*, par C. Brun, article Emmanuel II de Jenner.) Notre dessin a été exécuté pendant un de ses congés annuels.

[2] J. Cart : *Du rôle joué par quelques citoyens genevois au début de la Révolution française*, Revue historique vaudoise, 1908, p. 210 et suiv.

[3] *Correspondance du général Montesquiou avec les ministres et les généraux de la République en 1792*, Paris, 1796.

de 1584, le met sous les ordres du colonel Salomon Landolt, chef du corps des chasseurs, en lui donnant comme adjudant le capitaine Wipf de Marthalen.

Le bataillon zuricois se compose de six compagnies d'infanterie et d'un détachement de chasseurs. Il se divise en trois colonnes, de deux compagnies chacune. La première colonne, commandée par le major Gaspard Brunner et le capitaine Jean Nägeli, auxquels se joint le colonel Landolt lui-même, quitte les bords de la Limmat le 30 septembre; le lendemain, 1er octobre, c'est le tour de la seconde colonne, qui a à sa tête les majors Christophe Bodmer et Jean-Jacques Füssli. Enfin, le 2 octobre part la troisième colonne, ayant comme chef le major Jean-Jacques Meyer de Stadelhofen, et le capitaine Salomon Schneider, de Pfäffikon. Le détachement de chasseurs est sous les ordres du lieutenant-colonel Meiss, de Teuffen. Les étapes principales, de Zurich à Genève, sont Lenzbourg, Murgenthal, Kilchberg, Berne, Avenches, Moudon, Lausanne, Rolle et Nyon. Partout, les troupes sont accueillies avec de grandes démonstrations d'amitié. A Dietikon déjà, l'abbé cistercien de Wettingen leur offre des rafraîchissements; à Baden, les officiers reçoivent le vin d'honneur et chaque soldat, une mesure de vin; à Lenzbourg, toutes les maisons sont illuminées; à Berne, les officiers logent tous ensemble au premier hôtel de la ville, et les sous-officiers et les soldats, dans les autres hôtels et auberges [1].

C'est le samedi, 6 octobre, que la troisième colonne atteint Morat et fait halte devant l'ossuaire. Notre dessin la représente au moment où le major Meyer de Stadelhofen lui adresse les patriotiques paroles suivantes [2] :

« Mes nobles, braves et fidèles compatriotes, frères bien-aimés !

Il est là, sous vos yeux, regardez-le, ce monument élevé par nos aïeux. Il atteste la vigueur de leurs bras, et il est un souvenir de leur vaillance. Ici même, ils ont combattu pour leur liberté et pour la nôtre; ils ont lutté pour le salut de la patrie. Ils ont combattu contre un peuple qui appartient maintenant à cette même nation contre laquelle nous aurons peut-être à combattre nous-mêmes.

Mes amis, nos pères étaient braves; nous voulons l'être nous aussi. Tous, j'en ai la conviction, nous saurons faire notre devoir de valeureux et courageux soldats. Puisse le souvenir de leur héroïsme et des effets bénis qu'il a produits ranimer notre bravoure! Nous voulons montrer à nos descendants que nous sommes dignes de nos aïeux; en aucun temps, nous ne laisserons ternir l'éclat de la gloire qu'ils se sont acquise. »

Ici, le major donne l'ordre de présenter les armes; l'artiste qui a fait notre dessin a pris sur le vif cette cérémonie solennelle, pendant laquelle l'orateur continue : « Moi, votre major, votre chef, en présence de cet ossuaire dont la vue doit vous émouvoir autant qu'elle me touche moi-même, je vous jure, devant Dieu, devant les hommes et devant ces ossements, je vous jure, dis-je, que je veux être et rester toujours un brave Suisse, qu'aucun danger ne réussira à m'ébranler, et que je ne démentirai jamais la glorieuse réputation de loyauté qu'ont méritée nos ancêtres. C'est là aussi, sans doute, je l'espère, à tous, chers frères d'armes, votre plus ardent sentiment. »

Là-dessus, le major descend de cheval, s'approche de l'ossuaire, et la tête découverte, dans l'attitude la plus respectueuse, il lit à haute voix la célèbre inscription composée par Albert de Haller :

« Arrête-toi, Helvétien, et fais silence! Ci-gît la téméraire armée qui fit tomber Liége et ébranla le trône de France! Ce qui a fait le triomphe de nos aïeux, ce n'est pas le nombre, ce n'est pas leur armement perfectionné; c'est leur union. Oui, c'est leur esprit de concorde qui a donné à leurs bras leur robuste vigueur. Voilà, frères, votre force; elle est dans votre fidélité; que chacun de ceux qui liront ces lignes la sente se retremper dans ses veines! » Aussitôt dit, le commandant Meyer prend son épée et frappe trois coups à la partie inférieure de l'inscription. Plusieurs soldats s'approchent à leur tour et se hâtent d'en copier le texte, afin d'en garder le souvenir. Belle leçon de patriotisme assurément! Pourquoi, dans les temps actuels, n'est-elle pas répétée plus souvent en présence de

[1] *Geschichte der Zürcherischen Artillerie,* Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich, 1859, p. 367-363.

[2] Ce discours éloquent et pathétique fut imprimé à Zurich peu après. Il se trouve reproduit in extenso dans Frid. Dinner : *Zur Eidgenössischen Grenzbesetzung von 1792 bis 1795.* Jahrbuch für schweizer. Geschichte, XII, 1887, p. 50.

nos jeunes milices? Rien n'alimente le culte de la patrie autant qu'un pèlerinage au glorieux champ de bataille de Morat?

