

FRIBOURG

ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



1893

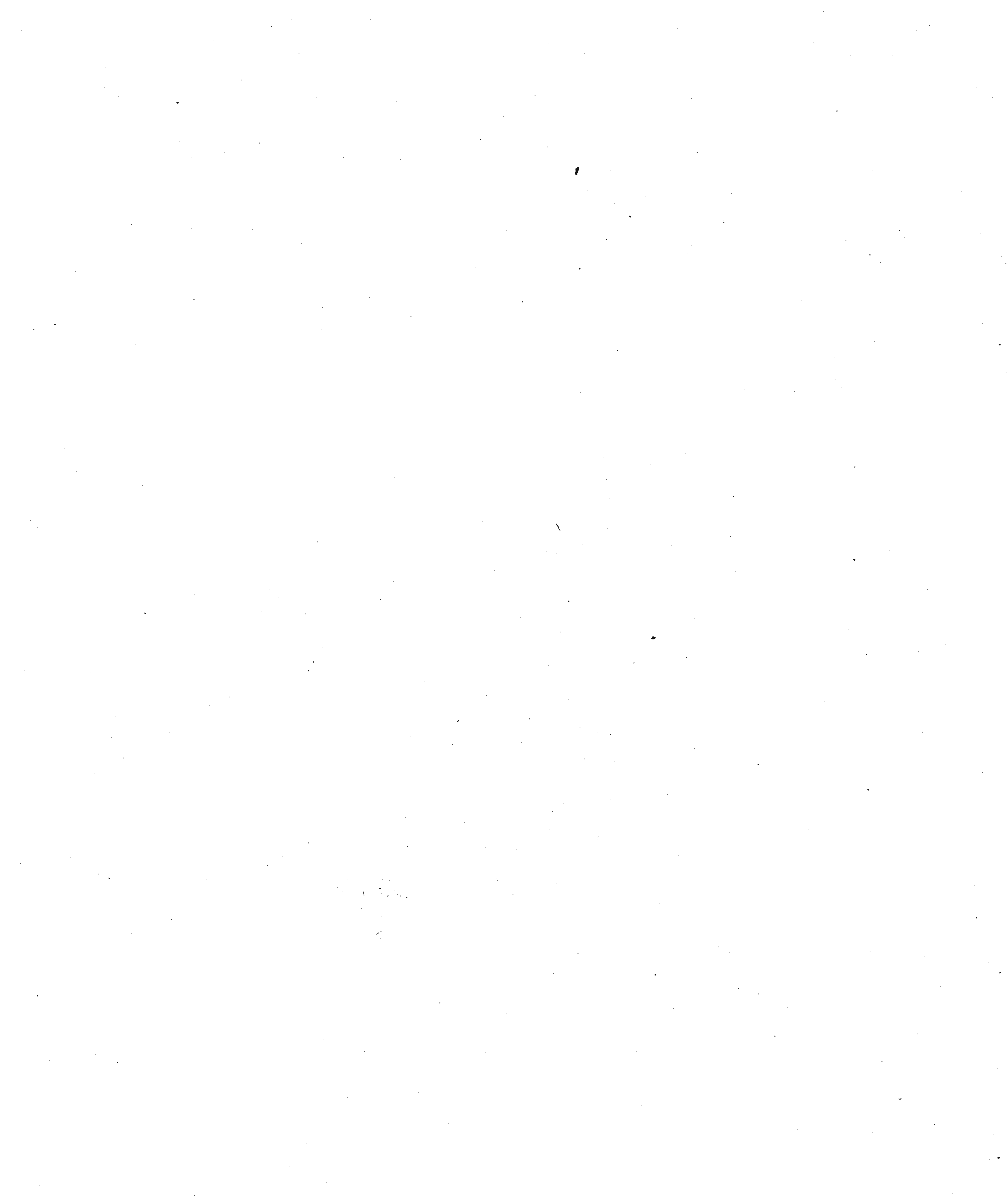
BL 00 352514
1585335

BCU/F KUB/F



No d'exemplaire 1247644

PP



Soc. Beaux-Arts

FRIBOURG

ARTISTIQUE

A TRAVERS LES AGES



PUBLICATION

DES

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

1893



Médaille de vermeil



LIBRAIRIE JOSUÉ LABASTROU
(Hubert Labastrou Succ.)

