

FRIBOURG

ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



1891

BL00352514
1585335

BCU/F KUB/F



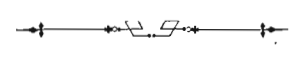
No d'exemplaire 1247646

PP

S.B.A

FRIBOURG ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



PUBLICATION

DES

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



1891



LIBRAIRIE JOSUÉ LABASTROU

FRIBOURG

(SUISSE)

IMPRIMERIE DELAPRE et FILS

Y 492/1891

TABLE DES PLANCHES



1. Stalles de l'Eglise de Romont.
2. Tympan du portail de l'Eglise de Romont.
3. Porte de maison, à Fribourg.
4. Croix paroissiale (Eglise de Gruyères).
5. Vitrail (Chapelle du Château de Gruyères).
6. Manuscrit (Miroir de Souabe).
7. Dressoir (Château de Gruyères).
8. Préau du cloître d'Hauterive.
9. Clefs de voûte du cloître d'Hauterive.
10. Tapis. — Butin de Bourgogne. (Partie supérieure.)
11. Tapis. — Butin de Bourgogne. (Partie inférieure.)
12. Monastère de la Maigrauge.
Croix processionnelle. Crosse de l'abbesse.
13. Tombeau de Jean de Tudingén dit Felga.
14. Manuscrit (Miroir de Souabe).
15. Peinture de H. Friess (Vantaux de triptyque fermés).
16. Peinture de H. Friess (Vantaux de triptyque ouverts).
17. Grilles de fenêtre, à Fribourg.
18. Boiserie sculptée (Eglise de Romont).
19. Estavayer (Vue générale).
20. Peinture de H. Friess (La mort de l'avare).
21. Poêle renaissance (1615).
22. Romont. — Hôtel du Cerf.
23. Chaire en bois sculpté. (Musée de Morat, XV^e siècle).
24. Fontaine de la Neuveville.



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 :

MESSIEURS

Max de TECHTERMANN.

Joseph REICHLÉN.

Hubert LABASTROU.

Albert de CASTELLA.

Pour la Société des Ingénieurs et Architectes :

MESSIEURS

Amédée GREMAUD.

Romain de SCHALLER.

Modeste BISE.





L'ACCUEIL fait au *Fribourg artistique* pendant ces deux années est une preuve de l'intérêt que le public porte aux monuments du pays et aux efforts de ceux qui cherchent à les faire mieux connaître. Il est en même temps pour eux un sympathique encouragement à poursuivre l'œuvre entreprise non sans crainte à l'origine.

Comme pendant la première année nous avons, dans le choix des sujets à reproduire, cherché le mérite et la variété des œuvres, cette seconde année nous avons étendu nos recherches dans diverses localités du canton ; en dehors de Fribourg, Romont, Gruyères, Morat, Hauterive et Estavayer nous ont fourni des sujets qui donnent à notre publication un caractère vraiment cantonal et en augmentent ainsi l'intérêt. Nous continuerons dans cette voie et l'on verra que le pays ne manque pas d'œuvres artistiques. Pour un grand nombre de personnes ce sera une véritable révélation, car beaucoup de ces œuvres sont presque inconnues.

Un rapide coup d'œil jeté sur le contenu des quatre fascicules de cette année suffira pour en montrer la valeur.

La façade de l'Hôtel du Cerf à Romont, ancienne demeure des Billens et des Malliard, est un des monuments les plus curieux de notre architecture. Restaurée par un architecte qui en a conservé scrupuleusement le caractère primitif, elle fait l'ornement de la ville. — Le portail principal de l'église de Romont est surmonté d'un tympan ancien qui méritait d'être reproduit. — L'année dernière nous avons représenté une allée du cloître de Hauterive ; une vue prise du préau ou place centrale de ce cloître nous en montre le côté extérieur ; ajoutons-y la planche qui contient de curieuses clefs de voûte du cloître.

La pierre tombale de Jean de Tudingén, dit Felga, est l'un des rares spécimens conservés de ce genre de monuments, nombreux autrefois dans plusieurs de nos églises, mais que le temps n'a pas épargnés.

Aux œuvres d'orfèvrerie, nous avons ajouté cette année la croix paroissiale de Gruyères, la croix processionnelle et la crosse de l'abbesse du couvent de la Maigrauge.

Deux grilles de fenêtre, à Fribourg, sont un témoignage de la perfection atteinte dans la ferronnerie par les maîtres de notre ville.

Disons-en autant de l'art du potier représenté par un poêle de l'ancienne maison Wild. Il est intéressant de constater que les figures qui l'ornent sont identiquement les mêmes que celles qui sont peintes au plafond du salon d'une maison de la rue des Alpes.

Aux œuvres d'ébénisterie et de sculpture sur bois de la première année nous avons ajouté les stalles de l'église de Romont exécutées de 1468 à 1469 par Rodolphe Pottu et ses fils ; — une boiserie de la même église portant la date de 1515 et représentant la Sainte Vierge entre St-Jean l'Évangéliste et St-Etienne ; — la chaire de l'une des églises de Morat taillée, en 1484, dans un seul bloc de chêne ; — l'élégant dressoir du château de Gruyères, de l'an 1505 ; — enfin, dans un

genre plus moderne, la porte de la maison construite par les Kuenlin, en l'Auge, vers le milieu du siècle dernier.

Nous avons reproduit, d'après le *Fahnenbuch*, le dessin d'un riche tapis de Bourgogne, malheureusement divisé en deux parties, mais dont il est facile de rétablir l'ensemble en rapprochant les deux planches qui le représentent. Le tapis lui-même a disparu, comme tant d'autres objets du butin de Grandson et de Morat.

La fontaine de la Neuveville continue la série de celles qui ornent nos places publiques. Reste à déterminer le sens symbolique de la figure qui la surmonte.

Nous commençons cette année la reproduction de trois nouveaux genres de monuments : la peinture sur verre, la peinture proprement dite et la calligraphie avec l'enluminure.

Quelques spécimens empruntés au *Miroir de Souabe* de nos Archives montrent l'état de ce dernier art chez nous en 1410.

La peinture sur verre a produit pendant plusieurs siècles de vrais chefs-d'œuvre, comme on peut en juger par les nombreux vitraux qui décoraient autrefois nos édifices privés et publics et qui aujourd'hui sont conservés, en partie, dans les musées et les collections particulières. Nous avons inauguré cette série par la reproduction des vitraux de la chapelle de St-Jean-Baptiste du château de Gruyères. Pour la continuer nous n'aurons que l'embarras du choix.

Parmi les peintres fribourgeois, celui qui occupe la première place est certainement Hans Friess, dont le nom et les œuvres jouissent d'une réputation incontestée. Il fut l'émule, souvent l'égal et parfois le maître de Holbein. Sa place était toute marquée dans le *Fribourg artistique*, où trois planches nous font connaître deux de ses œuvres, avec des notices spéciales que nous donne une plume compétente, celle du R. P. Berthier. D'autres œuvres de Friess seront publiées et étudiées dans les livraisons suivantes.

Terminons par une planche qui sort de notre cadre, c'est celle qui représente une vue de la ville d'Estavayer. Si nous la donnons, c'est pour servir en quelque sorte d'introduction à plusieurs autres planches que nous consacrerons à faire connaître les nombreux monuments de cette ville si curieuse sous beaucoup de rapports.

Que le public nous continue ses sympathies et son appui et nous continuerons aussi nos soins et nos efforts pour faire mieux connaître et mieux apprécier *Fribourg artistique*.

J. GREMAUD,

Président de la Société d'histoire du canton de Fribourg.

Stalles de l'église de Romont.

Le chœur des anciennes églises était souvent orné de stalles richement travaillées et sculptées avec goût. On en trouve à Hauterive, à Fribourg, dans l'église de Saint Nicolas, à Estavayer et à Romont. Sans égaler la beauté et la richesse des stalles d'Hauterive, celles de Romont présentent un travail exécuté avec délicatesse et maintenu dans un bon état de conservation. Ce n'était pas le pur arbitraire qui guidait la main de l'artiste au moyen âge dans le choix des figures sculptées sur les panneaux du dorsal, mais bien une idée symbolique plus élevée, qui rappelle une des prières fondamentales de l'église et rattache l'Ancien au Nouveau Testament.

A Romont, nous trouvons sculptées en bas relief vingt quatre figures représentant les douze apôtres de la loi nouvelle, précédés par douze prophètes de l'ancienne loi. Chacun des personnages porte un phylactère ou légende contenant des inscriptions en minuscules gothiques. Le prophète, coiffé d'un chapeau de forme bizarre, couvre chef ordinaire des Juifs au moyen âge, et portant des chaussures à ses pieds, émet un verset tiré de ses prophéties. L'apôtre se présente les pieds nus, la tête entourée d'une auréole ; il paraît prêter une oreille attentive à la voix du prophète vers lequel il est tourné et récite un article du *credo*. Ces deux passages présentent toujours une concordance et la prophétie est comme une preuve à l'appui de l'article du symbole qui suit.

Voici l'ordre dans lequel ces personnages sont placés :

1° Du côté de l'épître, la première figure représente Jérémie avec ce verset de ses écrits : *Patrem vocabis me et post me ingredi non cessabis* (JÉR. III. 19).

2° L'apôtre Saint Pierre en costume papal, portant la tiare et tenant une clef à la main. Il dit : *Credo in Deum, patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae* (ART. 1).

3° David, revêtu des insignes de la royauté : le sceptre et la couronne. Il prononce ces paroles du second psaume : *Dominus dixit ad me : Filius meus es tu, ego hodie genui te* (Ps. II. 7).

4° Saint André, avec la croix de son martyre. Il proclame le second article du symbole : *Et in Jesum Christum, filium ejus unicum, dominum nostrum* (ART. 2).

5° Le prophète Isaïe prédisant l'incarnation du fils de Dieu : *Ecce virgo concipiet et pariet filium, vocabitur nomen ejus Emmanuel* (Js. VII. 14).

6° Saint Jacques le Majeur, avec le bourdon traditionnel et les coquillages du pèlerin. Il dit le troisième article : *Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine* (ART. 3).

7° Le prophète Nahum annonce les supplices du Sauveur : *Omnes qui audierunt auditionem tuam compresserunt manum super te* (NAHUM III. 19).

8° Saint Jean l'évangéliste porte la palme de la virginité et proclame la mort de son divin maître : *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus* (ART. 4).

9° Osée prédit la descente de Jésus-Christ aux enfers : *Ero mors tua, o mors ; morsus tuus ero, inferne* (OSÉE XIII).

10° Saint Philippe tient une croix et dit : *Et descendit ad inferna* (ART. 4).

11° Zacharie représenté sous les traits d'un vieillard annonce : *Consurrexit de habitaculo sancto suo* (ZACH. II. 13).

12° Saint Thomas, incrédule d'abord, est chargé de proclamer la résurrection : *Tertia die resurrexit a mortuis* (ART. 5 bis).

13° Du côté de l'évangile nous rencontrons d'abord le prophète Amos portant une sacoche suspendue à sa ceinture. Il dit : *Qui aedificat in caelo ascensionem suam* (AMOS IX. 6).

14° Saint Barthélemy tient un grand couteau et dit : *Ascendit ad caelum, sedet ad dextram patris omnipotentis* (ART. 6).

15° Joël prédit le jugement dernier : *Congregabo omnes gentes et deducam illas in vallem Josaphat, et disceptabo cum eis ibi* (JOËL III. 2).

16° Saint Mathieu, porte une hallebarde. Son article du symbole est : *Inde venturus est judicare vivos et mortuos* (ART. VII).

17° Le prophète Aggée, ayant une longue chevelure et une barbe tressée à la mode des Assyriens, dit : *Spiritus meus erit in medio vestrum, nolite timere quia haec dicit dominus exercituum* (AGG. II, 6 et 7).

18° Saint Jacques le Mineur est une des plus belles figures de la collection, ses traits respirent une grande dignité ; il est vêtu d'une robe très bien drapée et il élève la main pour donner plus de force à la proclamation de cet article du symbole : *Credo in Spiritum sanctum* (ART. 8).

19° Michée annonce la rémission des péchés : *Deponet iniquitates nostras et projiciet in profundum maris omnia peccata nostra* (MICH. VII. 9).

20° Saint Simon porte une masse d'armes semblables à celles des chefs militaires du moyen âge. Il dit : *Sanctam ecclesiam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum* (ART. 9 et 10).

21° Ezéchiel annonce la résurrection des morts : *Ossa arida audite verbum domini : Haec dicit dominus deus : Ecce intromittam in vos spiritum et vivetis* (Ez. XXXVII, 4 et 5).

22° A côté, l'apôtre Saint Thadée proclame la même vérité : *Carnis resurrectionem* (ART. 11).

23° Daniel, portant sur la tête un chapeau d'une forme très élevée avec les bords retroussés, prédit la vie éternelle : *Evigilabunt omnes alii in vitam et alii in opprobrium ut videant semper* (DAN. XII, 2).

24° Saint Mathias clot la série des apôtres en disant le dernier article du symbole : *Vitam aeternam. Amen.*

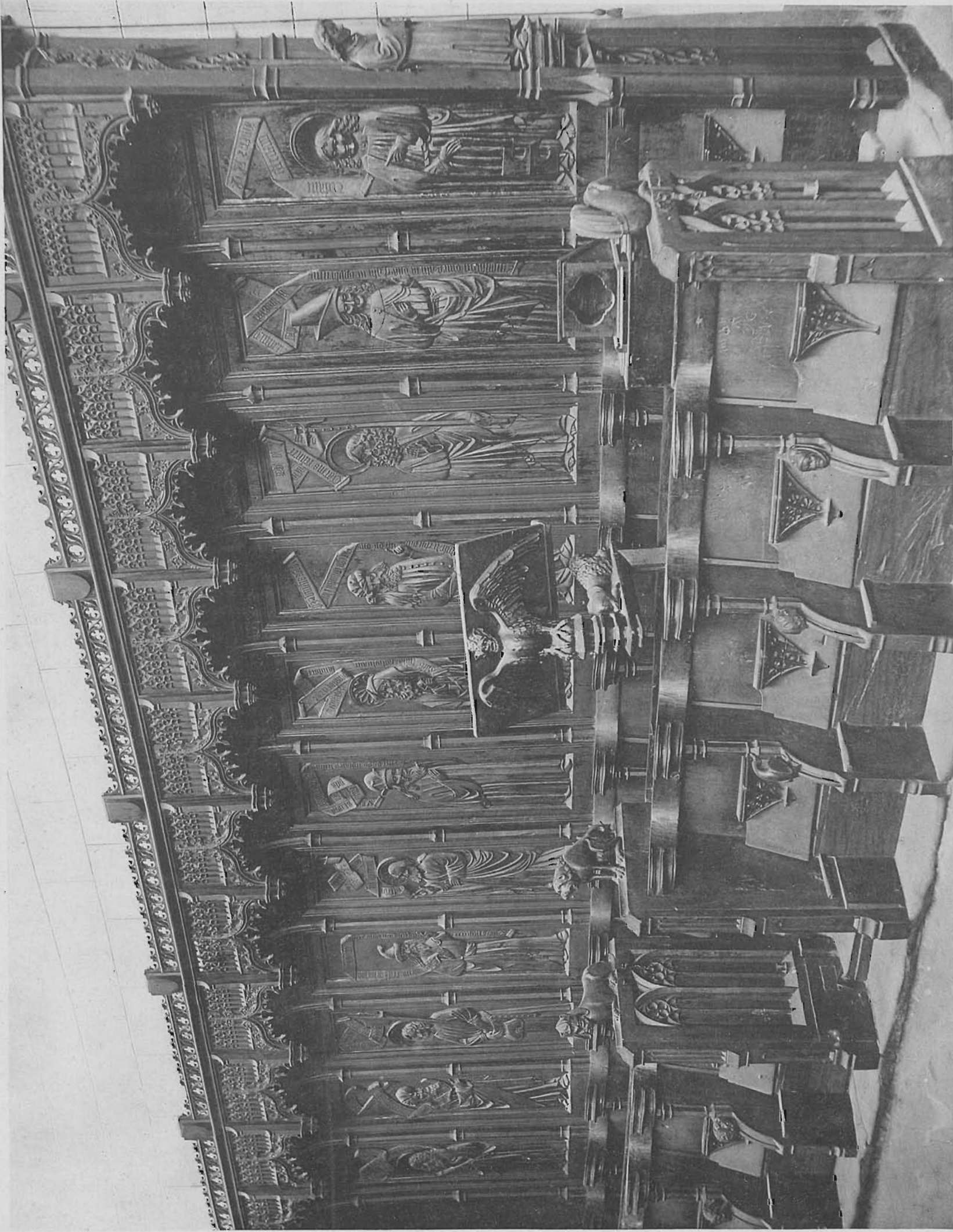
L'ouvrage est couronné par un dais formé d'ogives en accolade d'un travail très fin et orné de motifs gothiques, les uns sculptés à jour, les autres en relief. Il existe un rang de basses stalles décorées, ainsi que le pied des lutrins, de différentes figures d'animaux chimériques, représentant des griffons, des chauves-souris et des chiens. A chaque extrémité des hautes stalles sont des statues de saints. Les sièges sont des tablettes tournant sur des charnières et sous lesquelles sont fixées des consoles prismatiques, appelées miséricordes ou patiences, qui permettent à l'assistant aux offices de s'asseoir tout en paraissant être debout.