La colonne continue sa marche sur Genève, à travers le pays de Vaud. Elle arrive à Nyon le 11 octobre, s'embarque immédiatement et entre à Genève le même jour, au milieu d'éclatantes démonstrations d'enthousiasme. Pendant les six semaines qu'elle y séjourne [1], elle n'a pas besoin de tirer un seul coup de fusil. A deux reprises cependant, le général Montesquiou, dont le quartier-général est à Carouge, et qui a environ 6000 hommes sous ses ordres, risque de commencer le bombardement. Mais Genève négocie : le 20 octobre, le général français, homme loyal et bienveillant, signe le traité de Carouge par lequel il s'engage à ne pas attaquer la ville moyennant le renvoi par celle-ci de la garnison suisse. Le traité est ratifié par Berne, Zurich et le Conseil général de Genève. Montesquiou tient religieusement parole; mais il est accusé de trahison par Clavière, destitué, remplacé par le général Kellermann, et il s'enfuit, le 13 novembre, sur le territoire bernois. Il échappe ainsi à la guillotine qui frappe, sous la Terreur, tous les généraux suspects [2]. Le 30 novembre, Bernois et Zuricois prennent le chemin du retour. Les Zuricois restent huit jours dans le pays de Vaud. Le 8 décembre, ils quittent Lausanne, passent par Moudon, Payerne, Avenches, Morat et Berne. Le 18, ils rentrent dans la ville de Zurich qui les reçoit triomphalement. A Paris, la Convention nationale proclame l'indépendance de Genève.

L'auteur de notre dessin a bien rendu l'attitude martiale et dégagée des soldats de la colonne zuricoise, avec leurs grands bonnets à poils, leurs noirs *sacs à pain* retenus par de larges courroies, leurs longues guêtres. Très naturels et très vivants aussi sont les bons paysans, grands et petits, qui accourent dans leurs pittoresques costumes « pour voir passer les militaires », et font leurs réflexions, accompagnées de gestes expressifs. Mais l'intérêt du dessin est encore augmenté par la représentation fidèle et détaillée qu'il nous donne de l'ossuaire trois fois séculaire, à demi caché sous les branches feuillues des grands arbres qui l'entourent. On sait qu'il a été détruit, six ans plus tard, par l'armée française du général Brune, ou plus probablement par les colonnes vaudoises qui suivaient les Français. La scène décrite est touchante, digne et solennelle. C'est une vision de la vieille Suisse; on sent une des dernières vibrations de l'âme de la Confédération des XIII cantons. Derrière les puissants barreaux de fer des fenêtres de l'antique charnier, on croit voir les spectres bourguignons secouer leurs ossements desséchés et crier vengeance en faisant claquer avec fureur leurs mâchoires grimaçantes! La vengeance vint en effet, hélas! sanglante et terrible, au printemps de 1798, sur les champs de bataille de Neuenegg, du Grauholz, de Schindellegi, de Rothenthurm et du Drachenried!

Nous remercions très vivement M. Ed. de Jenner de l'autorisation qu'il a donnée, par l'entremise de M. Frédéric Dubois, bibliothécaire, de reproduire ce dessin dans le *Fribourg artistique*.

Fr. DUCREST.

[1] Tous les détails concernant ce séjour sont donnés dans la *Neujahrsblatt* de 1859, *loc. cit.*
[2] Daguet, *Histoire de la Confédération suisse*, 7me éd., II, p. 277.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève *Cliché de Fernand Lorson, Phot. à Berne.*

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

LES ZURICOIS DEVANT L'OSSUAIRE DE MORAT

1792

BUTIN DE MORAT

LA COUPE DE PETERMANN DE FAUCIGNY

Le calice que reproduit notre planche appartient à l'église de Bourguillon. Ce serait un don de l'avoyer Petermann de Faucigny, qui l'aurait pris à la bataille de Morat. Le jour même de sa mort, le 24 décembre 1513, le valeureux chevalier faisait son testament où nous lisons : « Item je lègue à Notre-Dame de Bourguillon la coupe que j'ai rapportée de Morat. Je veux que mon exécuteur testamentaire la fasse dorer. On y placera mes armes et une inscription gravée rappelant que je l'ai gagnée à la bataille de Morat et que je l'ai donnée à Bourguillon, exhortant les prêtres qui s'en serviront à se souvenir fidèlement des braves tombés dans la bataille [1]. »

Or, pouvons-nous reconnaître la coupe donnée par le héros de Morat dans le calice que nous reproduisons ? Avant de formuler une réponse, examinons l'œuvre dans toutes ses parties.

Assez souvent, nous trouvons dans les testaments des XIVme, XVme et XVIme siècles une clause identique à celle de l'avoyer de Faucigny : « Je donne ma coupe pour en faire un calice. » A cette époque, la coupe ou verre à boire comprenait généralement, outre le récipient proprement dit, un petit pied très bas. Dès lors elle ne pouvait, sans subir une modification dans sa partie inférieure, devenir un vase liturgique. Presque toujours l'orfèvre conservait le récipient, se bornant à y ajouter un nœud et un pied proportionnés. C'est ce que nous voyons dans le calice de Bourguillon. En effet :

1° La coupe aussi gracieuse qu'élégante, au rebord légèrement évasé, appartient bien par sa forme au milieu du XVme siècle. Son poinçon, un F gothique de type français, ne permet pas de l'attribuer à un orfèvre du pays. Nous avons là une œuvre étrangère, française presque certainement.