FRIBOURG
(SUISSE)

IMPRIMERIE DELASPRE & FILS

Y 492/1893

TABLE DES PLANCHES



1. Portail de St. Nicolas	J.-J. BERTHIER.
2. Banc Renaissance	MAX DE DIESBACH.
3. Drapeau milanais (Extrait du <i>Fahnenbuch</i>)	MAX DE DIESBACH.
4. Descente du St. Esprit sur les Apôtres (Peinture de H. Friess)	J.-J. BERTHIER.
5. Dispersion des Apôtres (Peinture de H. Friess)	J.-J. BERTHIER.
6. Cariatide gothique	MAX DE TECHTERMANN.
7. Intérieur de la Collégiale de St. Nicolas	EFFMANN.
8. Oeuvres de charité (Esquisse de H. Friess)	J.-J. BERTHIER.
9. Oeuvres de charité (Esquisse de H. Friess, <i>suite</i>)	J.-J. BERTHIER.
10. Bahut d'Élisabeth de Neuchâtel	MAX DE DIESBACH.
11. Culs-de-lampe (Ancienne abbaye d'Hauterive)	J.-J. BERTHIER.
12. Porte et grilles Louis XV	ROMAIN DE SCHALLER.
13. Le Diable de St. Théodule	J.-J. BERTHIER.
14. Le Diable de St. Théodule (Détails)	J.-J. BERTHIER.
15. Drapeau de Pavie (Extrait du <i>Fahnenbuch</i>)	MAX DE DIESBACH.
16. Croix du cimetière de St. Jean	J.-P. KIRSCH.
17. Tombeau de Conrad de Maggenberg (Abbaye d'Hauterive)	MAX DE DIESBACH.
18. Fontaine de Ste Anne (Place du Petit St. Jean)	MAX DE TECHTERMANN.
19. Stalles de l'église de St. Laurent à Estavayer	MAX DE DIESBACH.
20. Fresques d'Ueberstorf (Première fresque)	J.-J. BERTHIER.
21. Fresques d'Ueberstorf (Seconde fresque)	J.-J. BERTHIER.
22. Porte de maison Louis XV	ROMAIN DE SCHALLER.
23. Tombeau d'Ulrich de Treyvaux (Abbaye d'Hauterive)	MAX DE DIESBACH.
24. Les Livres choraux d'Estavayer (Conception de la Vierge)	J.-J. BERTHIER.



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

Hubert LABASTROU, *Président.*

P. J.-J. BERTHIER.

Max de TECHTERMANN.

Albert de CASTELLA.

Pour la Société des Ingénieurs et Architectes :

MESSIEURS

Amédée GREMAUD.

Romain de SCHALLER.

Modeste BISE.





LES Sociétés des amis des Beaux-Arts et des Ingénieurs et Architectes continuent à bien mériter du pays en poursuivant l'œuvre qu'ils ont entreprise, il y a quatre ans. Elles réalisent avec un plein succès le double but qu'elles se sont proposé ; elles font connaître les nombreuses œuvres d'art que nos ancêtres nous ont léguées et elles réveillent parmi nous un goût que le caractère positif et utilitaire de notre époque ne contribue pas à développer. Pendant longtemps les amis des Beaux-Arts et en particulier ceux qui appréciaient les œuvres du passé ne furent pas nombreux ; ces œuvres restaient presque inconnues ; on les voyait sans en comprendre la valeur et l'intérêt artistique ; on possédait des trésors sans s'en douter.

On peut dire que le *Fribourg artistique* est pour beaucoup de nos concitoyens une véritable révélation. Les yeux s'ouvrent ; on ne passera plus à côté d'une œuvre d'art sans la voir. Ces œuvres mieux connues seront aussi mieux appréciées ; on les conservera avec plus de soin et on peut espérer qu'on ne les verra plus se dégrader ou disparaître par incurie, ou tomber entre les mains d'étrangers qui, trop souvent, les acquièrent pour un vil prix. Fribourg a été riche en œuvres de toute espèce. Nos ancêtres tenaient à honneur d'en orner nos édifices publics et leurs demeures particulières. Leurs descendants ont perdu ce goût, au moins en grande partie, et on peut dire que de vrais trésors ont disparu peu à peu. La réaction qui s'opère nous conservera ce qui reste ; l'amour de l'art produira des œuvres nouvelles et ainsi se renouera la tradition artistique.

La collection de 1893 n'est pas inférieure aux précédentes ; elle offre un choix varié de monuments tous intéressants à divers points de vue.