Le travail fut exécuté dans les années 1468 et 1469 par maître Rodolphe Pottu et ses fils. Voici les renseignements que nous trouvons à ce sujet dans les comptes du clergé de Romont, rendus en 1469 : Les murs du chœur furent d'abord réparés et on employa dans ce but des maçons lombards. Puis on fit préparer le bois par le charpentier Bernard dou Bos et ses fils. Il fut payé six deniers pour conduire un tronc de noyer à la scie ; d'autres pièces de bois furent achetées à Estavayer de Pierre Huguonet ; Pierre Bellens reçut deux sols pour les conduire depuis le village de Granges. Le fond de l'arcature de la frise des stalles fut peint avec de la couleur rouge que l'on peut encore remarquer actuellement. Dom Chablais et un de ses confrères du clergé se chargèrent de ce travail, pour lequel ils employèrent deux onces de cinabre, une livre de colle fine, une demie livre de craie et des œufs. Les charnières, pantures et clous furent livrés et placés par un serrurier de Fribourg. A la fin, maître Pottu fut encore chargé de faire le dais ou couronnement surmontant les stalles et on lui donna 48 sols pour ce travail, à titre de gratification, lors de son départ, quoiqu'il n'eut pas entièrement terminé son ouvrage et que les pupitres ou lutrins ne fussent pas encore confectionnés.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche I



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

STALLES DE L'ÉGLISE DE ROMONT

Tympan du portail de l'église de Romont.

Parmi les plus anciens monuments de notre canton on peut certainement citer l'église de Romont. Elle fut construite vers 1296 par les comtes de Savoie, seigneurs du pays de Vaud. Dans une charte de la même année, Louis de Savoie dit que l'église a été fondée par ses ancêtres, qu'il en est le collateur et qu'elle a été récemment consacrée. Le 25 avril 1434, un grand incendie ravagea la ville de Romont; on trouve dans les documents contemporains la mention de ce désastre : *« Urbs tota combusta, concremataque fuit. »* L'église souffrit alors de grands dommages; mais, aidés par les faveurs du souverain et encouragés par des indulgences, les paroissiens travaillèrent hardiment à la reconstruction de leur église. On bâtit à neuf le chœur et le côté gauche de la nef. Le nouvel édifice fut consacré le mercredi après la saint Pierre (30 juin) de l'année 1451.

Le portail appartient à l'ancienne église; le style employé, qui est l'ogival primitif, la naïveté et la grossièreté des sculptures, ne sauraient laisser aucun doute à ce sujet. Cette entrée principale est formée par une ogive soutenue par dix colonnettes engagées, surmontées de chapiteaux ornés de feuilles de chêne et de glands. Dans le tympan est un relief qui représente le Sauveur assis dans un trilobe. Sa tête porte une couronne, ses épaules sont couvertes d'un manteau royal et il tient dans sa main gauche le globe du monde, la droite est levée pour bénir. Autour du Christ sont les emblèmes des quatre évangélistes : l'aigle de Saint Jean, le lion de Saint Marc, l'ange de Saint Mathieu et le bœuf de Saint Luc. La date de 1789 rappelle une restauration de cette œuvre d'art.

MAX DE DIESBACH.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche II



Phototypie F. Thérèse & C^{ie} à Genève.

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

TYMPAN DU PORTAIL DE L'ÉGLISE DE ROMONT

Porte de Maison à Fribourg.

La porte que nous reproduisons forme, avec des grilles remarquables que le *Fribourg artistique* se réserve de publier plus tard, le principal ornement d'une des maisons du quartier de l'Auge qui révèle le plus haut ses jours de splendeur passée.

Cette maison, située rue des Augustins N° 136, fut bâtie vers le milieu du siècle passé par un Kuenlin de Fribourg (1).

Un perron à double rampe donne accès à notre porte, dont les doubles vantaux avec leur imposte vitrée constituent un véritable chef-d'œuvre de menuiserie. La sculpture y est prodiguée avec cette « facilité », et cette grâce qui caractérisent le style Louis XV : nous y voyons une combinaison de rinceaux et de branches de chêne qui, quoiqu'avec un peu de surcharge, est très heureusement distribuée et fait le meilleur effet.

Il est à regretter que la grille du perron, jadis fort belle, ait été remplacée dans le courant de ce siècle par un travail plus simple avec motif central en fonte de mauvais goût.

R. S.

(1) Nous devons à l'érudition et à la complaisance bien connues de M. J. Schneuwly, archiviste d'Etat, les renseignements qui suivent sur la famille Kuenlin :

« Le bâtiment des *Ecoles primaires* du quartier de l'Auge, situé près de l'église des Augustins et portant le N° 136 (anciennement 104), appartenait autrefois à la famille Kuenlin de Fribourg, qui possédait encore la maison voisine avant qu'elle ne parvint d'abord à M. Joseph de Chollet-Werro, juge de paix, et au Rectorat de St-Maurice ensuite.

La famille Kuenlin était originaire de la Souabe ou du Wurtemberg et se fit recevoir bourgeoise de Fribourg en 1578 et en 1614. A cette dernière date, elle venait d'acquérir la maison qui nous occupe, et elle la posséda pendant deux siècles environ, soit de 1614 à 1828. En effet, cette maison fut successivement la propriété de Jacques Kuenlin, chaudronnier, de 1614 à 1633, de son fils Walther ou Gantier, de 1633 à 1676, des trois fils de ce dernier, Tobie, Pierre-Walther et Walther, de 1676 à 1742, du fils de Pierre-Walther, soit de François-Nicolas-Aloyse, de 1742 à 1795 et enfin des filles de celui-ci, à savoir, Hélène et Marie, de 1795 à 1828. Cette dernière épousa M. Nicolas de Gottrau de Pensier, lequel vendit le 15 février 1828 la maison à M. Louis-Joseph Schmid, imprimeur et libraire ; celui-ci la revendit en 1835 à M. le colonel Louis Girard qui y établit une fabrique de chapeaux de paille, de concert avec une société dont faisait aussi partie M. Antoine Ræmy de Bertigny. De la société Girard et C^e, l'immeuble passa à M. l'ingénieur Ferdinand Herzog qui y installa une filature, enfin à la commune de Fribourg qui en fit un édifice scolaire.

Comme la maison porte le cachet du style Louis XV, nous avons plusieurs raisons de supposer qu'elle a été construite peu avant 1742 par Pierre-Walther Kuenlin ou peu après cette même année par son fils François-Nicolas-Aloyse.

Pierre-Walther épousa Marie-Anne de Diesbach de Belleruche et fut un membre distingué du gouvernement. Entré dans le Grand Conseil en 1695, dans le Conseil des Soixantes en 1722 et dans le Conseil d'Etat en 1724, il fut successivement secrétaire du Conseil de 1700 à 1705, bailli de Gruyères de 1705 à 1710, édile de 1717 à 1722, trésorier de 1725 à 1730 et délégué à de nombreuses diètes et conférences. Il mourut en octobre 1742.

Son fils, François-Nicolas-Aloyse Kuenlin qui peut aussi avoir fait bâtir la maison et qui est le père de François Kuenlin, l'auteur du *Dictionnaire du canton de Fribourg*, fut du Grand Conseil de 1747 à 1763, des Soixantes de 1763 à 1795 et banneret du quartier de l'Auge de 1766 à 1769. Il mourut en 1795. »

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche III



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

PORTE DE MAISON À FRIBOURG

Croix paroissiale (Eglise de Gruyères).

La croix de Gruyères, que nous reproduisons ici, mesure 0^m,85 de hauteur totale, et 0^m,66 de hauteur au-dessus de la pomme. La longueur des deux bras ensemble est de 0^m,42 ; la largeur du montant, comme celle des bras, est de 0^m,07.

Notre croix est en argent doré.

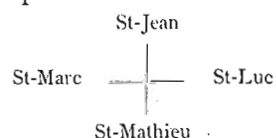
Sur un côté, celui que nous étudions, elle porte le Christ mort, qui apparaît cloué à une croix plus petite, formée de simples tiges, et appliquée sur la croix plus grande.

Aux extrémités de la petite croix, quatre anges en pied, tous pareils, volent portant un calice : le calice du sang divin. La grande croix est ornée d'élégantes volutes fleuries, gravées dans le métal. Les croisillons se terminent en trèfle, et portent quatre médaillons représentant les Evangélistes et entourés de trois têtes d'anges. Le croisillon inférieur repose sur une tige où se voit St-Michel debout et sans ailes, tenant de la gauche la balance, de la droite son glaive.

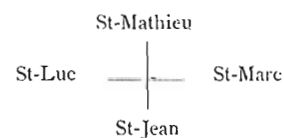
Le Crucifié, entouré des quatre écrivains sacrés qui ont vu dans sa mort la raison de sa vie, est un thème fréquent dans l'Iconographie chrétienne, et forme un bref et sublime poème.

L'image de l'archange St-Michel est également dans la tradition.

Quant à la place occupée par les Evangélistes, on peut remarquer ici une sorte d'anomalie ou d'exception. La disposition traditionnelle est celle-ci :



Dans notre croix, nous avons au contraire



En ce qui concerne le style et la date de l'exécution, il faut distinguer absolument.

Le Christ, la petite croix, quelques motifs d'ornementation qui se voient sur la hampe, appartiennent au gothique du XV^m siècle. Le caractère en est sobre, fort et sincère. Le Christ surtout est très digne d'attention sous ce rapport.

Le reste appartient à la seconde Renaissance. C'est une œuvre vraiment remarquable, spécialement au point de vue de la conception d'ensemble, de l'ornementation à la fois riche et bien entendue, quoique ce soit plutôt une œuvre de savoir et de goût que d'inspiration.

Les Evangélistes assis les uns devant une table de travail, couverte d'une riche nappe, les autres devant un grand pupitre, sont d'une noble conception. St-Luc est coiffé d'un bonnet phrygien. L'exécution dénote un artiste sûr et de sa vue et de sa main.

Le détail le plus intéressant au point de vue de l'originalité est que les Evangélistes ont tous une paire de robustes ailes. St-Luc en particulier, avec son bonnet phrygien et sa grande barbe, ressemble à la personnification ordinaire du temps.

L'autre côté de la croix, que nous n'étudions pas aujourd'hui, porte au milieu une statuette de la Vierge tenant l'Enfant Jésus, et debout sur le roissant. Deux anges tiennent au-dessus de sa tête une couronne. Les médaillons représentent en haut la Résurrection, en bas l'Assomption, à droite l'Adoration des Bergers, à gauche la Vierge dans la Gloire, entourée de Bienheureux.

En résumé, nous avons là une belle œuvre d'orfèvrerie chrétienne, qui doit être considérée comme l'honneur de l'église qui la possède.

J. B.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche IV



Phototypie F. Thévoz à C^{ie} à Genève.

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

CROIX PAROISSIALE (Église de Gruyères)

Vitrail (Chapelle du Château de Gruyères).

Les vitraux de la chapelle du château de Gruyères, dédiée à St-Jean-Baptiste, remontent à une époque limitée par les années 1475 et 1492 ; c'est-à-dire comprenant les dix-sept années du règne de Louis de Gruyères. Les armes de ce comte, accolées à celles de sa femme, Claude de Seyssel (gironné d'or et d'azur de huit pièces) qui se voient dans un médaillon, à la partie inférieure du panneau de droite, nous ont amené à cette conclusion. On pourrait même, sans trop de témérité, choisir la date précise de 1480, qui correspond à celle où le pieux édifice fut l'objet d'importantes restaurations (1).

Ces verrières ferment des jours qui mesurent 1^m,57 de hauteur sur 0^m,50 de largeur. Les sujets représentés sont, à droite, une Descente de Croix et, à gauche, le Baptême de Notre-Seigneur. Des médaillons indépendants placés au-dessous de chacun d'eux contiennent : l'un, les armoiries des Maisons de Gruyères et de Seyssel accolées, ainsi qu'il a été dit plus haut (deux personnages, peut-être le comte et sa noble épouse, se tiennent de chaque côté de l'écu) ; l'autre, un écusson, de Gruyères également, mais dont les supports et le cimier sont seuls anciens.

Les deux tableaux principaux, bien que d'une exécution assez grossière, n'en offrent pas moins un intéressant sujet d'étude, en raison surtout de l'intention évidente qu'a eu leur auteur de reproduire des scènes d'un réalisme palpitant.

Le fait que d'autres peintures sur verre de la même époque, que nous connaissons dans le canton, montrent des fonds ornés, identiques de dessin à ceux des panneaux qui viennent d'être décrits, nous fait supposer que les uns et les autres peuvent être attribués à un artiste, peut-être indigène, ou tout au moins d'un pays bien rapproché du nôtre, tel que la Savoie par exemple.