2° Une petite rose à six feuilles terminées en arcs en accolade ou à talons, si prisés vers la fin du XVme siècle et le commencement du XVIme, relie la coupe au nœud. Celui-ci, aplati, se compose de six côtes convexes enveloppées par deux côtes concaves. Les bagues rondes ne portent aucune décoration ; l'inférieure toutefois montre très lisible et bien frappé le poinçon gothique de Jost Schæffli, l'auteur du grand sceau de Fribourg et de diverses œuvres parfaitement connues. Schæffli aurait donc fabriqué ce nœud en 1514 probablement, vers la fin de sa carrière par conséquent. Remarquons en outre que cette forme de nœud fut encore en usage au milieu du XVIme siécle, comme le prouve un calice de Neirivue exécuté par Simon Perret.

3° Le pied rond est à six lobes terminés par des festons dont les extrémités forment des volutes intérieures. Les angles formés par les pans du piédouche viennent mourir entre les volutes. Un trois-feuilles orne chaque écoinçon. Chaque lobe porte un instrument de la Passion : la croix avec le titre ; l'échelle, l'éponge et la lance ; la tunique sans couture et les dés à jouer ; le marteau, les tenailles, les pièces d'argent en deux piles et, particularité bizarre, le glaive de saint Pierre portant encore sur le plat l'oreille de Malchus ; les trois clous avec la couronne d'épines, enfin la colonne et les verges. L'ornementation, assez grossière d'ailleurs, est formée par estampage avec retouche au burin. Le fond granité a été obtenu par une série de lignes pointillées. Le dessus du piédouche est surmonté par une cimaise très accentuée. Mais nulle trace des armes et de l'inscription de Faucigny ! Ne serait-ce pas le pied authentique ?

Une chose frappe au premier aspect, le pied ne s'harmonise pas avec le reste du calice, on sent une solution de continuité, un hiatus, d'autant plus que la bague inférieure du nœud est plus large

[1] Registre notarial, N° 118. Zimmermann. Communication de M. l'archiviste de Ræmy.

que le piédouche, d'où la nécessité d'une cimaise si prononcée. Un simple rivet assujettit, fort mal du reste, le pied au nœud.

En résumé, nous croyons pouvoir formuler les conclusions suivantes :

1° Le calice de Bourguillon n'est pas une œuvre homogène ;

2° La coupe du calice, d'origine française, contemporaine de la bataille de Morat, doit être celle qui y a été conquise par le héros fribourgeois et donnée à Bourguillon ;

3° Jost Schæffli a été chargé de sa transformation en calice. Il est l'auteur du nœud alors que le pied sorti de ses mains a disparu pour être remplacé plus tard par un pied d'occasion, œuvre du XVIIme siècle.

Que M. l'abbé Comte, curé de Bourguillon, et M. Max de Techtermann veuillent bien accepter mes remerciements.

N. PEISSARD.

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

BUTIN DE MORAT

Coupe de Petermann de Faucigny

PORTRAIT DE L'AVOYER P. FALK

D'APRÈS LA « DANSE DES MORTS » DE N. MANUEL

Le *Fribourg artistique* s'efforce de présenter à ses lecteurs des sujets variés. Un moyen de parvenir à cette variété serait de donner la reproduction de portraits des Fribourgeois qui, par leurs talents et leur situation élevée, ont fait honneur au pays. On y joindrait des notices succinctes qui combleraient une lacune : tandis que les cantons voisins, Berne, Vaud, Neuchâtel, Genève, ont leurs recueils biographiques, nous en sommes dépourvus, du moins pour les temps anciens, et nous sommes forts embarrassés lorsqu'il s'agit de trouver quelques renseignements sur la vie de nos compatriotes.

Il nous paraîtrait convenable de commencer la série de ces notices par les avoyers, chefs de la république, qui dirigèrent les destinées du canton pendant des époques parfois mouvementées. Malheureusement les portraits anciens sont rares, je ne parle pas de ceux du moyen âge, mais même de ceux du XVme, du XVIme, du XVIIme siècle; à partir de Louis XIV le portrait devient beaucoup plus à la mode.

Cependant nous avons déjà fait figurer dans ce recueil l'avoyer Conrad de Maggenberg (1261-1264), d'après la statue sculptée sur son tombeau, et le colonel des guerres de Trente Ans, François-Pierre König, avoyer en 1645, d'après un tableau qui est au Musée cantonal [1].

Voici la reproduction d'une peinture nous donnant les traits d'un de nos principaux magistrats, d'un homme qui joua un grand rôle à Fribourg et qui prit même une part active aux événements de la politique européenne.

Pierre Falk ou Faucon naquit en 1468; son père, chancelier de la république de Fribourg, lui fit donner une bonne éducation. Rentré au pays après avoir séjourné quelque temps en Alsace, il fit partie du Conseil des Deux Cents dès 1493 et il remplit diverses fonctions publiques. Sa situation qui, jusqu'alors, n'était pas très brillante sous le rapport de la fortune, s'éleva beaucoup en suite de son mariage avec Anne, fille d'Hugues de Garmiswyl, un des plus riches bourgeois de Fribourg (1497).