Deux planches sont consacrées à l'église collégiale de St. Nicolas. Elles nous montrent, l'une, l'intérieur de l'édifice avec un plan général, et l'autre, le grand portail avec sa curieuse représentation du jugement dernier, dont le caractère particulièrement dramatique et naïf attire les regards de tous les visiteurs.

Aux tombeaux sculptés sur pierre publiés antérieurement viennent s'ajouter ceux de Conrad de Maggenberg et d'Ulric de Treyvaux, le premier dans le cloître de l'abbaye d'Hauterive et le second dans l'église du même couvent. Les statues des deux chevaliers représentés dans leur costume de guerre nous donnent la forme exacte des armures du XIII^e et du XIV^e siècle.

La planche XVIII^e continue la série des fontaines de Fribourg ; elle est consacrée à celle de Ste Anne ou des Tanneurs, sur la place du Petit St. Jean. C'est celle par laquelle Hans Geiler a terminé sa longue et brillante carrière d'artiste.

Un grand nombre de crucifix en pierre ou en bois ornaient autrefois nos cimetières et nos places publiques ; plusieurs sont encore conservés. Le premier que nous faisons connaître est celui du cimetière de St. Jean. Il remonte au XVI^e siècle et a été taillé dans un seul bloc de molasse.

Mentionnons encore trois autres pierres sculptées : une cariatide gothique à mi-corps, dont les traits énergiques dénotent la main d'un artiste de talent ; deux culs-de-lampe de l'abbaye d'Hauterive ; sur l'un est sculptée une tête de Christ avec le nimbe crucifère, accostée à droite de poissons et à gauche de l'agneau ; sur l'autre, une meute de chasse.

La sculpture sur bois occupe une place importante dans la collection de cette année. Les stalles de l'église d'Estavayer tiennent le premier rang. Le côté représenté (celui de l'évangile) suffit pour faire admirer le travail de Jean Mattelin, exécuté entre les années 1523 et 1525. Il reste à reproduire la partie des stalles du côté de l'épître, ainsi que le banc du célébrant et des diacres, qui n'est pas moins intéressant.

Contentons-nous de signaler deux portes sculptées de notre ville, remarquables par leur élégante simplicité, le bahut d'Elisabeth de Neuchâtel, un banc renaissance et le diable de St. Théodule, dont l'originalité donne la note gaie au *Fribourg artistique*.

Des grilles de fenêtre nous rappellent ces ouvrages de serrurerie si nombreux autrefois et dont plusieurs ont dû être supprimés lorsqu'on a établi les trottoirs.

Nous avons emprunté au *Fahnenbuch* le dessin d'un drapeau de Milan et d'un autre de Pavie pour continuer la publication de ce précieux recueil.

Quatre planches nous font connaître les peintures de Hans Friess conservées dans la chapelle de la famille Weck au Bugnon. D'autres tableaux de notre grand artiste fribourgeois se trouvent dans les musées de Nuremberg et de Bâle. Nous avons le plaisir d'annoncer qu'ils seront successivement publiés dans les prochaines livraisons. Ainsi, à défaut des originaux, nous aurons au moins de bonnes reproductions de toutes les œuvres de ce maître dont Fribourg peut s'enorgueillir à juste titre.

Les murs des bâtiments publics et privés étaient autrefois fréquemment ornés de fresques, qui représentaient les scènes les plus diverses. La plupart ont disparu, soit par l'injure du temps, soit le plus souvent sous des couches de plâtre ou de badigeon. Dans l'une des salles du château d'Uberstorf, on en voit encore deux assez bien conservées. Les sujets en sont empruntés à l'histoire romaine, et si l'exécution n'est pas sans défauts, elle a cependant une valeur réelle. C'est une page de l'art fribourgeois au commencement du XVI^e siècle, qui mérite d'être conservée.

A la peinture se rattache une miniature extraite des Antiphonaires d'Estavayer, dont un spécimen a déjà été donné l'année dernière.

Dans l'espace de quatre ans, le *Fribourg artistique* a publié 96 planches et révélé au public fribourgeois comme à l'étranger une partie de nos richesses dans les diverses branches de l'art ; grâce au concours des personnes qui ont à cœur le progrès de notre pays, l'œuvre sera continuée et peu à peu nous reprendrons la place honorable occupée par nos ancêtres. Leurs œuvres mieux connues seront pour tous un stimulant efficace.

J. GREMAUD,

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

Portail de St. Nicolas.