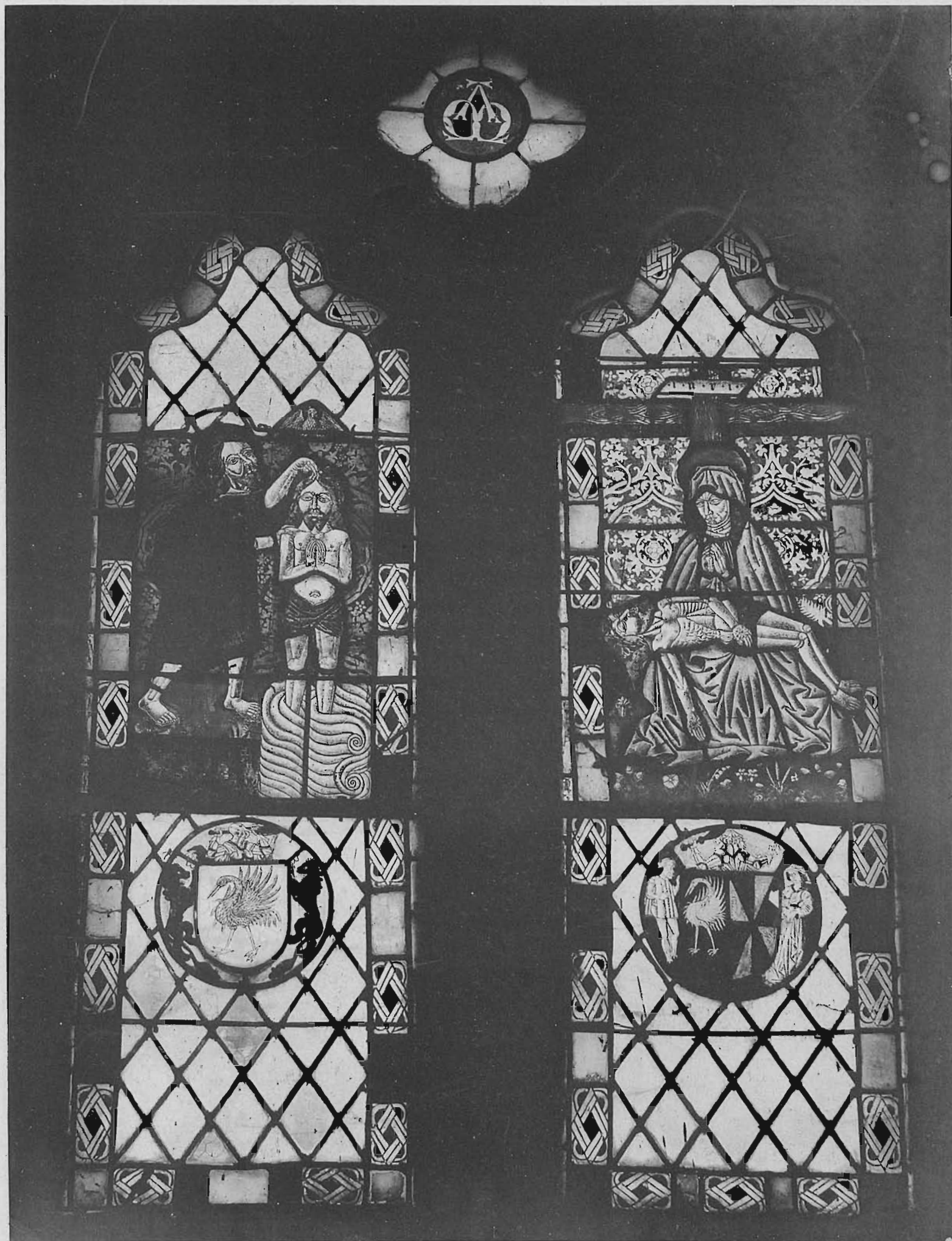
T.

(1) On lit gravé au-dessus de la porte de la chapelle : LOYS CONTE 1480 I H S. M.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche V



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

VITRAIL (Chapelle du Château de Gruyères)

Manuscrit (Le Miroir de Souabe).

Il existe aux archives cantonales de Fribourg, dans la division dite de « Législation, Variétés », sous le N° 42, un manuscrit remarquable par ses dimensions, par son ancienneté, par sa reliure, par l'art avec lequel il a été copié et enfin par son contenu. En effet, il ne mesure pas moins de 51 centimètres de hauteur, 36 de largeur et 9 d'épaisseur. Il a été transcrit en 1410 par un moine de l'ordre de St-François, nommé Gerhard de Franconie, aux frais de Henslinus Verver, natif de Breslau, alors conseiller de Fribourg. Les feuilles de ce grand in-folio, toutes en parchemin et partagées en deux colonnes, sont au nombre de 150. La reliure se compose de deux ais en noyer, recouverts de parchemin pourpré et munis de ferrements en laiton. L'écriture remonte bien au commencement du 15^m siècle. Primitivement elle était d'un noir de jais qui a un peu jauni par l'effet du temps. Les titres des chapitres et les initiales des alinéas sont écrits tantôt à l'encre rouge tantôt à l'encre bleue avec de gracieux enjolivements.

Le contenu de ce manuscrit, entièrement écrit en allemand, se compose de trois parties principales : 1° les *livres des Rois et des Macchabées* tirés de l'Ancien Testament, 2° le *droit impérial* connu sous le nom de *Miroir de Souabe* et 3° la *handfeste de Fribourg*.

1. Les livres des Rois et des Macchabées occupent les feuilles de 1 à 37 et servent d'introduction au droit impérial. Ils sont précédés d'une belle vignette avec cadre aux quadruple couleurs rose, or, verte et rouge. Elle représente l'empereur assis sur son trône, portant la couronne et le sceptre impériaux et revêtu d'un manteau écarlate. — Voir la partie inférieure à gauche de notre fac-simile.

2. Le droit impérial (Kaiserliches Recht) se subdivise en *droit territorial* (Kaiserliches Landrecht) et en *droit féodal* (Kaiserliches Lehenrecht). C'est cette double partie qui porte depuis 1609 plus particulièrement le nom de Miroir de Souabe et qui était en vigueur dans le midi de l'ancien empire d'Allemagne, dans une partie de la Suisse et dans la ville et seigneurie de Fribourg jusqu'à l'adoption de la première Municipale en 1565 pour tout ce qui n'était pas contraire à notre charte de franchise dite la *handfeste*. Selon les dernières recherches du savant allemand le D^r Bockinger à Munich (1), le code qui nous occupe et dont nous présentons une copie faite en 1410, n'a jamais reçu de sanction souveraine. Sa première rédaction remonte à 1259 ; elle aurait vu le jour à Bamberg et serait l'œuvre d'un chanoine de cette ville nommé Jacques, scolastique. Cet ecclésiastique aurait utilisé dans la composition de son œuvre les Saintes Ecritures, le Droit canon, les Institutes de Justinien, les Capitulaires, etc. Tels sont en raccourci les renseignements que nous avons pu recueillir sur l'œuvre primitive et originale.

Notre volume qui forme l'une des nombreuses copies de ce Code, reproduit le droit territorial de la feuille 37 à la feuille 77 et le droit féodal de la feuille 77 à la feuille 126. En tête de cette seconde partie, figuré une vignette représentant un vassal prêtant hommage à l'empereur. Voir la partie inférieure à droite de notre fac-simile. Une traduction française ou plutôt romande portant la signature de Petermann Cudrifin, chancelier de Fribourg de 1410 à 1425, existe à la Bibliothèque de Berne et a été publiée à Neuchâtel, en 1843, par Mathile.

3. La dernière partie du précieux manuscrit contient depuis les feuilles 126 à 137 une traduction allemande de la *handfeste de Fribourg*, confirmée par les deux Hartmann de Kibourg en 1249. La vignette qui la précède et qui est à voir à la partie supérieure de gauche de notre fac-simile, représente un avoyer de Fribourg à genoux, prêtant hommage au duc d'Autriche debout. Le premier magistrat de notre ville lève la main droite et tient de la main gauche l'étendard aux couleurs noire et blanche.

J. SCHNEUWLY, *Archiviste d'Etat*.

(1) Communication de M. le D^r Gust. Schnürer, professeur d'histoire du Moyen-Age à notre Université.


FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche VI



 Aden namen der heiligen dem aln
 heren namen des vatters vnd des
 sonnes vnd des heiligen geistes amen
 Disu recht het die stat von
 friburgh niöchtelanden
 se recht het do
 stat von fribig
 niöchtelände
Daz der
 herre muener
 kernen schult
 heizen kernen
 küniginster kernen


her leben recht kün
 nen welle der vol
 ge dis buchs ler
 ren aller ersten
 sullen wir merke
 das die künige hant gesetzt siben
 herstulde **D**er firt der künig den
 ersten phaffen fürsten den andern
 die leyen fürsten den dritten die
 vrien herren den vierden die mit
 tel sament den fürsten. Das dinst

wir sullen
 dis buches
 ame vahn
 mit gotte.
 vnd es sol
 sich ouch end
 mit gotte.
Dnd sullen
 dis buch leweren mit der alten e
 vnd mit der niöchtel. Das tun wir



Phototypie F. Thevoz & C^{ie} à Genève

He vahet an das euel buch das da
 herket von sehen rechte.
Dob em kint sin iarsal
 behalter vuez an den
 tag das man das gut
 vdicuot. so sol man in sin gut
 gelien. Jantz es sich aber nach den
 rechten tagen so man das gut ver
 dicuen sol. so ist das gut voren vnd



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

MANUSCRIT (Miroir de Souabe)

Dressoir (Château de Gruyères).

Le Dressoir est le meuble par excellence du XV^m siècle ; son usage était réservé aux personnages de qualité. L'étiquette du temps avait même fixé, suivant le rang, non seulement le nombre de ses gradins, mais la forme et la dimension du dorsal, du dais et des bordures. Les étoffes prenaient une place importante dans ces meubles et servaient de fond à la vaisselle d'or, d'argent et de vermeille posée sur les degrés.

Le Dressoir remarquable que nous présentons aujourd'hui n'a jamais quitté le Château de Gruyères ; faisant partie déjà du mobilier des comtes de ce nom il porte à son dorsal les armes de Jean I^{er} comte de Gruyères qui régna de 1500 à 1514 et de sa femme Huguette de Menthon.

Quoique signé de l'an 1505 ce meuble a tous les caractères du dressoir du XV^m siècle ; le décor un peu naïf des panneaux porte toutefois déjà le caractère de la Renaissance. Ce meuble précieux est devenu, avec le château lui-même, la propriété de Monsieur Balland qui a bien voulu, avec son amabilité si connue, nous autoriser à le reproduire.

ROMAIN de SCHALLER.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche VII



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

DRESSOIR (Château de Gruyères)

Préau du cloître d'Hauterive.

Le *Fribourg artistique* reproduisait, l'année dernière déjà, une vue du cloître d'Hauterive (1890, planche 18) ; et nous émettions alors l'avis que cette construction, remontant pour le moins à la première moitié du XIII^{me} siècle, avait subi au XV^{me} d'importantes modifications. Elles auraient consisté, surtout, dans le remplacement de la simple toiture inclinée qui avait primitivement abrité le promenoir du Monastère, par des voûtes d'ogives ; et dans l'aménagement d'élégantes rosaces destinées à les éclairer.

Notre planche d'aujourd'hui contribuera, espérons-nous, à rendre plus probable encore l'hypothèse que nous développons dans la précédente notice à laquelle nous renvoyons le lecteur. Elle nous montre, en effet, les massifs contreforts que l'architecte du XV^{me} siècle dut élever en arrière de chacun des piliers destinés à supporter le faisceau des retombées des voûtes nouvelles, pour en contrebalancer la poussée considérable.

Il faut reconnaître que si l'intérieur du cloître ainsi transformé avait gagné quelque chose en lumière, espace et confort, il n'en fut pas de même de son aspect extérieur ; et que la construction des lourdes masses de pierre qui en fut la conséquence nécessaire, ne put que compromettre gravement l'harmonie, la légèreté et l'unité de sa primitive arcature romane.

L'étage qui, plus tard, vint s'élever au-dessus des voûtes du cloître, le modifia d'une façon plus fâcheuse encore, tant au point de vue artistique, en l'écrasant, qu'à celui de la conservation et de l'avenir de cet intéressant spécimen d'architecture monacale. Les rayons du soleil, en effet, n'ayant plus depuis lors aussi libre accès au fond d'un préau trop enserré dans de hautes constructions, sont devenus impuissants à combattre les ravages d'une humidité envahissante.

L'historique des transformations subies par le cloître d'Hauterive dans le cours des siècles serait incomplet, si nous omettions d'en signaler une encore, très importante et très regrettable surtout. Des quatre galeries continues, formant presque un carré, dont il se composait anciennement, trois seulement subsistent aujourd'hui. La disparition de la quatrième, celle du sud, remonte à une époque que nous ne connaissons pas d'une manière certaine. Il est à présumer cependant que la démolition en aura été décidée soit par le motif d'une dégradation devenue dangereuse, conséquence de l'incendie qui, le 7 Juillet 1578, consuma une partie des bâtiments, soit plutôt à l'occasion de la reconstruction presque totale de l'ancien monastère, qui se fit au dix-huitième siècle sur un nouveau plan ; c'est celui qui existe aujourd'hui ⁽¹⁾.

MAX de TECHTERMANN.

⁽¹⁾ Cette réédification fut commencée en 1746 sous l'administration de l'abbé Constantin de Maillardoz (1742-1754) ; et si l'époque de son achèvement ne peut être précisée, nous savons cependant qu'elle est antérieure à 1758.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche VIII



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

PRÉAU DU CLOÎTRE D'HAUTERIVE

Clefs de voûte du cloître d'Hauterive.

En mettant sous les yeux de ses abonnés quelques spécimens des clefs de voûte du cloître d'Hauterive, le *Fribourg artistique* remplit un engagement contracté l'année dernière.

Ce cloître était anciennement composé de 24 travées de voûtes en arcs d'ogives, qui se répartissaient ainsi : cinq sur chacun des côtés du préau : les quatre autres formaient les angles. (Le préau, à peu près carré, mesurait alors 18^m,20 sur ses côtés est et ouest ; et 19^m,20 sur les deux autres. Ces dimensions sont actuellement de 21^m,30 sur 19^m,20.) Par la disparition de l'une des galeries, celle du sud, le nombre des travées se trouve actuellement réduit à 19, les quatre angles compris. Les 19 points d'intersection des croisées d'ogives sont marqués par autant de clefs de voûte formant médaillons ; elles mesurent 0^m,55 de diamètre, sauf celles des travées d'angles qui en ont 10 de plus.

Le sujet sculpté dans ces quatre derniers médaillons est identique : c'est un ange agenouillé, placé là pour rappeler le Jugement dernier. De la main droite il rapproche de ses lèvres la trompette fatale ; et le bras gauche tendu, le doigt dirigé par un mouvement énergique vers les morts cachés sous les dalles du cloître, il leur ordonne de sortir de leurs tombes.

La première clef de voûte de la galerie ouest (à partir de la travée d'angle sud-ouest qui, de même que celle de l'angle sud-est, forme cul de sac depuis la destruction de la galerie sud) est reproduite par une des figures de cette planche (en bas à droite). Faut-il peut-être y voir la sibylle Aspontine prédisant le crucifiement du Christ qu'elle montre de la main ? Les quatre autres médaillons de cette galerie contiennent chacun deux personnages ; l'un est un apôtre, reconnaissable à l'auréole dont sa tête est ornée et à l'attribut qu'il tient quelquefois dans une main ; l'autre est un prophète. Les phylactères, tenus par chacun d'eux, n'ont plus conservé les textes qui doivent certainement y avoir été gravés autrefois et qui auraient permis de déterminer les personnages d'une manière certaine. Nos lecteurs trouveront d'ailleurs dans une récente notice des détails intéressants sur ce genre de symbolisme (stalles de Romont, 1891, pl. I, par M. Max de Diesbach). La planche ci-jointe reproduit également ces quatre derniers médaillons (fig. de gauche en bas ; les deux du centre et celle de droite en haut).

Passant ensuite dans la galerie Nord, qui se développe à l'extérieur du bas-côté droit de l'église du monastère, on remarque les sujets suivants : 1° un Ange agenouillé : c'est l'attribut de l'Évangéliste St-Mathieu ; 2° le Bœuf de St-Luc ; 3° un Agneau pascal dont la tête, ornée du nimbe cruciforme, est tournée vers le ciel, qui est le symbole du Christ ressuscité ; 4° le Lion de St-Marc ; 5° enfin, l'Aigle de St-Jean. Chacune de ces figures tient un phylactère destiné probablement à porter le nom, maintenant disparu, de l'Évangéliste symbolisé.

Quatre des clefs de voûte de la troisième galerie continuent la série de prophètes et d'apôtres commencée dans la première. Le médaillon central contient le Sauveur sur la croix. Il expire, la tête retombant sur l'épaule droite ⁽¹⁾, du côté de sa Mère, dont l'attitude indique une douloureuse résignation. St-Jean, l'apôtre préféré, la main droite sur le cœur, se tient du côté opposé (première fig. de la planche).

Les huit figures d'apôtres et de prophètes, groupées par deux, qui manquent aujourd'hui pour compléter l'histoire symbolique de l'Ancien et du Nouveau Testament, formaient très certainement l'ornementation de quatre des médaillons de la galerie disparue. Nous ne pouvons dire ce que représentait le cinquième, placé dans la travée centrale ; mais nous ne serions pas éloigné de croire que l'*Ascension* en ait été le sujet.