La guerre de Souabe et les expéditions d'Italie qui se succédèrent à la fin du XVme et au commencement du XVIme siècle furent une occasion propice pour mettre à l'épreuve le jeune magistrat qui déploya dans les armées confédérées du talent, du courage et de la fermeté. Il remplit les charges d'enseigne, de secrétaire, puis de conseiller de guerre; ces dernières fonctions peuvent être assimilées à celles d'officier d'état-major.

En 1510 et 1511, éclate le grave conflit entre le parti français et les adhérents du Pape. Falk, qui était un des principaux meneurs de cette dernière faction et qui occupait la charge influente de banneret, triompha de ses adversaires dont le chef, l'infortuné avoyer François d'Arsent, porta sa tête sur l'échafaud. Pendant les années suivantes, il revêt de hauts commandements dans les troupes suisses alliées du pape Jules II. Son rôle ne se borne pas à la conduite des armées, sa participation à la direction des affaires diplomatiques est non moins active; il fonctionne comme ambassadeur auprès du Pape, auprès de la Seigneurie de Venise et du duc de Milan. Enfin la bataille de Marignan met fin à ces longs démêlés et Falk qui, dans l'intervalle, était devenu avoyer de la République, fut envoyé à Paris pour conclure le traité de paix qui scellait la réconciliation entre le roi de France et les Confédérés (1517).

Le vent de la politique avait tourné, Falk fut créé chevalier par François Ier; il se rapprocha du parti français qu'il avait proscrit naguère.

[1] *Frib. art.* 1893, p. 17; 1895, p. 15.

Arrivé au faîte du pouvoir, Falk entreprend un pèlerinage en Terre Sainte, pays qu'il avait déjà visité quelques années auparavant; mais, atteint, au retour, par une maladie pestilentielle, il mourut en pleine mer, le 5 octobre 1519, et ses restes furent inhumés dans l'île de Rhodes.

Ces expéditions militaires, ce travail de chancellerie n'absorbaient pas entièrement l'activité de Pierre Falk; ses études l'avaient déjà mis au courant des idées de la Renaissance; ses voyages et ses longs séjours en Italie fortifièrent certainement son amour pour les sciences et les lettres. C'était un « humaniste » dans toute l'acception du terme. Historien et archéologue, il favorisait les chroniqueurs et visitait avec eux les ruines d'Avenches; naturaliste et géographe, il parcourait les montagnes et suivait avec le plus haut intérêt les phénomènes terrestres qui se produisaient. Il favorisait les écoles, l'étude du chant et il procurait aux jeunes étudiants qui fréquentaient les universités, des pensions et des protections. Ami des savants et des lettrés, il entretenait un commerce épistolaire avec Glaréan, avec Zwingli, avec Vadian, avec Myconius et probablement aussi avec Erasme. Il donne des preuves de son goût pour les arts en faisant activer les travaux de construction de l'Hôtel-de-Ville et en s'occupant de son ameublement. Ce sens artistique le mit en relation avec Nicolas Manuel et c'est à cette circonstance que nous devons le portrait de Falk, peint par l'artiste bernois dans le cycle de la « Danse des Morts »; ce travail fut exécuté entre les années 1517 et 1519, et il ornait un des murs du couvent des Dominicains de Berne.

La mort n'est pas figurée par un squelette; c'est un cadavre desséché et momifié qui semble vivre encore d'une vie affreuse. Elle s'approche de l'avoyer et s'empare de son écu bandé d'argent et de sable de six pièces, ainsi que de son casque au cimier formé de deux demi-vols d'argent et de sable. La mort relève la visière du casque; à la vue de ce rictus hideux, l'avoyer reconnaît que son heure a sonnée; ses traits sont empreints d'une profonde tristesse, son attitude est chancelante et il laisse échapper un rosaire qu'il tenait en sa main. Il est certain que cette figure est un portrait, car les lignes du visage et le port du magistrat ont un caractère personnel bien prononcé. La stature est plutôt petite; le corps trapu et fort rappelle une lettre de Falk qui, écrivant à Vadian, se plaint de devenir trop gros et trop gras. La physionomie, sans être noble, est bien ordonnée et n'est pas dépourvue de beauté; une courte barbe encadre la figure; le vêtement est celui d'un riche bourgeois en costume de ville. Ce portrait correspond bien à l'idée que nous nous faisons du caractère de Falk : tribun populaire, magistrat à la volonté ferme et autoritaire qui travailla avec ardeur au développement du canton; sa mémoire doit être conservée avec reconnaissance par les Fribourgeois. Au-dessus de la scène, dans un motif d'architecture, on voit la croix du Saint-Sépulcre et la demi-roue de sainte Catherine de Bethléem qui rappelle le pèlerinage en Terre Sainte.

Le voisin de Falk, sur la planche ci-jointe, est François Armbruster, jeune Bernois élégant et prodigue qui, après une vie guerrière et aventureuse, fut tué sous les murs d'Alexandrie, en Italie. La mort lui apparaît sous les traits d'un fauconnier, mais au lieu de tenir sur son poing un noble oiseau de haut vol, elle présente un vilain corbeau [1].