Il convient de mentionner encore ici les clefs de voûte des deux travées d'ogives, en tout semblables comme disposition à celles du cloître, dont est fait le plafond d'un passage qui conduit de la façade principale du monastère à la galerie ouest. L'une, la plus rapprochée de la porte extérieure, nous fait voir Adam et Eve, auprès de l'arbre de la science du bien et du mal sur le tronc duquel s'enroule le serpent ; l'autre représente l'archange St-Michel, d'un beau style, étreignant une épée dont la pointe dépasse sa tête.

MAX de TECHTERMANN.

⁽¹⁾ Le miroir dont s'est servi l'artiste de talent qui a bien voulu reproduire en faveur du *Fribourg artistique* quelques clefs de voûtes d'Hauterive, les a retournés ; nos lecteurs voudront bien tenir compte de ce fait important ; il leur donnera l'explication de quelques divergences qui existent entre les figures des médaillons et la description que nous en faisons.



Tapis. — Butin de Bourgogne.

Les victoires remportées pendant les guerres de Bourgogne livrèrent aux Suisses une ample moisson d'objets précieux ; à Grandson surtout le butin fut immense. Le camp du duc Charles, composé de tentes superbes remplies de richesses jusqu'alors inconnues dans nos vallées des Alpes, tomba entre les mains des Confédérés. L'industrie des tapissiers flamands, alors dans son plein développement, cadrait parfaitement avec les goûts superbes du Téméraire. Les chroniqueurs nous rapportent qu'à Grandson le pavillon du duc surpassait tous les autres en éclat ; il était orné à l'extérieur d'une tenture de soie, tandis qu'un épais velours garnissait l'intérieur. Un écusson brillant d'or et de pierreries, surmontait la tente et indiquait au loin le quartier général du commandant en chef. Après la victoire, ces glorieux trophées vinrent orner les églises, les hôtels de ville et les arsenaux des capitales de nos cantons ; Lucerne, Soleure et Berne surtout reçurent une ample part du butin ⁽¹⁾.

Fribourg, qui avait montré une si grande activité pendant cette campagne, ne fut pas oubliée dans le partage des dépouilles. D'après une décision de la diète, tout le butin devait être vendu ou taxé par des experts et le produit mis en commun pour être réparti plus tard entre les différents confédérés. A Fribourg, ce fut le conseiller de guerre Wilhelm Techtermann qui fut chargé de cette épineuse mission et que nous trouvons nommé dans les actes de l'époque « le maistre du boctin ». La fabrique de St-Nicolas reçut quelques-uns de ces objets ; elle acheta en outre une grande tapisserie. Voici la mention que nous trouvons à ce sujet dans le compte-rendu par Jacob Arsent, en 1477 : « A nostre cappitaine Peterman de Foucignyé, pour le grand couverteur de tapisery XXIII lbr. », ⁽²⁾. Si l'on compte la valeur de la livre à 20 fr., cette dépense se serait élevée à 480 fr.

Qu'est devenue cette tapisserie et pourquoi n'orne-t-elle plus notre collégiale de St-Nicolas ? Elle a disparu depuis longtemps, de même que les nombreux drapeaux suspendus à la voûte de l'église, qui rappelaient aux Fribourgeois les exploits de leurs aïeux. On ne peut dire quel fut leur sort ; sont-ils tombés de vétusté, faute de soins, à une époque où l'on n'avait pas comme aujourd'hui le culte du souvenir, ou bien une main complaisante les aura-t-elle détruits, en 1798, afin d'épargner aux Français la vue de ces trophées ?

Il nous en reste un souvenir conservé dans le *Fahnenbuch* (Livre des drapeaux) peint en 1647, sur l'ordre du Conseil, par Crolot, artiste bourguignon. Deux pages de cette collection représentent une tapisserie ⁽³⁾ ; c'est probablement celle qui fut achetée au capitaine de Faucigny. Malheureusement, cette tenture, qui était fort grande, fut coupée par le milieu pour l'adapter plus facilement à l'ornementation de l'église.

L'artiste a représenté un tapis appelé « fine verdure ». Le fond d'une couleur bleu foncé est parsemé de mille bouquets charmants. L'iris, la violette, le muguet, la marguerite émaillent de leurs fleurs ce parterre élégant, au milieu duquel s'étale fièrement l'écu complet de Philippe III, dit le Bon, duc de Bourgogne.

Voici comment Olivier de la Marche, le vieux serviteur de la maison de Bourgogne, blasonne ces armoiries : « Le duc Philippe le Bon porta écartelé de France, de Bourgogne, de Brabant contre Limbourg ; pour France, d'azur semé de fleurs de lys d'or, la bordure componnée d'argent et de gueules ; pour Bourgogne, six pièces en bandes d'or et d'azur, la bordure de gueules ; pour Brabant, de sable au lion d'or ; pour Limbourg, d'argent au lion de gueules, armé, langhé et couronné d'or, la queue fourchue et croisée en sautoir ; de Flandres brochant sur le tout, d'or au lion de sable mouflé de gris ⁽⁴⁾. »

⁽¹⁾ Voir au sujet des tapisseries de Berne : *Die Burgunder Tapeten im historischen Museum zu Bern*, von Jakob Stammer. Katholische schw. Blätter, Luzern 1889. Pages 89, 211, 308. Nous avons suivi dans cette notice les données contenues dans le travail si complet et si approfondi de M. Stammer, curé de Berne.

⁽²⁾ BLAVIGNAT. Comptes des dépenses de la construction du clocher de St-Nicolas, p. 105.

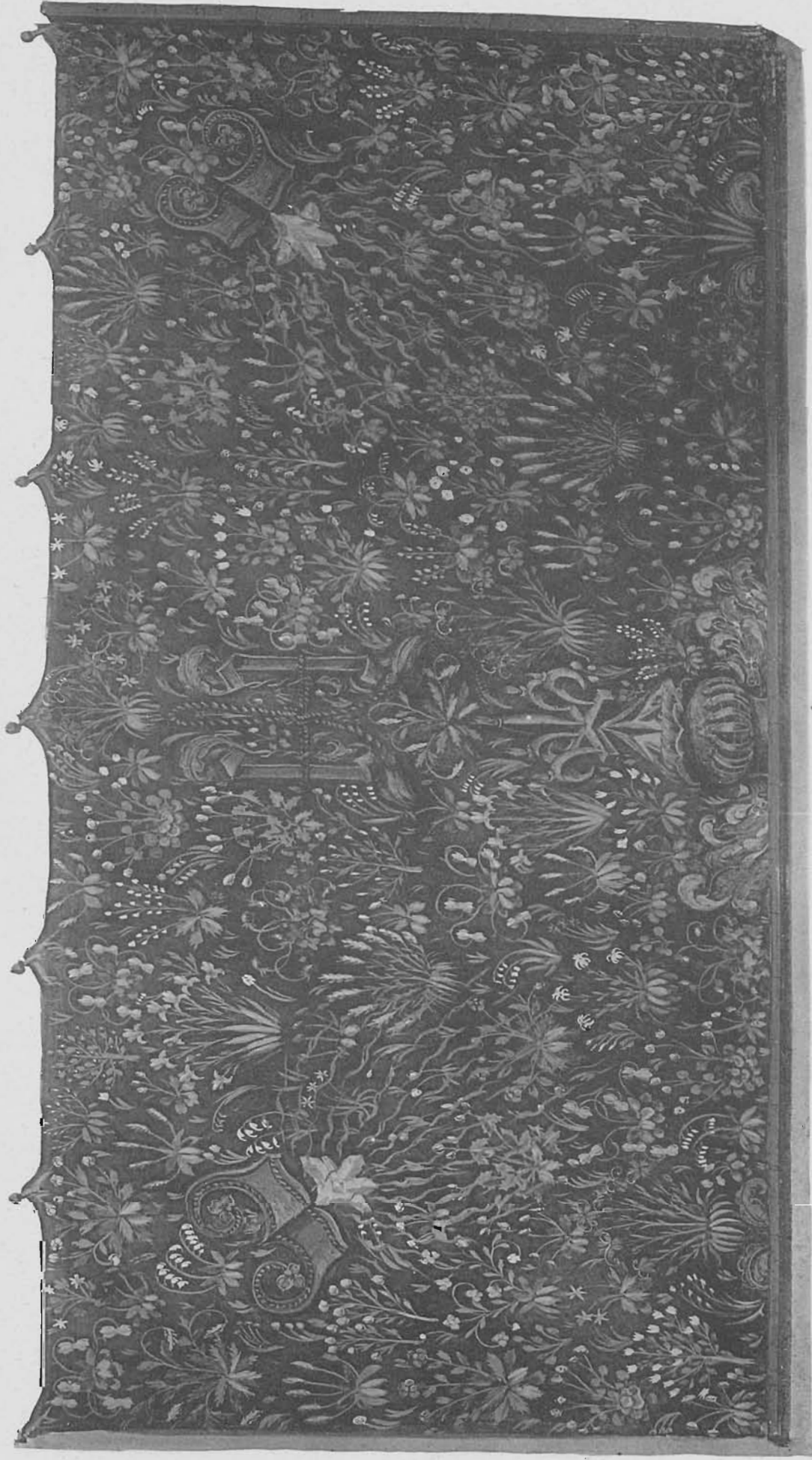
⁽³⁾ Pages 42 et 41.

⁽⁴⁾ Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France. Olivier de la Marche. T. I, p. 165.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche X



Phototypie F. Throz & C^{ie} à Genève.

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

TAPIS (Butin de Bourgogne)
(Partie supérieure)

Tapis. — Butin de Bourgogne.

(Suite.)

Au-dessus de l'écu est le timbre (casque) d'or fermé de sept grilles et surmonté d'un bourrelet d'argent et de gueules. Le cimier est formé par le lys de France d'une forme ancienne. Les lambrequins sont d'azur à l'extérieur avec des fleurs de lys d'or et de gueules à l'intérieur avec des fusils et des étincelles d'or ⁽¹⁾. Le collier de la Toison d'Or entoure l'écusson. Il se compose de briquets d'or, nommés alors fusils et de pierres à feu qui lancent des étincelles. A la chaîne est suspendue la Toison d'Or que le héros grec Jason alla conquérir en Colchide. Aux quatre coins du tapis sont des fusils avec des pierres d'où jaillissent des flammes qui se répandent au loin ; entre les briquets sont deux *e* en lettres minuscules gothiques, accouplés et reliés par une cordelière.

Ces devises se rapportent à l'ordre de la Toison d'Or, qui a été fondé par le duc Philippe le Bon en 1429, à l'époque de son mariage avec Isabelle de Portugal. Les auteurs ont longuement discuté au sujet du but et des causes qui ont présidé à cette institution. Les uns disent que, sincèrement épris de la princesse, le duc aurait renoncé à ses volages amours et se serait écrié :

Aultre n'auray

Dame Isabeau tant que vivray.

Aultre n'auray était une devise de la Toison d'Or. Philippe voulait apporter dans l'exécution de ses bonnes résolutions la tenacité des Argonautes. L'ordre fut fondé, mais le duc tint-il son serment ? Il nous est permis d'en douter.

D'autres, plus prosaïques, prétendent que le duc aurait voulu célébrer de cette façon les gains considérables faits dans le commerce des laines par les marchands flamands, laines qui devenaient entre leurs mains de véritables toisons d'or. Enfin, on a voulu rattacher cette institution à une aventure galante de la vie du prince.

Quelle pouvait être la destination de notre tapis lorsqu'il était encore en possession des ducs de Bourgogne ? Nous croyons qu'il faisait partie d'une chambre. On entend par ce terme non seulement les tapisseries qui ornaient les murs et les parois, mais encore celles qui couvraient le lit, les sièges ou qui servaient de rideaux et de baldaquins.

Philippe le Bon fit faire plusieurs tentures par les tapissiers des Pays-Bas. Voici entre autres les mentions que nous trouvons dans les archives de la chambre des comptes du duc :

• A Jehan le Hase tapissier demourant à Bruxelles. à cause de huit pièces de tapperie de verdure. les six pièces pour servir à tendre muraille, une pièce pour servir à dreschoir, et une pièce pour faire bancquier, ouvrez d'or, d'argent et de soye, et le champ de fin fille de laine, et au milieu de chacune des dites pièces à les armes et le heulme au timbre de mon dit seigneur, d'ouvraige d'or et en chacun quarré de chacune d'icelles pièces à la devise de mon dit seigneur, de fuzilz, et entre les dits fuzilz et en chacune pièce quatre paires de e e accouplez au susdit d'ouvraige d'or

• Item à la garniture d'une autre chambre de fine verdure faicte d'or, de soye et de fin fille de laine, aux armes et devise de mon dit seigneur de deux e e, et à fusilz : Premièrement dix pièces de corde à cinq solz la pièce valant cinquante solz ; Item treize pièces de large rubant à quatre solz la pièce valent cinquante deux solz. Item pour la façon de vint-quatre aulnes de franges, faictes d'or et de soye à trois solz l'aulne valant soixante douze solz, et pour fil et façon de la garniture de la dicte chambre dix livre seize solz.

M. Alexandre Pinchart admet, dans son histoire de la tapisserie, que la tenture conservée à Berne faisait partie de cette chambre de fine verdure faite d'or et de soie ; nous croyons aussi pouvoir assigner la même origine à la tapisserie qui existait autrefois à Fribourg.

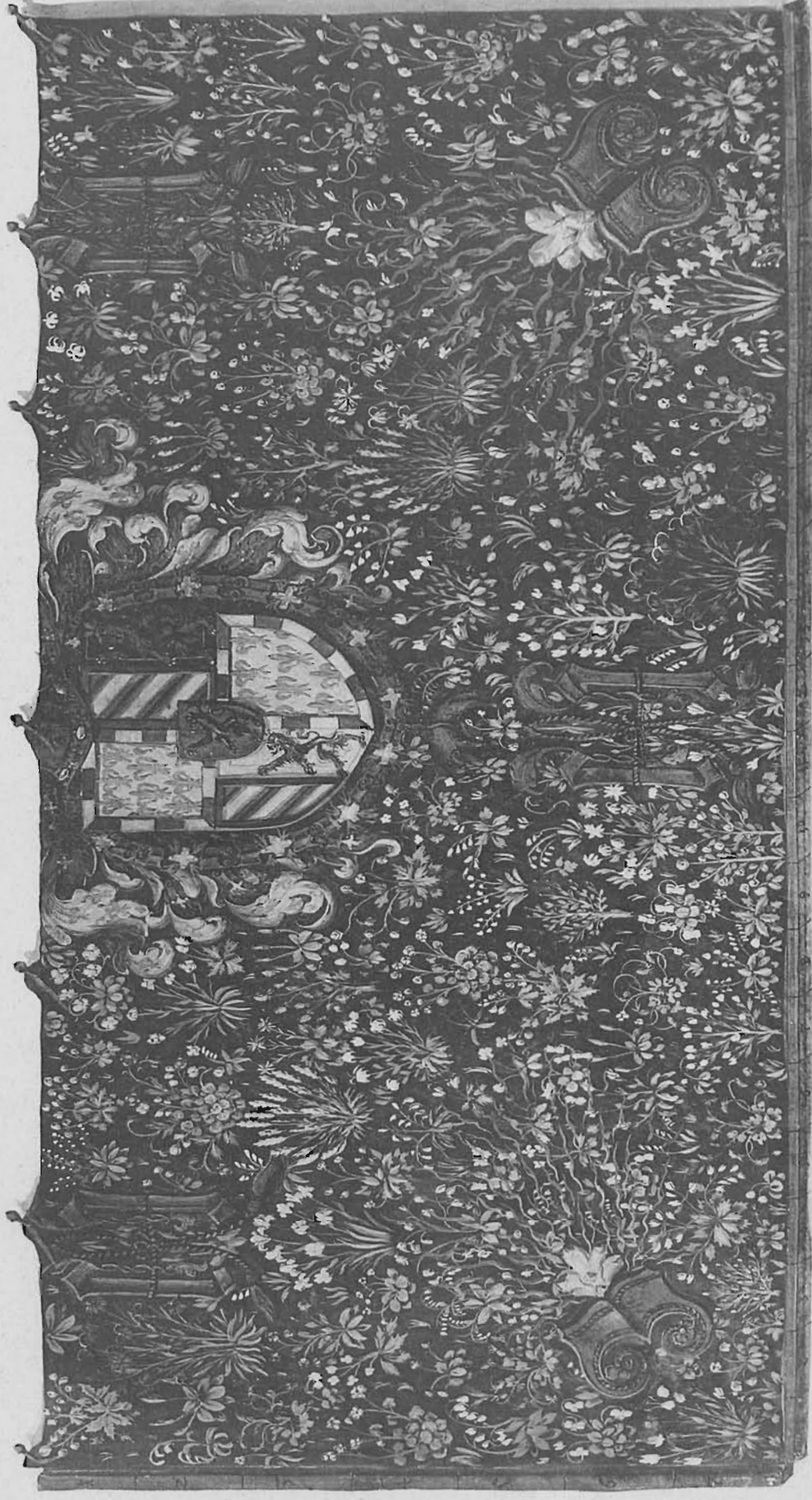
MAX de DIESBACH.