La vue de la peinture de Manuel nous rappelle un passage d'un auteur français, M. Emile Male, lorsqu'il dit :

« A la fin du moyen âge, l'image de la mort est partout. Ce n'est pas seulement au cimetière qu'on la rencontre, on l'a sous les yeux dans l'église. En tournant les pages de son livre d'Heures, on l'aperçoit encore. Rentré chez soi, on la retrouve. Un crâne est sculpté au manteau de la cheminée, une page de l'*Ars moriendi* est clouée au mur. Et la nuit, quand on dort et qu'on oublie, on est réveillé en sursaut par le veilleur qui psalmodie dans les ténèbres :

Réveillez-vous, gens qui dormez,
Priez Dieu pour les trépassés.

MAX DE DIESBACH.

[1] La Danse des Morts de Manuel fut détruite en 1660, en suite de la démolition du mur sur laquelle elle était peinte. Par bonheur, le peintre Albert Kauw en avait fait, en 1649, une bonne copie qui est conservée au Musée historique de Berne; nous remercions M. le directeur Wegeli qui nous en a facilité la reproduction.

Sources : Fluri, Ad. Niklaus Manuel Totentanz in Bild u. Wort. Neues Berner Taschenbuch, 1901. — Stettler, Guillaume, La Danse des Morts peinte à Berne, etc... Berne, Lith. Haller, vers 1840. — Zimmermann, Jos., Peter Falk, ein Freiburger Staatsmann u. Heerführer. Freib. Geschichtsblätter XII. Jahrg. — Emile Male, L'art français de la fin du moyen âge. L'idée de la Mort et de la Danse macabre (Revue des Deux-Mondes, avril 1906).

22me Année 1911

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève *Cliché de Fernand Lorson, Phot. à Berne.*

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

PORTRAIT DE L'AVOYER P. FALK

D'après la Danse des Morts de N. Manuel

LE SANGLIER GALLO-ROMAIN DE RUE

Vers la fin d'avril 1910 on découvrit près de Rue, au lieu dit En la Donchire [*in dominicaria (terra)*], sur la propriété de M. Joseph Maillard, agriculteur, un sanglier en bronze dont les photographies ci-jointes donnent les formes et les dimensions. Beaucoup de bruit — trop de bruit! — a été fait autour de cette découverte qui fit surgir mille difficultés d'ordre divers. Nous n'avons pas à nous occuper ici de cette polémique où la science n'a rien à voir, et nous nous contentons d'émettre le vœu que bientôt le marcassin presque célèbre fasse son entrée triomphale au Musée de Fribourg où sa place est toute marquée.

La petite note que nous publions ici ne contiendra que les renseignements strictement nécessaires. Les discussions d'érudition pure sont exclues par le but même que se propose le *Fribourg artistique*. Disons-le tout d'abord, si un peu de lumière a été fait autour de notre sanglier, nous le devons à notre excellent ami, M. l'abbé Ducrest, qui remplissait, lors de la découverte, les fonctions d'archéologue cantonal, et dont le nom devrait figurer à bien plus juste titre que celui d'un autre au bas de cette page. Quelques archéologues ont bien voulu nous donner aussi des renseignements dont nous avons été heureux de profiter : MM. Dumuys, conservateur du Musée d'Orléans; Heierli, professeur à l'Université de Zurich; Deonna, professeur à l'Université de Genève; Kirsch, professeur à l'Université de Fribourg; S. Reinach, conservateur des Musées nationaux français.

Le sanglier de Rue est une pièce gallo-romaine fabriquée au IIIme ou au IVme siècle de notre ère. La facture générale, la pose, le mouvement des soies, nous permettent en effet de le comparer à d'autres œuvres analogues de la même époque. Il est en bronze. Les yeux étaient formés d'une petite pierre rouge; un seul des globes est conservé.

Quelle a été la destination de notre objet? Dès le début, quand on l'enveloppait encore d'un grand mystère et qu'on n'en pouvait voir qu'une photographie imparfaite, on avait pris le sanglier pour un récipient, lampe à huile ou burette. Mais la vue de l'original permet d'écarter d'emblée cette hypothèse.

Le fait que l'animal est creux, et qu'il porte un tube au milieu de l'abdomen, pourrait faire songer à un motif de fontaine. Mais le tube, dans ce cas, semblerait trop mince.

D'autres y ont vu une enseigne militaire. Le conduit qui traverse le bas du corps aurait servi à fixer l'animal sur une hampe. Il n'est pas impossible que cette explication soit juste.

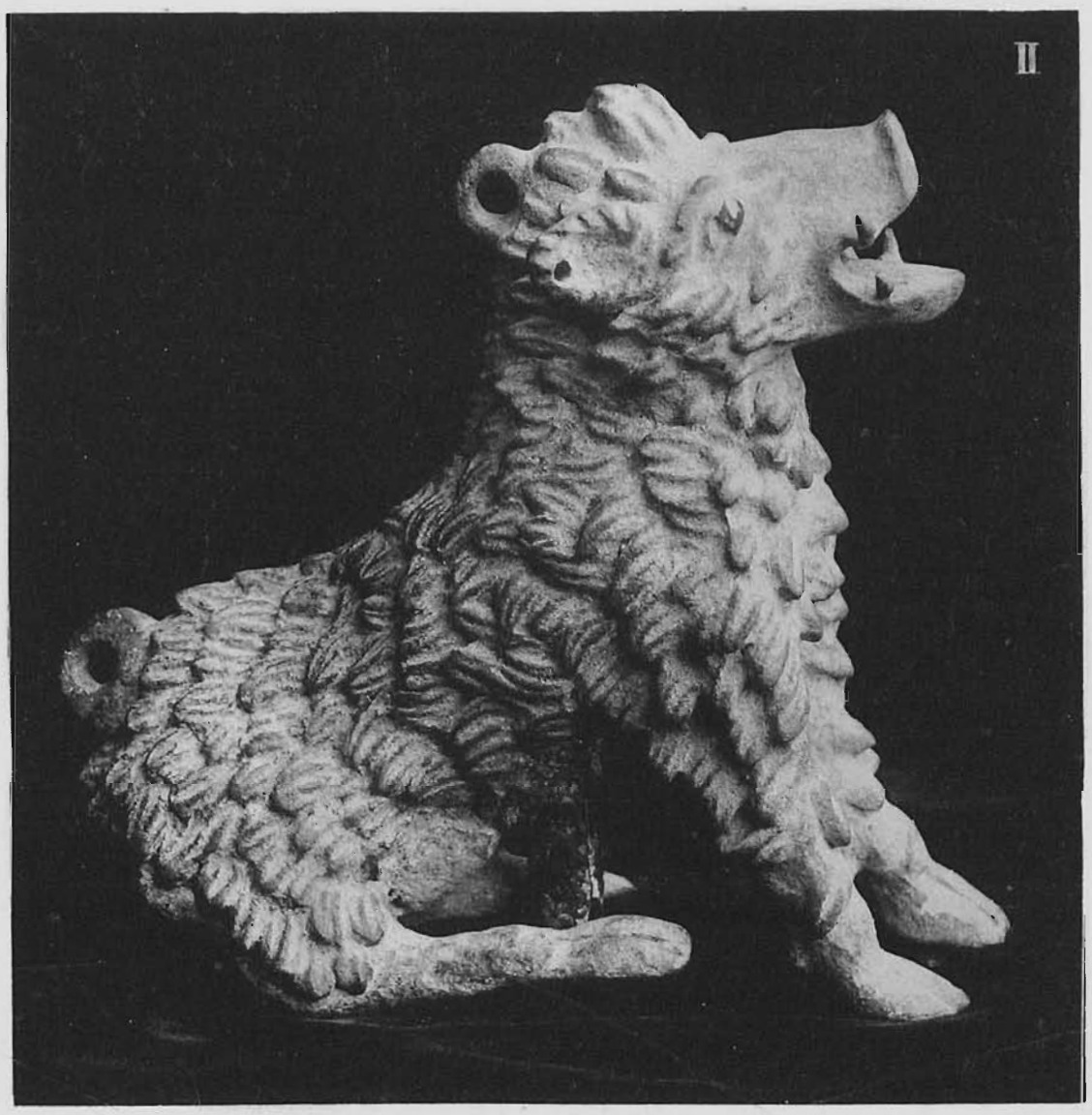
Néanmoins, il paraît plus probable que le sanglier de Rue est un animal votif, destiné à être suspendu dans un *sacellum*. Il y a dans la fameuse collection de Neuvy-en-Sullias (Musée d'Orléans) plusieurs sangliers qui, sans être identiques au nôtre, ne laissent pas de présenter avec lui quelques analogies. Ils accompagnaient un cheval, également en bronze, posé sur un socle de bois aux angles duquel figurent quatre animaux servant apparemment à suspendre le tout. On trouve dans la même collection un cerf, un taureau, etc., destinés aussi à être suspendus. Cette particularité peut être rapprochée des anneaux que l'on voit l'un à la tête, l'autre à la croupe du sanglier de Rue. Le petit tube, visible à la partie inférieure de celui-ci, aurait aussi servi à le fixer sur un socle. Il semble donc que notre sanglier soit un ex-voto, suspendu jadis dans un temple gallo-romain, emporté peut-être et perdu ou caché lors des invasions.

La Société des Antiquaires de France, dans sa séance du 30 novembre 1910, s'est occupée du sanglier de Rue. On a rappelé, à cette occasion, une ingénieuse remarque de M. Cagnat à propos des inscriptions offrant la formule *ob natale aprunculorum*, et prouvant que les cohortes auxiliaires des Gaulois avaient pour enseignes des sangliers. Il serait donc possible que le sanglier de Rue eût été offert à la divinité par un soldat d'origine gauloise.

D'une autre série d'observations présentées à la même séance par M. Héron de Villefosse, et basées sur une découverte de M. Pierre de Goy, il résulte que l'usage de suspendre des ex-voto était pratiqué dans les Gaules dès avant la conquête romaine.

M. BESSON.

22me Année 1911



Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

SANGLIER GALLO-ROMAIN DE RUE

ANTIPHONAIRE D'ESTAVAYER

SAINT VINCENT, MARTYR

La lettre V reproduite ci-après représente saint Vincent, martyr.

Pour le prouver, nous avons besoin de rappeler un point de l'histoire des anciens Antiphonaires d'Estavayer.

Ces quatre superbes Antiphonaires furent vendus par Antoine Noll, sénateur, et Nicolas Selsach, tous deux bourgeois de Berne et agissant pour l'église de *Saint-Vincent de cette ville*. Jean du Crée (Ducrest), d'Abondance (Savoie) les avait achetés par acte fait à Berne le 22 novembre 1530.