⁽¹⁾ La peinture présente quelques différences dans les émaux (couleurs) que nous avons rectifiées. L'artiste n'aura pas reproduit exactement quelques parties de la tapisserie qui étaient passées ou avaient déteint.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891

Planche XI



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

TAPIS (Butin de Bourgogne)
(Partie inférieure)

Monastère de la Maigrauge.

Croix processionnelle.

La croix processionnelle de la Maigrauge mesure d'un croisillon à l'autre, abstraction faite de la hampe, 0^m,56 de hauteur, et 0^m,43 de largeur. Elle est plaquée d'argent. Chaque croisillon se termine par un lys et est orné d'un médaillon circulaire et doré.

Elle a été refaite, et peut-être à plusieurs reprises. — Les lettres majuscules gothiques qui ornent le pourtour de la pomme pourraient donner sans doute quelque indication à ce sujet, s'il était possible de les interpréter avec certitude.

Le Christ appartient au XIV^{me} siècle par la raideur du style. C'est la partie la plus ancienne et la plus intéressante. Le revers de la croix, orné simplement de quatre médaillons, dut porter jadis une statuette de la Vierge. Nous le pensons de la sorte non seulement à raison de l'habitude qui régnait sur ce point au moyen-âge ; mais encore à raison de la disposition actuelle des médaillons sur les deux faces. Ils sont de facture plus moderne que le Christ, et tous de même travail. Cependant le fait qu'on en a placé sur le revers insinue qu'il y avait au milieu l'image de la Vierge. De plus, ils sont disposés sans aucune intelligence du sujet. Sur la face de la croix sont *deux anges* et *deux aigles répétés*, tandis que sur le revers on voit répétés également *deux lions* et *deux bœufs ailés*. On a donc ici en deux séries les symboles des Evangélistes, et on aurait dû en placer une série entière de chaque côté. Cette anomalie a dû se commettre quand on a enlevé la statuette de la Vierge, ce qui se fit peut-être lorsqu'on ajouta les reliques de la vraie Croix qui se voient au-dessous du Christ.

Quoiqu'il en soit, l'ensemble du monument reste fort remarquable par l'élégance des proportions, et la sobriété du style.

Crosse de l'Abbesse.

La crosse abbatiale est en argent. Par le style elle appartient à l'époque Louis XV. Elle a été fabriquée à Fribourg, ainsi que le prouve le poinçon de l'Etat. L'orfèvre est encore inconnu ; mais on arrivera certainement à le connaître un jour, puisque nous avons sa marque qui porte les initiales ^I_M. Les lignes de la courbe sont très harmonieuses. La volute est formée par un dauphin, dont la tête appuie sur la pomme qui termine la hampe ; la queue du cétacé forme la partie recourbée.

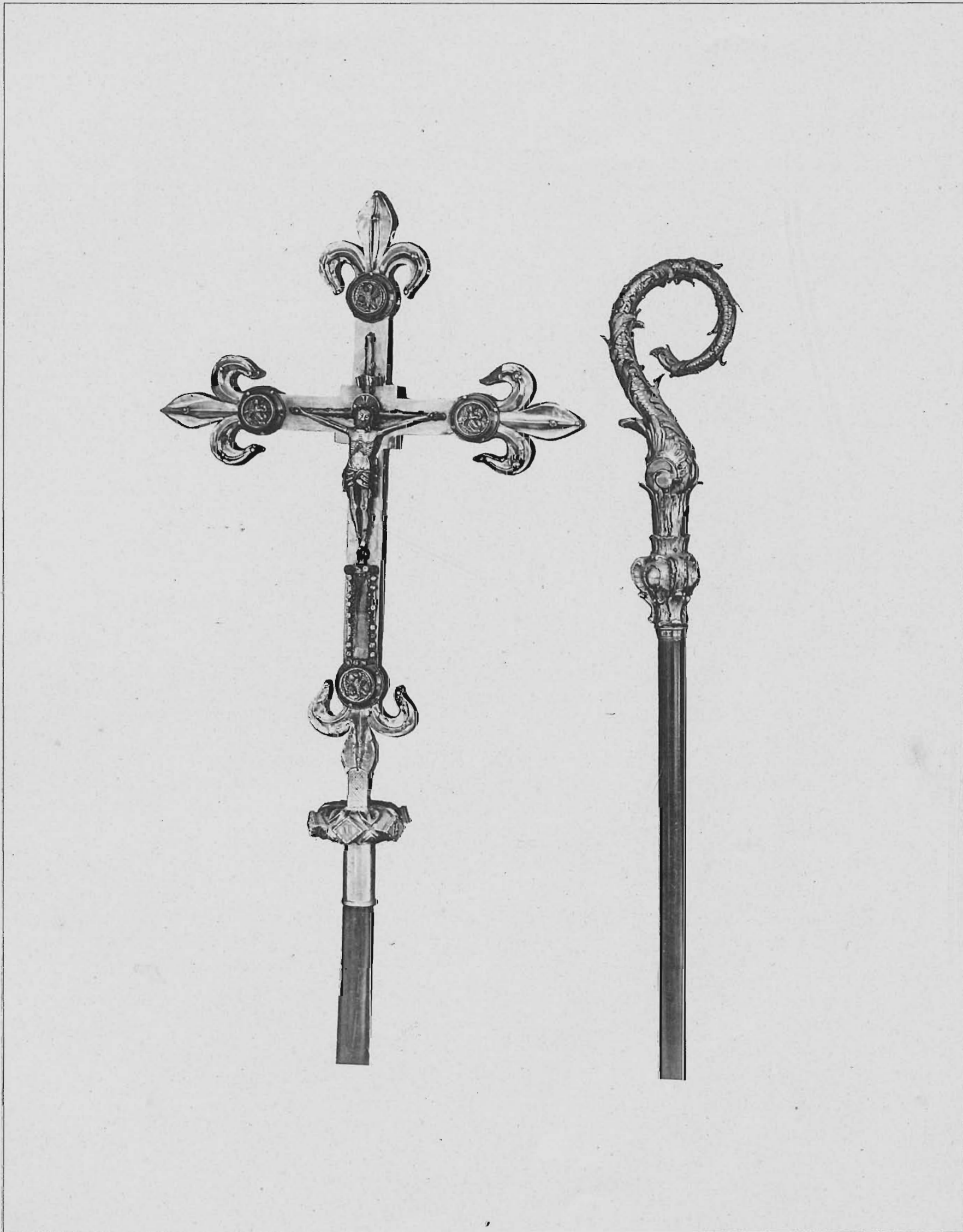
On peut voir ici avant tout un motif traditionnel d'ornementation. Il en est déjà question en ce sens dans S. Grégoire-le-Grand, *Epist.* Lib. I. 66 ; dans Anastase le Bibliothécaire, *Vie de S. Sylvestre*, et ailleurs ; les vieux inventaires, comme celui de Chartres, les mentionnent fréquemment. Ce sont surtout des motifs d'ornementation destinés à embellir les lampes de plus grande dimension.

Il y a toutefois ici un symbolisme, que les artistes ont pu oublier, mais que le chrétien ne saurait omettre, et que l'on doit se rappeler pour l'intelligence de l'ornementation elle-même.

Le dauphin signifiait avant tout Jésus-Christ, soit à cause de la signification connue de l'Ichtyos, soit parce que le dauphin avait la réputation d'aimer les hommes. Nul symbole n'est plus fréquent dans les monuments de l'archéologie chrétienne. Le souvenir du Christ est bien à sa place dans la crosse, signe de l'autorité, placé entre les mains de celui dont le premier devoir est de se rappeler qu'il est supérieur pour servir ses frères.

Le dauphin signifiait aussi la célérité, l'activité. Souvent sur les marches funéraires, sur les tombeaux des premiers chrétiens, on voit le dauphin s'élançant nageoires déployées et bouche béante vers le monogramme du Christ. De là aussi l'activité dans le devoir. Voilà un symbolisme bien fait pour rappeler aux supérieurs, selon le mot incisif d'Humbert de Romans, qu'ils ne doivent point ressembler à la statue de S. Nicolas, qui porte un bâton, et ne s'en sert jamais. ,

Ce qui fut primitivement un enseignement doctrinal est devenu plus tard peut-être un simple ornement, dans la pensée de quelques-uns. Mais l'histoire des œuvres artistiques ne saurait se désintéresser des raisons qui les ont inspirées. Il faut en étudier le corps et l'âme, si je puis m'exprimer de la sorte, pour en deviner tout le sens et toute la beauté.



Phototypie F. Thevoz à C^o à Genève

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

MONASTÈRE DE LA MAIGRAUGE
Croix processionnelle — Crosse de l'Abbesse

Tombeau de Jean de Tudingen, dit Felga.

Le monument sépulcral que reproduit notre planche 13 se trouvait autrefois dans une chapelle attenante à l'église des Augustins, à Fribourg. La sacristie primitive de cette église était du côté de l'épître; dans le courant du XVII^e siècle elle fut transférée dans une chapelle située de l'autre côté du chœur et dédiée à la Sainte Vierge; celle-ci servait en même temps de salle capitulaire et contenait un certain nombre de sépultures, entre autres celles de plusieurs membres de la famille Felga. Cette transformation amena la disparition des monuments funéraires. Un seul fut conservé; c'est celui dont nous nous occupons. Il fut enlevé cependant de sa place primitive, déposé d'abord dans la cour qui se trouve devant la nouvelle sacristie et transporté, vers 1882, dans le vestibule du Lycée, où il est conservé.

Le monument est malheureusement incomplet; les pieds du personnage et la partie correspondante de l'encadrement ont disparu. Nous le décrivons d'après les notes que M. Max de Techtermann a bien voulu nous communiquer.

L'architecture qui encadre la pierre tombale se compose d'un *fronton*, flanqué de deux *pinacles* supportés par de légères colonnettes cylindriques. Les *crochets* du fronton sont faits de feuilles lancéolées. Les deux pinacles ainsi que le fronton sont couronnés par trois grands fleurons.

Les *corbeilles* des chapiteaux sont ornées de bouquets composés chacun d'une fleur à six lobes accotée de deux feuilles.

Les colonnettes émergent primitivement de *bases* ainsi faites: un *socle* à huit pans légèrement évidés, surmonté d'un *tore* un peu aplati avec une *scotie* peu profonde, d'où part le fût de colonne.

Un fragment détaché de la pierre tombale nous a conservé l'une des deux bases, mais ce morceau n'a pas été réappliqué exactement là où il devrait se trouver; car, dans l'origine, les fûts des colonnettes ayant été plus longs, le niveau de leurs bases était inférieur à celui du bas de la statue funéraire, soit du lion ou du coussin, actuellement disparu, contre lequel s'appuyaient les pieds. Cette architecture constitue un charmant spécimen du style ogival secondaire; elle prouve en outre que nous n'étions point en retard sur les pays voisins pour les formes architecturales, ainsi que le pensent quelques archéologues.

Le *chevalier* est armé d'un *haubert* de mailles avec *camail*, *manches*, *gantelets* (ou *mitons*) d'une seule pièce, qui descend jusqu'à ses genoux. Des ouvertures pratiquées aux poignets de cette armure lui permettent de sortir les mains de leur enveloppe de fer. Une *cervelière*, de mailles également, renforce en outre le *camail* au sommet de la tête.

Sous le haubert et un peu plus court que lui se voit aux poignets et entre les jambes du chevalier un vêtement tuyauté; c'est le *gambison* fait de cuir ou d'étoffe, vêtement rembouré et piqué, destiné à faciliter le port de l'armure et à amortir les coups reçus sur cette dernière.

Le haubert est en partie caché par la *cotte d'armes*, ordinairement taillée dans quelque riche et forte étoffe de soie; elle est sans manches, descend un peu au-dessous des genoux et le bas en est fendu sur les côtés, par devant et par derrière jusqu'à hauteur d'entrejambes. Les jambes et les pieds du guerrier sont également protégés par une armure de mailles faite d'une seule pièce.

Une circonstance intéressante à noter ici, c'est l'absence complète (casque à part) de *plates*, soit de lames ou de plaques d'acier, dans la composition des armes défensives de Felga.

La tête du chevalier repose sur son grand heaume qui, pour le combat, recouvrait comme d'une cloche le camail et la cervelière. Ce heaume est surmonté d'un cimier en forme d'éventail, orné des armes des Felga. Ces cimiers faits soit de cuir gaufré et peint, soit d'étoffe tendue sur une charpente rigide, soit même quelquefois d'osier ou de bois, ne se portaient guère que pour les joutes ou tournois; ils se fixaient sur le casque par des courroies ou des aiguillettes.

Sur le côté gauche se voit l'épée, dont la poignée est engagée sous le coude du défunt. Sa longue *fusée* (à section quadrangulaire pour diminuer le glissement de l'arme dans la main) permettait de la saisir des deux mains à l'occasion. Le pommeau, lourd, en forme de disque, est caractéristique. Les surfaces latérales de ces pommeaux étaient généralement ornées soit de pierreries, soit d'incrustation d'or ou d'argent, aux armes du propriétaire; souvent aussi une petite cavité centrale renfermait quelque relique précieuse destinée à le protéger dans les combats.

Les *quillons* sont droits, courts et forts; la *lame* large au talon s'amincit progressivement jusqu'à la pointe. Le fourreau est enveloppé en spirale d'une sorte de ruban saillant; c'est le ceinturon, ou la *renge* comme on l'appelait alors, qui est enroulé autour de l'arme.

L'écu armorié du chevalier, de gueules, fascé de trois jantes de roues d'argent (*das Felge*, la jante, armes parlantes), est posé sur sa cuisse gauche.

Sur le bord chanfriné de la pierre tombale on lisait l'inscription suivante:

† : ANNO : DNI : M : CCC : XXV : XVI : KL : JANVARI : O : IONS : DE : TVDINGEN : DCVS : VELGA : C'est-à-dire: *Anno Domini MCCCXXV, XVI kalendas januarii obiit Johannes de Tudingen dictus Velga*. Les derniers mots ont disparu; nous les avons restitués d'après une ancienne copie.

Jean de Tudingen (ou Duens, Guin) dit Velga (Felga) est connu par plusieurs documents. Il était fils de Pierre de Tudingen et d'Aline fille de Jean Velga. Celle-ci était fille unique et fut ainsi héritière de tous les biens de son père, biens considérables situés dans les communes de Wunenwyl, Uberstorf, Guin, Tavel, Heitenried, etc. Ils passèrent à ses deux fils, Jean nommé plus haut et Nicolas. Les deux frères ajoutèrent à leur nom de famille celui de la famille de leur mère et en prirent les armes; bientôt ils abandonnèrent leur premier nom et n'employèrent plus que le second. Jean mourut sans enfants; Nicolas est la souche de la nouvelle famille Velga ou Felga, qui a donné neuf avoyers à la ville de Fribourg et s'est éteinte dans la descendance mâle au commencement du XVI^e siècle. Wilhelm, le dernier Felga, ne laissa qu'une fille, Dorothée, qui épousa Jean-Rodolphe d'Erlach et lui apporta en dot les biens de sa famille.