Jean Ducrest vint à Estavayer et revendit les quatre Antiphonaires aux chapelains du clergé d'Estavayer qui les achetèrent pour eux et leurs successeurs... L'acte d'achat de ces Antiphonaires est du 25 novembre 1530 et porte la signature du notaire Jacques Chaneti (Voir : Archives du clergé d'Estavayer : — Grangier, *Annales d'Estavayer*, page 333 ; — P. Deillon, *Dictionnaire des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, Art. Estavayer-le-Lac.

Il s'agit donc ici de saint Vincent, patron de l'église Saint-Vincent de Berne, à laquelle appartenaient les Antiphonaires, avant d'avoir été vendus au clergé d'Estavayer, à l'époque de la Réformation.

Saint Vincent est un ancien et illustre martyr de Jésus-Christ. Il naquit à Saragosse en Espagne et subit d'horribles supplices de toute sorte, les coups, les fouets, le feu, etc. Il mourut à Valence en 304.

Saint Vincent était diacre. Il en porte les ornements, la dalmatique. Il porte d'une main l'Evangile que le diacre doit lire à la Messe solennelle ; de l'autre main, il tient la palme, symbole du martyre. Le Saint a de longs cheveux que l'auteur des miniatures de l'Antiphonaire donne volontiers à ses personnages.

Derrière le Saint, on aperçoit une décoration parsemée de figures d'*ours*. Ne l'oublions pas, les Antiphonaires sont venus de Berne. L'ours, « armoiries parlantes de Berne « (de Baer qui signifie ours), se rencontre aujourd'hui partout dans la capitale de la Suisse. Déjà au XVIme siècle, les Bernois aimaient à mettre leurs armoiries, l'ours, jusque dans leurs églises, à côté des Saints qu'ils prenaient pour patrons.

On remarquera l'aube, très longue, qui déborde à droite et à gauche. Elle porte un carré d'étoffe noire, traversée d'une bande où se trouve encore un ours.

L'attitude du Saint est belle, digne, majestueuse.

En haut, au point d'appui des deux voûtes sur un large pilier, on aperçoit une statue de Saint, qu'il est impossible de déterminer, surmontant les armoiries de Berne, toujours avec l'*ours*... Déjà alors, on le mettait partout !

L'ADORATION DES MAGES

La lettre O représente la scène de l'*Adoration des Mages* si souvent reproduite dans les tableaux des grands maîtres, surtout anciens.

La scène ne se passe pas à Bethléem. Ce n'est pas la crèche avec sa grotte, sa paille. C'est un édifice élevé, à grandes colonnes. Il ne paraît pas, en réalité, que l'adoration des mages ait eu lieu dans l'étable où Jésus naquit, car le texte sacré parle d'une *maison*, οἰκία (Matth., II, 11). De plus, parmi les nombreux monuments anciens qui représentent cette scène, nous n'en trouvons que deux,

avant le XIme siècle, où Jésus soit couché dans la crèche; partout ailleurs Marie, assise dans *sa demeure,* tient Jésus entre ses bras.

L'Evangile (Matthieu, II) dit qu'au sortir de Jérusalem, l'étoile que les Mages avaient vue en Orient, les précédait jusqu'au moment où s'arrêtant elle se fixa sur l'endroit où était l'enfant. En voyant l'étoile, les Mages furent transportés d'une grande joie. Ils entrèrent dans *la maison,* trouvèrent l'enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent. Après avoir ouvert leurs trésors, ils lui offrirent de l'or, de l'encens, de la myrrhe...

Telle est la scène rapportée dans l'Evangile. Les autres questions concernant les Mages : leur qualité de rois; leur pays d'origine, la Perse, l'Arabie ou la Chaldée; leur nombre, trois ou plus; leurs noms, Melchior, Gaspard, Baltasar, etc., sont matière à discussion et sont des traditions historiques qui valent ce que valent les preuves et les raisons sur lesquelles elles s'appuient.

Dans notre *scène,* la Vierge reproduit le type familier à l'auteur des enluminures de notre Antiphonaire. Elle est de grande taille. Elle porte une longue chevelure qui descend sur ses épaules. Son manteau fort grand l'enveloppe complètement et traîne autour d'elle sur le sol en des plis très accentués. La Vierge, recueillie, est attentive à ce qui se passe.

L'Enfant Jésus, tenu par Marie, qui voit devant lui le Mage prêt à lui baiser le pied, lui parlant, lui offrant son or, se retourne vivement vers sa mère, de sa petite main lui montre le Mage et du regard lui demande ce que cela signifie, ou s'il doit laisser faire.

Le premier Mage est très grand, chauve, âgé, aux cheveux blancs, à la longue barbe. Il est revêtu d'un riche costume, d'un ample manteau qui, ouvert, laisse apparaître la robe dans tout son éclat. Il est à genoux, faisant, dans une sorte de coupe, son offrande en pièces d'or. Il offre l'or à Jésus comme à son roi.

Le second Mage, jeune, sans barbe, dans un costume plus simple, attend son tour, soutenant dans ses mains un beau coffret rempli d'encens. C'était l'hommage dû à la divinité de Jésus.

Le troisième Mage est nègre. Il porte des boucles d'oreilles, une couronne ou un turban, une sorte de tunique avec de riches ornements. On remarquera en particulier les jambes nues ou couvertes de chausses étroitement serrées, selon l'usage de la Perse. Il tient un objet d'orfèvrerie renfermant de la myrrhe, qui sert à embaumer les cadavres et qui rappelait que le fils de l'homme devait mourir.