L'épithaphe de Jean de Tudingen dit Felga nous apprend qu'il est mort le 17 décembre 1325; il avait épousé Agnès de Soucens, d'une famille bourgeoise de Fribourg; elle survécut environ une dizaine d'années à son mari. Par testament du 3 février 1333 (1334 en tenant compte du style de l'incarnation usité alors à Fribourg), elle demanda à être enterrée dans la chapelle des frères hermites de Saint Augustin, dans la tombe de son mari Jean de Tudingen dit Felga. Elle fait en particulier un legs à la sœur Berte de Tudingen, dite Velgina, religieuse au couvent des dames d'Interlaken. C'était probablement une sœur de son mari.



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève

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

TOMBEAU DE JEAN FELGA.
1325.

Manuscrit (Miroir de Souabe).

Dans le fascicule N° 1 de cette année, la planche VI représente des en-têtes du *Miroir de Souabe* conservé aux Archives d'Etat. Afin de mieux montrer comment dans son ensemble chaque page du volume était encadrée, distribuée et ornée, nous croyons devoir reproduire, mais en caractères plus petits, la première page de la *Handfeste*, feuillet 127, et la première page du *droit territorial* (Landrecht), feuillet 37 du précieux manuscrit.

En dessous, nous donnons l'inscription par laquelle le volume se termine et portant qu'il appartenait à Hensli Verver, originaire de Breslau, conseiller de Fribourg, et qu'il a été copié en 1410 aux frais de celui-ci par le frère Gerhard de Franconie, religieux cordelier de notre ville.

J. SCHNEUWLY, *archiviste d'Etat*.

Triptyque de Hans Friess (Vantaux fermés).

Nous nous réservons d'étudier très sérieusement plus tard la vie et les œuvres de ce très grand artiste fribourgeois, un illustre inconnu pour le public, l'émule, souvent l'égal, et parfois le maître de Holbein. Nous ne parlerons aujourd'hui que de deux peintures qui furent son œuvre. Il s'agit de deux panneaux conservés soigneusement chez M. de Maillardoz. Ils mesurent chacun 1^m,30 de hauteur, sur 0^m,32 de largeur. Ils sont peints des deux côtés, avec cette différence que d'un côté les deux panneaux portent une même scène, tandis que de l'autre chaque panneau représente une scène distincte.

Etudions la première.

Hans Friess a peint souvent les gloires de St-Jean son patron ; ici il nous représente l'Évangéliste traduit devant Domitien.

Il importe d'observer d'abord que les deux panneaux de cette première scène ont été faits pour être absolument réunis. Sans doute, les artistes représentent parfois un sujet unique sur des surfaces divisées : mais non pas en ce sens que les personnages puissent être mutilés, comme dans le cas présent, où nous voyons des cadavres coupés en deux, ou une main séparée du corps.

Deux hypothèses se présentent pour l'explication du fait. Il se pourrait d'abord que Friess eut coupé en deux une peinture condamnée, et à laquelle il tenait peu, afin d'exécuter sur l'autre face des panneaux des sujets destinés à être seuls exposés aux regards.

En faveur de cette supposition, on peut invoquer une double raison. Friess a employé ce procédé ailleurs, au moins en condamnant les peintures d'autres artistes, ainsi que nous le constaterons plus tard. Et ici au surplus, même en rapprochant les deux panneaux immédiatement, et sans le cadre, on n'obtient pas les dimensions voulues pour les personnages entiers : d'où il faudrait conclure que les bords ont été diminués, parce que la peinture était condamnée.

Toutefois, nous croyons plus probable l'hypothèse que les deux panneaux étaient destinés à fermer une peinture, ou un tabernacle central, et que la scène unique n'était visible que lorsque les panneaux restaient fermés, et par suite joints immédiatement. Quant au défaut de dimensions, il s'explique suffisamment par ce fait que plus tard on a diminué les bords, lorsqu'on a voulu les encadrer séparément, afin de faire disparaître les brèches nécessitées pour les serrures, et dont on aperçoit encore les vestiges sous l'encadrement actuel. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est qu'ailleurs, quand Friess a utilisé des panneaux portant des peintures plus anciennes, il a pris soin de les effacer, tandis qu'ici elles sont intactes.

La scène représentée est connue dans la légende de St Jean : c'est la comparution de l'Évangéliste devant Domitien qui, avant de le condamner à être plongé dans une chaudière d'huile bouillante, lui fait boire un poison qui restera inoffensif : de là cette caractéristique bien connue d'un calice d'où s'échappe un serpent. St Jean tout jeune, vêtu d'un ample manteau blanc, doublé de pourpre, sur une robe vert foncé, se tient debout devant l'Empereur, porte de sa main gauche le volume de ses écrits, enfermé dans le sachet traditionnel ; de la droite il approche de ses lèvres le calice fatal. Mais le Saint, on le voit, est profondément recueilli en lui-même, et a mis une invincible espérance en Dieu. A ses pieds, deux cadavres couchés en sens inverse, horriblement bouffis, aux traits contractés violemment, n'épouvantent point la sérénité de sa confiance, peinte sur son visage calme et pur.

Domitien, assis sur un trône qui ressemble à une stalle de chanoine, portant un diadème surmonté d'une mitre, est un jouisseur massif et féroce. Les assesseurs sont des Juifs obséquieux, avec le type et la coiffure nationale ; les soldats, des lansquenets brutaux et abrutis.

Cette peinture nous résume excellemment deux qualités maîtresses de Friess, qui possède à un égal degré et l'idéal de ce qui est pur, noble, élevé, et l'intelligence des dégradations infligées à l'image de Dieu chez l'homme : il représente le premier avec une suavité et une force merveilleuses, les secondes avec la puissance d'un réaliste que nulle réalité n'effraie. Nous aurons occasion de rappeler souvent que nul plus que lui n'entend la richesse et l'harmonie des couleurs, le pittoresque des compositions, l'originalité de l'imagination : ces qualités qui s'annoncent ici, sont ailleurs portées à la perfection. Pour ce motif, nous ne faisons que les indiquer.

JOACHIM-JOSEPH BERTHIER.



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

PEINTURE DE H. FRIESS (XVI^e Siècle)
Vanteaux de triptyque fermés.

Triptyque de Hans Friess (Vantaux ouverts).

Sur les revers du tableau précédent sont représentées deux visions illustres de l'Évangéliste St Jean.

La première vision est ainsi racontée dans le texte sacré : « Je me retournai, et je vis sept chandeliers d'or, et au milieu des sept chandeliers d'or quelqu'un qui ressemblait au Fils de l'Homme, vêtu d'une longue robe, une ceinture d'or autour de la poitrine. Sa tête et ses cheveux étaient blancs comme la laine blanche et comme la neige ; et ses yeux étaient pareils à une flamme brillante. Ses pieds étaient semblables à du cuivre fondu dans un four ardent, et sa voix était celle des grandes eaux. Il avait à sa main droite sept étoiles, et de sa bouche sortait un glaive à deux tranchants ; et sa face était comme le soleil dans sa force. Et quand je le vis, je tombai à ses pieds comme mort. Et il étendit sa droite sur moi, disant : « Ne crains pas ! C'est moi, le Premier, et le Dernier ; le Vivant : j'ai été mort, et me voici vivant pour les siècles des siècles, et je tiens les clés de la mort et de l'enfer. Ecris ce que tu as vu, et ce qui doit arriver ensuite. » Apoc. I.

Je ne pense pas que jamais cette vision grandiose ait reçu une interprétation à la fois plus intense et plus digne que celle que Friess nous en a donnée. Au-dessus de rochers abrupts et de la mer bleuâtre, qui nous rappellent que la vision a lieu dans l'île de Pathmos, le dernier des prophètes, soulevé par une force divine, contemple le spectacle merveilleux. Sa figure, qui nous apparaît de profil et qu'il redresse vivement, est celle d'un homme sanctifié par le silence et l'austérité. Les traits sont largement accentués, et la grande chevelure qui les encadre achève de les ennoblir. Le regard est fixé sur le Fils de l'Homme. Les mains allongées, non pas jointes ou étendues, mais simplement rapprochées à quelque distance l'une de l'autre devant la poitrine, la bouche entrouverte, indiquent une admiration subite portée à son comble. Un vaste manteau blanc-violacé, doublé de rouge pourpre, l'enveloppe tout entier, tombant à grandes masses, et ne laissant apparaître que quelques pans de la tunique verte. Le Fils de l'Homme apparaît au-dessus du Voyant dans un grand fond d'or, entouré de sept étoiles, assis sur l'arc-en-ciel, ayant autour de ses pieds les sept chandeliers à la fois simples et grandioses. Sa figure est radieuse, les cheveux sont comme la neige, l'ample robe est resplendissante de blancheur. Il étend la droite, et de la gauche il soutient un livre ouvert, où le prophète doit lire ce qui va arriver bientôt. Le texte des deux pages est lisible. Le glaive, la ceinture, tout est magnifiquement vu et interprété.

Ce qui caractérise cette peinture, comme celle dont nous allons dire un mot, c'est la solennelle sobriété et la force pénétrante de la vision. L'artiste est tout entier à sa contemplation. Il s'est identifié avec sa pensée. Rien de superflu, d'inutile. S'il montre une galère qui vogue sur les flots, s'il fixe au rocher un petit cierge, collé par une simple pression du doigt, symbole de sa dévotion envers son Saint, s'il y a des mouches minutieusement peintes, cela reste si accessoire, que l'attention n'en est en aucune façon détournée. Friess, par son caractère d'artiste, non moins que par la date de sa vie, n'appartenait point à la néfaste école des pédants, qui, à partir du seizième siècle, ont perverti non seulement l'art chrétien, mais tout art quelconque, avec leur classicisme creux et sans âme, avec leur piété guindée et prétentieuse, avec leurs saints bigots et maladifs. Ici comme partout Friess s'est montré très grand artiste, parce qu'il sait s'identifier absolument avec son sujet, et que le sujet qu'il a choisi n'est pas seulement un prétexte à des attitudes étonnantes, mais une pensée qu'il veut rendre pour elle-même.

Le second panneau reproduit une autre vision de St-Jean, d'après l'Apocalypse, avec allusion au premier chapitre de l'Évangile du même écrivain sacré. « Et un grand prodige apparut dans les cieux : Une femme revêtue du soleil, ayant la lune sous pieds, et à sa tête une couronne de douze étoiles..... Elle mit au monde un enfant mâle, qui devait régir toutes les nations avec une verge de fer. » Apoc. XII. Le livre que le Voyant tient ouvert devant lui contenant le premier chapitre de son Évangile, il faut voir tout le récit apocalyptique comme résumé dans le mot : « Et le Verbe s'est fait chair. »

L'ensemble de la composition rappelle le panneau précédent. Le paysage représente encore la mer et les rochers. L'Évangéliste a presque la même attitude que devant le premier spectacle : seulement ce n'est plus le Voyant en extase : c'est l'écrivain inspiré. Il est agenouillé sur le sol. Son manteau tombe jusqu'aux hanches, laissant à découvert l'épaule et le bras droit. La figure est plus calme, quoique puissamment attentive à ce qui est montré. L'apôtre élève la main gauche dont les doigts sont étendus sous le coup de l'admiration ; de la droite il tient une plume avec laquelle il vient d'écrire, dans un livre placé tout ouvert devant lui, le premier chapitre de son Évangile (1).

La Vierge apparaît entourée d'une immense auréole, bordée d'astres grands et petits ; elle porte sur la tête un riche diadème surmonté des douze étoiles apocalyptiques ; une longue chevelure lui inonde les épaules. De la droite elle tient un superbe sceptre tout fleuri d'orfèvrerie. La lune est son escabeau, et au-dessous on lit : « *Non erit ultra tempus gratie, sed justicie.* » Elle est drapée dans un vaste manteau bleu sombre, qui, hélas ! a souffert d'une malheureuse retouche, sans dessin, sans élégance : un désastre dans le chef-d'œuvre. La Vierge tient son Fils nu dans ses bras : mais dans quelle attitude nouvelle et touchante ! L'Enfant est penché tout entier en avant, et étend avec une tendresse infinie ses deux bras vers l'humanité pécheresse. Nulle part, croyons-nous, la mission de l'Enfant Rédempteur n'a été si éloquemment rendue.

En résumé, ces deux peintures sont deux chefs-d'œuvre, et suffiraient à placer Friess tout à côté des plus grands artistes de son temps. Autant que Dürer et Holbein, il a la richesse de l'imagination, la sûreté et la force du dessin, l'harmonie des couleurs : plus que tous deux peut-être il comprend le divin des spectacles bibliques, et s'oublie pour ne faire saillir que sa pensée.

JOACHIM-JOSEPH BERTHIER.

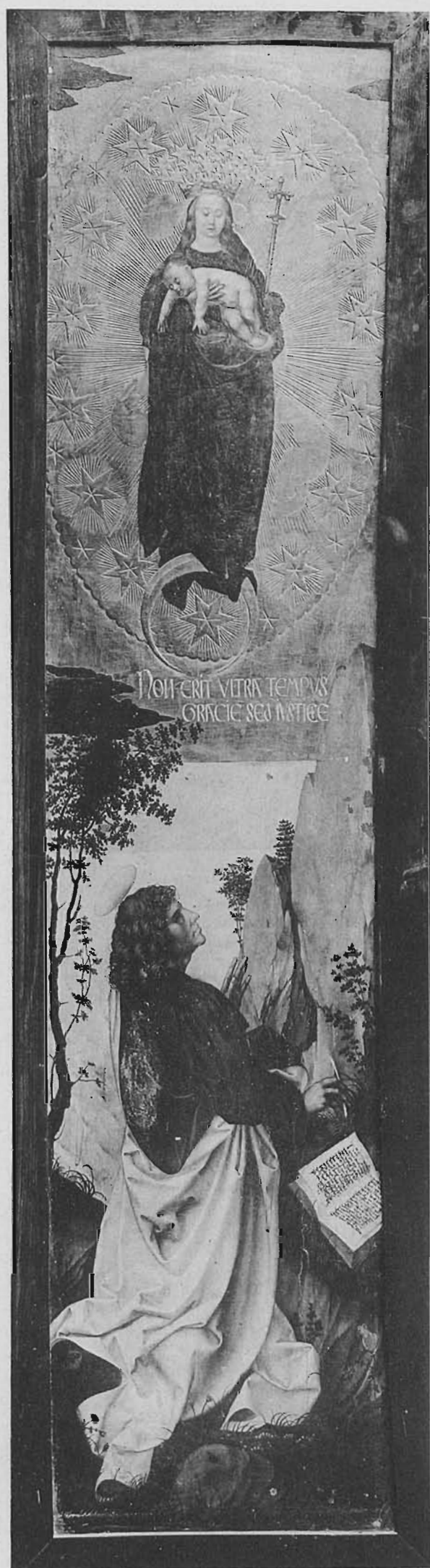
(1) Voici ce que M. Max de Tschermann a pu transcrire du texte. Ceci intéresse l'historien de Friess, parce que nous y trouvons son écriture et intéresse aussi le philologue à un point de vue différent :

« In dem anfangen war das Wort und das Wort was bey go... und Gotts was dass Wort Ditz wass Im anfang bey Gott und aber (als?) ding sint bescha (ou o?) len durch das Wore und an das ist beschafendt Nütz und das beschafent ist in den Wort Was...
leben an....
das ist in....
licht der...
und das lieb...
tüchs in der V....
unsern und die unser Wis
habend et nit begriefen
Ein in : uss dem Was geschüt
und Gott des...
Vas Johanes des Wan Herr gegangen
geb war dem tuff.... »

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XVI



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.



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

PEINTURE DE H. FRIESS (XVI^e Siècle)
Vanteaux de triptyque ouverts

Grilles de fenêtre à Fribourg.

En descendant la rue très rapide du Stalden, on voit à gauche de belles grilles de fenêtre au rez-de-chaussée d'une maison d'apparence assez modeste : la première figure ci-contre reproduit l'une d'elles.

L'Etat de Fribourg avait acquis cette maison de Pierre l'arbalétrier, en 1434, pour en faire son Hôtel des monnaies ; et cette destination lui fut conservée jusqu'en 1850. Occupé ensuite par la Banque cantonale, l'édifice public est redevenu depuis peu de temps maison particulière.

En 1760 et 1761, l'ancien Hôtel de la monnaie subit une transformation complète et c'est à cette époque qu'il faut faire remonter les grilles que nous y admirons encore. Leur auteur probable doit être Maître Walther Schaller, alors serrurier officiel de l'Etat.

Ces grilles, au nombre de deux, mesurent 2^m,17 de hauteur sur 1^m,09 de largeur.

La seconde figure nous montre un spécimen de deux autres grilles qui protègent, au rez-de-chaussée, les fenêtres d'une des dernières maisons de la Grand'rue, au-dessus du Stalden.

Bien que de style Louis XV également, leur aspect diffère sensiblement de celui des grilles de la première figure. L'aspect d'ensemble, souple et gracieux, produit tout d'abord une impression favorable ; on pourrait lui reprocher peut-être un dessin trop confus, manquant de force et n'équilibrant pas assez les vides et les pleins.

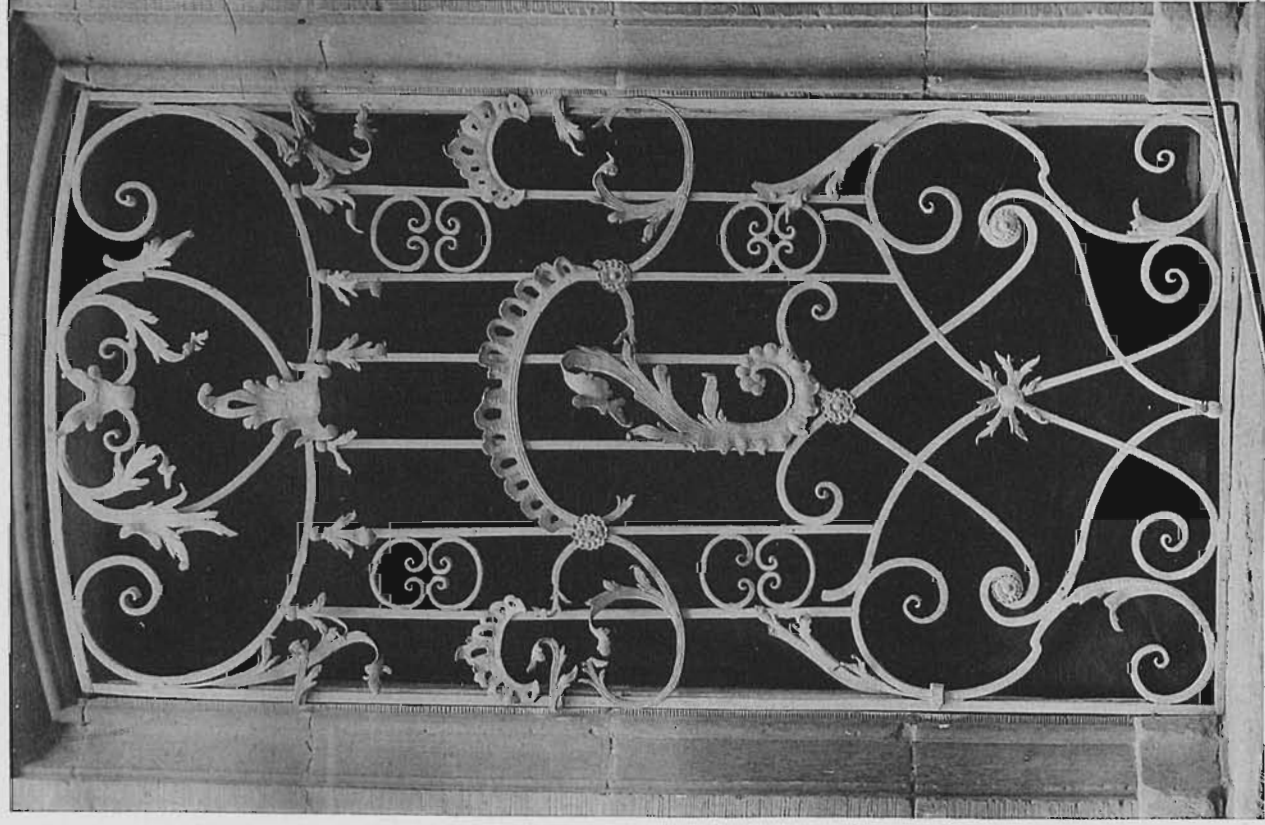
Cette œuvre de serrurerie fribourgeoise mesure 1^m,65 de hauteur sur 1^m,09 de largeur.

MAX de TECHTERMANN.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XVII



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève

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

GRILLES DE FENÊTRES À FRIBOURG.
XVIII^e Siècle.

Boiserie sculptée (Eglise de Romont).

Dans le chœur de l'église paroissiale, à côté du maître autel, se trouve une boiserie richement sculptée. Elle est divisée en trois panneaux : dans celui du milieu l'artiste a représenté l'Assomption de Notre-Dame. La Vierge joint les mains, son opulente chevelure est déroulée sur ses épaules, elle paraît planer dans un nimbe et ses pieds reposent sur un croissant.

A droite est St-Jean l'Evangeliste ; il tient un calice d'où s'élanche, les ailes déployées, un petit dragon. La légende raconte que les ennemis de la foi chrétienne avaient voulu empoisonner l'apôtre au moyen du vin consacré, mais ce breuvage ne lui causa aucun mal, le poison étant sorti de la coupe sous la forme d'un reptile, au moment de la bénédiction.

A gauche est St-Etienne : il tient une palme d'une main et de l'autre un livre ouvert, sur sa tête est une pierre, instrument de son martyre.

Un dais travaillé avec beaucoup d'art orne la partie supérieure de la boiserie ; des branchages découpés à jour et entrelacés supportent des fruits et des fleurs variés. Des banderoles contiennent les inscriptions suivantes : SVMVS EVAGELISTA. ASSVMPTA EST MARIA. ECCE VIDEO CELOS APTOS. IESVS CRISTVS MARIA.

Trois petits anges supportent les armes du clergé de Romont qui sont de gueules au ciboire d'or. Au bas est la date 1515.

Cette œuvre d'art ornait autrefois la chapelle de Notre-Dame située près du grand portail. Il y a environ vingt-cinq ans, lorsqu'on supprima un grand nombre d'autels, elle fut transportée à la place qu'elle occupe actuellement dans le chœur de l'église.

MAX de DIESBACH.



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève

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

BOISERIE SCULPTÉE (Église de Romont)
1515.

La ville d'Estavayer

La ville d'Estavayer s'élève sur la rive méridionale du lac de Neuchâtel, en face d'habitations lacustres qui ont fourni de nombreux objets des âges de la pierre et du bronze. Lorsque ces habitations furent détruites ou abandonnées, la rive voisine ne paraît pas avoir reçu d'habitants ; au moins jusqu'à présent on n'a découvert dans le sol même de la ville d'Estavayer aucun débris, aucun monument de la période préhistorique ni de la période romaine, tandis que de nombreux vestiges de cette dernière ont été trouvés dans le voisinage d'Estavayer, en particulier à Châtillon, Chables, Font, etc. Les documents historiques font complètement défaut jusqu'au commencement du XII^e siècle. Nous constatons alors qu'Estavayer est le chef-lieu d'une seigneurie importante sous la domination d'une famille déjà nombreuse. Par qui, quand et comment Estavayer a-t-il été fondé ? Rien ne nous l'apprend. Il est naturel cependant de faire remonter cette fondation à quelques siècles auparavant. Le nom ancien de la ville en donne la preuve. La forme primitive est *Staviacum*, mot formé d'un nom propre d'homme probablement *Stavius* et du suffixe *iacum* propre à la langue celtique, et qui indique la propriété. Ce suffixe, d'un usage très fréquent, a été employé pour former des noms de lieux depuis l'époque romaine jusqu'au 6^e ou 7^e siècle, d'après Quicherat et d'Arbois de Jubainville. On ne cite pas de noms locaux formés de cette manière depuis le 7^e siècle. Il faut donc admettre que la ville de *Staviacum*, Estavayer, remonte au moins à ce siècle, et qu'elle a reçu son nom d'un personnage appelé *Stavius*, l'ancêtre probable des seigneurs qui commencent à apparaître dans l'histoire dès 1135.

A l'origine la ville d'Estavayer ne comprenait que le quartier du Vieux Bourg ou de Châtel, autour de la place dite de Moudon et celui de Rive, situé au bord du lac. Le Vieux Bourg est désigné aussi sous le nom de Châtel parce qu'il contenait le château primitif d'Estavayer, situé sur la place dite aujourd'hui de Moudon, château qui disparut de bonne heure et fut remplacé, au moins en partie, par la maison forte qui se trouve à l'entrée de cette place.

Il est impossible de déterminer exactement l'étendue du Vieux Bourg sauf du côté du château de Chenaux ; lorsque, en 1291, on acheta la maison destinée à la cure, il est dit dans l'acte de vente que cette maison est située à côté de la porte dite de Chinou, entre les murs des fortifications de la ville et la maison d'Agnelette Billoda. Le rempart s'étendait donc de ce côté à l'orient de la cure et de l'église. Il est probable qu'au midi il longeait la cure et se dirigeait vers la Maison-de-Ville actuelle jusqu'au Bordet et vers l'ouest se rattachait à la Grande Rive. Dans les anciennes délimitations des maisons on distingue celles qui sont situées au Vieux Bourg, de celles du Bordet et d'Outrepont ; ces dernières rues n'étaient donc pas censées faire partie du Vieux Bourg.

Plus tard deux nouveaux quartiers vinrent s'ajouter aux précédents : ceux du Nouveau Bourg ou des Chavannes et de la Bâtiaz. En 1316, Guillaume d'Estavayer, chanoine de Lincoln, fit une donation afin que les religieuses dominicaines établies à Echissiez, près de Lausanne, pussent venir se fixer à Estavayer ; il leur donne en pur et franc alleu le lieu qu'il possède à Estavayer dans le Nouveau Bourg dit des Chavannes, du côté de Payerne, près de la maison de son parent Reynald, coseigneur d'Estavayer, d'un côté et le long de la voie publique qui conduit à Payerne, de l'autre, et sur les nouveaux fossés du-dit bourg. La maison ou château de Reynald d'Estavayer se trouvait à l'angle Sud-Ouest de l'enclos actuel des religieuses ; il n'en reste qu'une tour. Il a appartenu longtemps à la Savoie et servait de demeure à l'un des trois coseigneurs entre lesquels la seigneurie d'Estavayer fut partagée dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Vis-à-vis du quartier des Chavannes, de l'autre côté de la voie publique tendant à Payerne (aujourd'hui rue des Religieuses), s'éleva le quartier de la Bâtiaz, dont la construction fut autorisée par les trois coseigneurs d'Estavayer, Aymon, Guillaume et Pierre, le 28 avril 1338, par un acte qui contient des prescriptions très détaillées sur la construction des maisons.

Ce dernier quartier est compris entre la rue des Religieuses (Payerne), celle de l'église, le château de Chenaux et le rempart qui entoure le quartier depuis ce château jusqu'au couvent des Dominicaines. Ce rempart est antérieur à la construction de la Bâtiaz, puisque dans l'acte de 1338 il est fait mention d'une porte du même rempart, celles *eys Dimyours*, dite aujourd'hui du Borny, à cause du voisinage d'une fontaine. La porte présuppose nécessairement l'existence d'un rempart, et ce dernier n'avait sa raison d'être que pour autant qu'il y avait déjà quelques maisons sur le terrain donné pour la construction de la Bâtiaz, tout comme le quartier voisin du Nouveau Bourg doit son nom aux *cabana*, cabanes, Chavannes, qui peu à peu auront été édifiées en dehors du Vieux Bourg et auront formé un faubourg, que l'on aura ensuite protégé par de nouvelles fortifications.

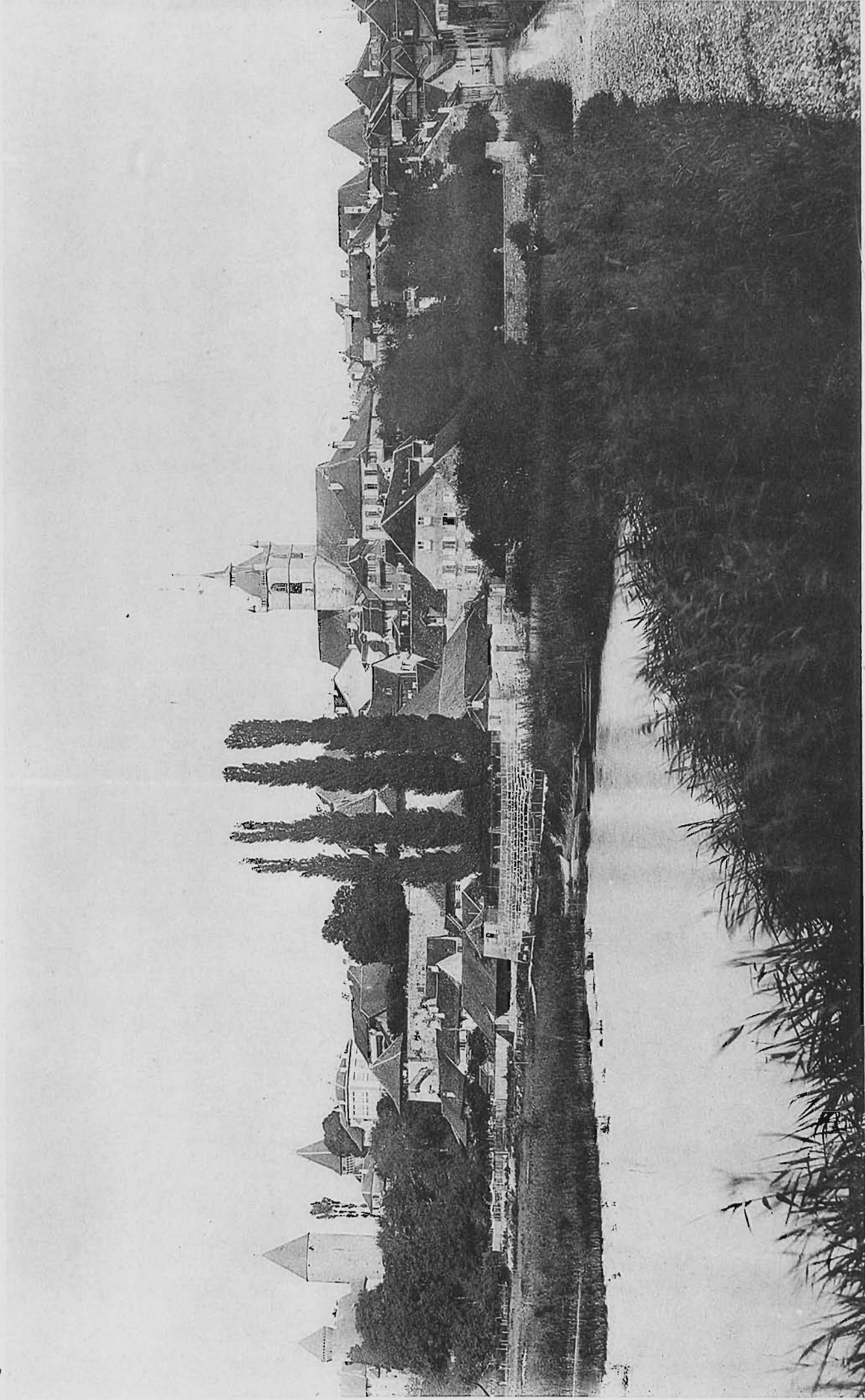
Dans l'acte de 1338 les coseigneurs d'Estavayer autorisent la construction de la Bâtiaz d'après les *us, droits et coutumes* de la ville ; celle-ci jouissait donc déjà alors de coutumes et de droits particuliers, remontant à une époque inconnue. Douze ans plus tard, le 16 avril 1350, ces droits, sous le nom de libertés et franchises, furent confirmés et spécifiés en détail par les trois coseigneurs. Ils formèrent la base du *coutumier* d'Estavayer qui est resté en vigueur pour le territoire de cette seigneurie jusqu'à l'introduction de notre Code civil actuel.