Ces trois Mages sont très différents sous tous les rapports, pour montrer sans doute qu'ils venaient de pays très divers, très éloignés les uns des autres.

Pour le même motif, ils sont aussi très dissemblables les trois personnages qu'on remarque au coin de la maison et qui forment à coup sûr la suite des Mages. Têtes, coiffures, costumes, taille, tout est différent.

Au sommet, dans la toiture, l'Etoile, mal peinte ou un peu dégradée, qui jette ses rayons sur l'Enfant Jésus et la Vierge.

A droite, en arrière, un joli paysage avec une douce perspective, bien éclairée, comme l'auteur aime à en mettre dans ses belles enluminures.

On pourrait signaler des défauts dans les proportions de l'Enfant Jésus, de la Vierge; dans l'attitude du premier Mage accroupi plutôt qu'agenouillé; dans les plis des manteaux un peu raides, etc. Mais ces imperfections ne sauraient détruire l'effet de l'ensemble qui est très beau, très animé, très vivant.

FRANÇOIS PAHUD.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève

Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.

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

ANTIPHONAIRE D'ESTAVAYER

Saint-Vincent

L'Adoration des Mages

UN SAINT CHRISTOPHE DE HANS GEILER [1]

La Grand'Rue de Fribourg a conservé presque intact à travers les siècles son caractère de dignité austère et tranquille : ses maisons, depuis les Tornalettes jusqu'à l'ancienne maison d'Englisberg, aujourd'hui Techtermann de Bionnens, étalent encore la belle ordonnance de leurs façades, leurs portes richement sculptées, ainsi que la dentelle de leurs belles grilles en fer forgé.

Tel est le cadre dans lequel, à 5 m. du sol, se dresse depuis bientôt quatre siècles, fièrement campée dans sa niche, notre belle statue de H. Geiler, haute de 2 m. 06. Cette œuvre d'art remarquable, taillée largement dans un bloc de molasse grise, a tous les caractères de l'art de Geiler, notre grand maître fribourgeois; elle date de la meilleure époque de production de notre artiste [2]. Le corps presque entièrement posé sur la jambe droite, la main gauche appuyée sur un vigoureux bâton, saint Christophe a l'allure du pas : il est en train de « passer » le divin Enfant qu'il tient sur son épaule.

Commandée par l'Etat de Fribourg, cette statue fut aussi par ses soins peinte ou repeinte en 1580 par le peintre Puntner en même temps que la fontaine des Bouchers, actuellement derrière le chœur de Saint-Nicolas; elle devait orner la maison d'angle [3] dont notre reproduction donne la situation, maison qui, d'après Berchtold [4], fut achetée pour y loger le médecin officiel (physicien de ville), ce qui engage à croire que saint Christophe servait d'enseigne au docteur. Maître Adam Clarinus, engagé à ce poste en date du 5 décembre 1526, fut le premier à l'occuper; depuis, tous ses successeurs y habitèrent jusqu'en 1680, époque à laquelle la dite « *maison du docteur* » fut vendue par Messeigneurs à Béat-Jacob Techtermann pour le prix de 360 écus bons (Manual de 1680, séances des 25 et 29 octobre). C'était évidemment une très petite maison à deux fenêtres de façade : sa cave fort ancienne indique encore clairement sa situation et son étendue primitive.

Enfin, vers 1770, *Gaspard*-Martin-Albin-Xavier Techtermann, brigadier au service de France, plus tard avoyer d'Estavayer, déjà propriétaire de la maison voisine, réunit les deux immeubles en un seul qu'il rebâtit, en conservant à notre vénérable saint Christophe la place qu'il occupait depuis si longtemps [5]. Notre planche donne l'aspect de l'immeuble rebâti tel qu'il se présente encore à ce jour. Cette maison, portant le N° 30, est la propriété de M. Charles de Henseler.

R. DE SCHALLER.

[1] Voir biographie très complète de l'artiste dans le *Dictionnaire des artistes suisses*, pages 556, 557, 558, 559, par M. Max de Diesbach.

[2] Voir le *Fribourg artistique* 1890, pl. 6, 7, 13, 16, 20, 24; 1891, pl. 24; 1892, pl. 5, 17, 22; 1893, pl. 18; 1894, pl. 1, 10, 15; 1898, pl. 8; 1899, pl. 16.

[3] Cette maison, d'après une réception bourgeoisiale du 16 avril 1627 assignée sur un immeuble attenant, est formellement désignée comme *maison d'angle* (Eckhuss) habitée par le docteur. Ce fait semble détruire la légende, d'après laquelle toute la Grand'Rue de ce côté était jadis bordée d'arcades; ces dernières ne devaient exister que là seulement où on les voit aujourd'hui.

[4] *Histoire du canton de Fribourg*, par le Dr Berchtold, vol. III, pages 234 et 235.

[5] Tous ces renseignements sont dus à la complaisance inépuisable de M. Max de Techtermann qui possède des notes innombrables et du plus haut intérêt sur notre vieux Fribourg. Nous le prions d'agréer ici les remerciements les plus sincères de notre part comme de celle des nombreux amis du passé fribourgeois.

Société Anonyme des Arts Graphiques, Genève *Cliché de Alfred Lorson, Phot. à Fribourg.*

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

UN SAINT CHRISTOPHE

de Hans Geiler