J. GREMAUD.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XIX



Phototype F. Thévoz & C^{ie} à Genève

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

ESTAVAYER
(Vue générale).

Peinture de Hans Friess. La mort de l'usurier.

Ce tableau est conservé avec soin chez les RR. PP. Cordeliers de Fribourg, les heureux propriétaires de plusieurs œuvres admirables de notre artiste. Il mesure 1^m,76 de hauteur, sur 1^m,50 de largeur.

La conservation est parfaite.

Il est signé, porte la marque de l'artiste et la date de 1506.

Nous laissons la parole à la légende au sujet du fait que représente cette belle peinture.

Saint Antoine de Padoue ayant à prêcher pour les funérailles d'un usurier, prit comme thème ces paroles de l'Évangile : « Où est ton trésor, là aussi est ton cœur. »

Dans son discours il dit entre autres choses : « Ce riche est mort, et il a été enseveli aux enfers. Allez voir son trésor : au milieu vous trouverez son cœur, bien que le cadavre soit déjà enterré. » Les parents et amis du défunt se rendirent au trésor, et trouvèrent effectivement le cœur encore tout chaud au milieu des écus.

Ce récit est celui des Bollandistes.

Il prêtait merveilleusement à la verve de Fries, qui l'a dignement interprété.

Dans le haut du tableau se voit la chambre mortuaire. Le cadavre du défunt est sur le lit funèbre ; les pieds sont nus, et un voile est lourdement abaissé sur les yeux, laissant apparaître dans sa trivialité opulente le bas du visage.

L'appartement est riche, et une superbe vaisselle garnit un meuble placé au pied du lit.

Les parents éplorés entourent le mort : la veuve s'approche les mains jointes, sa fille élève ses deux bras au ciel, tandis que des pénitents noirs arrivent pour faire la levée du corps.

Deux diables, monstrueux comme ceux de Callot ou de Breughel, emportent en ricanant l'âme de l'usurier, figurée par un corps énorme qui hurle de désespoir, tandis que plus loin, dans le fond du tableau, les chanoines, chaudement coiffés, en blancs surplis et en confortables pelisses, précèdent solennellement le cadavre que portent des pénitents dans un noble cercueil.

Plus bas, Saint Antoine fait son sermon, dans une très simple chaire recouverte d'un tapis, et assiste par une vision surnaturelle au spectacle du trépas épouvantable. Sa figure austère semble contractée de frayeur à la vue de cette âme enlevée par les démons ; son geste, les deux mains ouvertes, et élevées inégalement, indique la surprise et une sorte de trouble. La foule l'écoute attentive. En face, toujours au premier plan, quelques personnages font la visite du trésor, et y trouvent au milieu des écus et des coins à battre monnaie, le cœur de l'usurier.

Si j'osais transporter dans les choses d'art ce qui se dit en littérature, je dirais que cette peinture est absolument *vécue*. Tous ces personnages sont réels, ont été vus et reproduits sur le fait.

La scène de la mort est effrayante dans cette opulence lugubre et désolée ; le cadavre est dégoûtant de graisse et de laideur morale. Le groupe des chanoines, vêtus, ce nous semble, comme l'étaient jadis ceux de Saint Nicolas, marchant posément deux à deux devant le cercueil de l'important personnage, est à lui seul un chef-d'œuvre de claire vision et d'esprit. Voyez surtout l'attitude de celui qui tient le puissant aspersoir. Un chef-d'œuvre encore ce groupe de femmes qui écoutent si attentives, tenant leurs grands chapelets, la parole du thaumaturge. Il rappelle parfaitement cet autre groupe tant admiré que ravit la prédication de St-Etienne dans la célèbre fresque de Fra Angelico au Vatican. Les figures également sont des plus vraies. On a cru reconnaître le portrait de l'artiste lui-même dans ce jeune homme vêtu de fourrures, qui s'appuie à la muraille, en face de la chaire. Ces hommes qui regardent le trésor, celui surtout qui fléchit un genou et s'appuie de la gauche contre la muraille ; ces riches bourgeois, ou femmes nobles, assises en face de la chaire, dans leurs costumes si pittoresques, détruits maintenant par la mode artificielle et stupide : toutes ces figures nous les avons vues, nous les voyons encore.

La jeune femme qui est là au premier plan, son superbe rosaire à la main, son *kränzli*, le ravissant *kränzli* d'autrefois, sur le front, dans son costume si élégant et si naïf, est un type parfait de pureté et de gentillesse.

Cette peinture au reste se distingue en même temps par les qualités générales que nous avons signalées déjà dans d'autres œuvres de Friess : elle lui fait encore le plus grand honneur.

J.-J. BERTHIER.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XX



Phototype F. Thiaz & C^o à Genève.

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

PEINTURE DE H. FRIESS
(La mort de l'avare).

Poêle renaissance (1615)

Le poêle dont nous offrons la reproduction, existait dans une chambre du rez-de-chaussée de la maison N° 99 (ancien N° 123 A) de la rue de Zæhringen, autrefois appelée rue des Miroirs, à Fribourg. La maison, où s'exerce actuellement le droit de Café du Chamois et qui était connue jadis sous le nom de pinte Jaquat, appartenait précédemment à feu Etienne Berset qui l'avait achetée des hoirs de M^{me} Marie Von der Weid de Hattenberg, née de Chollet, laquelle l'avait héritée de sa mère Marie-Barbe-Eugénie, première femme de François-Nicolas de Chollet, ancien bailli de Vaulruz, et sœur de Simon-Joseph-Udalric de Wild, qui la lui donna par testament du 10 janvier 1803. C'était donc une ancienne maison Wild ; mais à l'époque de la confection du poêle, elle devait appartenir à noble Ulrich Erhard (1595).

Ce poêle, qui vient malheureusement d'être vendu, démonté et transporté à l'étranger, était à la fois le plus ancien et le plus beau que nous possédions dans notre ville. Il portait la date de 1615 ; mais quelques connaisseurs prétendent qu'il est plus ancien et qu'il doit remonter au 16^{me} siècle. Quoiqu'il en soit, en présence des lois qui défendaient chez nous l'exercice d'une profession, si l'artisan n'était au préalable reçu d'une abbaye et de la bourgeoisie de notre ville, nous croyons devoir en attribuer la construction ou à Martin Hægely, originaire de Schappach, dans l'ancien comté de Fürstemberg (Souabe), reçu bourgeois en 1580, ou à maître Heini Bauld, reçu bourgeois en 1595, ou à Abraham Bader, Bavaois, reçu bourgeois de Fribourg en 1606. Tous trois étaient poêliers (Haffner).

Les figures que notre poêle représente appartiennent à la mythologie et à l'histoire ancienne. Grâce à l'obligeance du R. P. Berthier et de M. Jos. Reichlen, peintre, il a été possible de déterminer quelques-unes d'entre elles, cela d'autant plus aisément qu'elles se retrouvent au plafond d'une maison (N° 44) à la rue des Alpes, avec les noms des personnages qu'elles représentent. Ce sont les têtes de Médée, Cérès, Junon, Cléopâtre, Vespasien, Romulus, Achille, etc.

J. SCHNEUWLY.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XXI



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

POÊLE RENAISSANCE.

(1615).

Hôtel du Cerf (Romont).

Le voyageur qui traverse en chemin de fer la vallée de la Glâne aperçoit en passant la ville de Romont, fièrement perchée sur sa colline. Les regards sont frappés par les nombreuses tours de l'enceinte et du château, par l'église paroissiale avec ses légers clochetons et surtout par le grand donjon de Pierre de Savoie, qui domine toute la contrée. S'il s'arrête et gravit la pénible montée qui conduit vers la ville, il est surpris en entrant de ne pas trouver l'antique cité du moyen âge qu'un premier aspect paraissait lui faire entrevoir. Point de rues et de ruelles étroites et pittoresques comme à Estavayer, pas de maisons aux toits saillants et aux vastes escaliers extérieurs comme à Gruyères, mais des rues larges et spacieuses, des maisons modernes bien alignées. Les nombreux incendies qui ravagèrent la ville dans le courant de ce siècle sont la cause de cette transformation.

Cependant Romont possède encore plusieurs monuments du passé, parmi lesquels l'hôtel du Cerf est remarquable par sa façade et sa disposition intérieure ; on voit que ce bâtiment a été détourné de sa destination primitive, qu'il a dû être construit, pour son propre usage, par une famille riche, ayant à son service un habile architecte italien. A l'intérieur nous trouvons, entre de vastes corridors, un grand nombre de pièces et d'appartements, une grande salle à manger et une salle de fête et de réception aux antiques plafonds à poutres saillantes sculptées (ces plafonds étaient ornés de peintures malheureusement disparues aujourd'hui), une vaste cuisine avec cheminée monumentale.

La façade est remarquable par quelques parties originales qui ont été conservées dans les remaniements et réparations qu'elle a subis, les fenêtres frappent par leur originalité qui rappelle un autre âge ; on y remarque surtout le meneau et la traverse de pierre en forme de croix, le tout orné de filets et de sculptures ; les meneaux qui se prolongent jusqu'à la tablette sont terminés par diverses figures soit humaines, soit d'animaux chimériques, soit de corbeilles de fruits et de fleurs, le tout finement sculpté.

Voici les données historiques que nous avons pu recueillir sur le Cerf actuel :

Dans une reconnaissance faite en faveur du comte de Savoie en 1404, nous trouvons que l'emplacement actuel de l'hôtel du Cerf était occupé par cinq bâtiments du *vicus burgi inferioris a parte stagni*. Ces bâtiments appartenaient à Jaquette, fille de Mermet de Brenles ; Jaquet, fils de Nicod Cornu de Villargermon, Rodolphe Dupré, chapelain, Antoine Boschardi, fils de Perrot Boschardi, notaire, et à Jean, fils de Mermet Baul. Ces bâtiments furent brûlés lors du grand incendie de 1434 et rebâti presque immédiatement après, car, dans une nouvelle reconnaissance de 1439 en faveur du duc de Savoie, le premier est de nouveau mentionné comme appartenant à Pierre Buloz ; Aymonet, fils de Johannod Curnylliat, est devenu propriétaire de ceux qui avaient appartenu à Cornu, Dupré et Boschardi et enfin le dernier a passé à Pierre, fils de Jean Baud. Une autre reconnaissance de 1543, cette fois en faveur de Fribourg (Romont capitula le 3 mars 1536), les désigne tous comme appartenant à nobles Jean et Artaud Malliard, fils de noble Antoine ; ces immeubles leur venaient de la succession de leur mère Isabelle, fille de Jacques de Billens. On voit encore au-dessus de la première porte les armoiries de ces deux familles. De 1543 à 1798, ces immeubles ne cessèrent de faire partie des propriétés de la famille Malliard, qui occupa des emplois soit à Romont soit à Fribourg et qui possédait les seigneuries de Chatonnaye et de Vuisternens.

A l'époque de la révolution helvétique, François-Joseph-Nicolas de Malliard, membre des Soixante et banneret de Fribourg, ancien bailli de Farvagny, vendit cette maison à André Chatton, en 1798, pour le prix de 1200 écus.

Celui-ci obtint, en 1799, une patente d'auberge sous l'enseigne du Cerf pour être appendue à ce bâtiment et valable 12 mois seulement. Ayant fait des réparations considérables, il obtint en 1801 une nouvelle patente pour 10 ans et, en 1811, un droit perpétuel.

D'André, la maison passa à Joseph Chatton en 1818 et, en 1834, à son hoirie.

En 1859, Blavignac, l'architecte bien connu de Genève, frappé de la beauté et de l'excellent état de ces spécimens de l'architecture du XV^e siècle et apprenant qu'on voulait élever l'hôtel d'un étage, offrit de faire gratuitement les plans pour cet agrandissement, à la seule condition de conserver intact ce qui existait ; sa proposition fut acceptée.

ROMONT, le 19 Septembre 1891.

GUSTAVE COMTE.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891

Planche XXII



Phototypie F. Théroz & C^{ie} à Genève.

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

ROMONT (Hôtel du Cerf).

Chaire en bois sculpté (Musée de Morat, XV^e siècle).

A côté des glorieux trophées remportés sur le duc Charles le Téméraire, le musée de Morat contient quelques objets antiques qui ornaient autrefois les églises de cette ville.

Une chaire surtout attire les regards. Sa forme est octogone, les différents pans sont séparés par des colonnettes qui supportent une arcature en accolade ; des culs de lampe situés au centre des panneaux servaient de support à des statuettes qui ont probablement été détruites à l'époque de la réforme. Le pied quadrangulaire est orné de nervures et de feuillages. Sur un des côtés est un écu aux armes de Morat qui sont d'argent au lion rampant de gueules couronné de même, sur un mont à trois coupeaux de sinople. Au dessous est une banderole portant la date de 1484.

La chaire est taillée dans un seul bloc de chêne dont la nature rugueuse donne à cette œuvre d'art un aspect d'une certaine raideur.

D'après la tradition elle proviendrait de la chapelle de Sainte Catherine située à l'angle nord-est de la ville de Morat. Ce sanctuaire, détruit en partie à l'époque du siège, fut reconstruit en 1481 et pendant les années suivantes ; il fut transformé plus tard et servit au culte réformé français. La chaire, reléguée au galetas, a été transportée il y a environ quinze ans au musée de Morat.

MAX DE DIESBACH.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges.

2^e Année 1891.

Planche XXIII



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève.

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

CHAIRE EN BOIS SCULPTÉ
(Musée de Morat, XV^e Siècle).

Fontaine de la Neuveville.

Cette fontaine, une des œuvres les plus remarquables que nous connaissions de Hans Geiler, fut achevée en 1547. Cette date nous est fournie par le compte du Trésorier de cette année-là (2^m^e semestre), qui porte une dépense de 46 livres *pour peindre la fontaine de la Neuveville*.

Les opinions sont partagées sur le sens symbolique de la figure qui couronne l'édifice ; les voici toutes :

- 1^o Le Dr Berchtold dans son *Histoire du Canton de Fribourg* puis après lui Perrier, en écrivant les *Nouveaux souvenirs de Fribourg*, y ont vu une *Prudence*.
- 2^o M^{lle} Claire Schubert, Dr en Philosophie (*Die Brunnen in der Schweiz* — Frauenfeld, 1885), tout en mentionnant la précédente opinion, ne l'admet pas et se prononce pour *la Force* (*).
- 3^o Le Révérend P. Berthier, notre savant collaborateur, pense que Geiler a représenté une *Minerve* sur cette fontaine.

Nous ne désespérons pas que la découverte de quelque document inédit ne vienne un jour dissiper complètement le mystère qui plane encore sur cette intéressante question.

MAX de TECHTERMANN.

(*) Mais comment admettre que Geiler ait représenté, presque simultanément, deux fois *la Force* : l'une à la Neuveville et l'autre par *le Samson* de la Place de Notre-Dame ?

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

2^e Année 1891.

Planche XXIV



Phototypie F. Thévoz & C^{ie} à Genève

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

FONTAINE DE LA NEUVEVILLE.