Nous ne voulons pas toucher ici au côté architectural de ce monument, mais simplement au côté artistique, et spécialement en ce qui concerne le sujet sculpté qui l'embellit.

Le portail est du XV^e siècle, et appartient au style ogival flamboyant, bien qu'il conserve je ne sais quoi d'austère et de grave, qui le rattacherait plutôt à une époque antérieure. La tour possède en majesté ce qu'elle n'a point en élégance. La rosace par contre est pleine de simplicité et de noblesse.

C'est le porche surtout qui doit ici attirer notre attention. Les lignes d'ensemble sont très sévères : cependant une riche ornementation le rend moins sombre à distance, quoique le sujet qui s'y trouve représenté, le Jugement dernier, combine avec l'austérité du style.

Nous nous permettrons de reproduire ici, avec des modifications, ce que nous en avons écrit ailleurs, il y a quelques années.

Le temple chrétien est la maison de Dieu, une sorte de Ciel anticipé. Il est bon de rappeler dès l'entrée que nul n'a le droit d'y prendre place, s'il n'en est digne aux yeux de Dieu : de là cette scène du Jugement dernier, que l'on retrouve si souvent figurée dans l'intérieur du porche des églises gothiques, et que l'on rencontre également à Fribourg. Le Souverain Juge apparaît au sommet de l'ogive du tympan. Il est assis sur l'arc-en-ciel, sous un baldaquin royal. L'épaule et le côté droits sont nus, et le manteau ne recouvre que le côté et l'épaule gauches. Il étend les bras et montre ses plaies à l'univers responsable, comme l'indique son regard perdu dans la distance. Il a à sa droite la Vierge debout, qui prie les mains jointes, et à sa gauche St. Jean-Baptiste agenouillé, couvert de sa peau de chameau, et tenant lui aussi les mains jointes en signe de supplication. Plus loin, aux extrémités, quatre anges portent les instruments de la Passion, tandis que deux autres, aux extrémités, sonnent de leur longue trompette.

C'est la première partie de la scène.

Plus bas est la seconde partie, séparée en deux par une statue récente de St. Nicolas, qui brise désagréablement la pensée.

A droite du Juge se voient les élus. Dans le haut apparaît St. Michel, tenant une balance d'or où il pèse les âmes. Les âmes placées dans le plateau de droite font pencher la balance ; celles de gauche sont trouvées trop légères, et le diable est déjà là qui les attend, accroché au plateau, et regardant du côté de l'enfer. A droite de l'Archange se voit la figure symbolique d'Abraham, qui recueille les âmes dans son sein, les serrant naïvement contre sa poitrine dans un grand et beau linceul. Audessous, St. Pierre, tenant la grande clé dorée du Paradis, conduit à la cité céleste, que figure une belle porte, fortifiée comme celle d'un donjon, une foule d'âmes toutes nues dans leur innocence, sculptées en haut relief. La première, seule, porte un grand voile qui lui couvre la tête et lui retombe sur les épaules, jusqu'au talon. Nous ignorons le motif de cette exception. Les âmes élues n'ont pas de sexe, parce que dans le ciel « *neque nubent, neque nubentur.* » Elles ne sont pas caractérisées, si ce n'est qu'on y distingue un Pape et un souverain. L'ange qui les accompagne est vêtu, ainsi qu'il convient à un prince de la Cour céleste.

A gauche est représentée avant tout la Résurrection des morts, figurée d'abord par deux trépassés qui sortent d'un cercueil, et se rendent l'un vers la droite, les mains jointes de reconnaissance et de bonheur, l'autre à gauche, les bras soulevés d'épouvante. en face d'un démon qui est là, horrible, pour l'emporter ; et ensuite par deux anges à droite et à gauche de la statue de St. Nicolas, portant entre les mains des âmes justes.

Vient ensuite le spectacle de la damnation. C'est d'abord une foule d'âmes qu'un démon traîne en troupe, au moyen d'une corde, vers la gueule de l'enfer. Parmi elles un souverain se reconnaît à son diadème. Le démon qui les emmène est le démon de

la luxure, comme l'indique son énorme groin de porc. Il porte une hotte où hurlent deux âmes réprouvées, et tient à la main un massif bâton. Plus loin deux diables énormes, hideux, font bouillir des réprouvés dans une chaudière, sous laquelle un diabolin souffle le feu, et dont un affreux démon-serpent tient la crémaillère à sa gueule. Un autre démon, ignoble et monstrueux, inflige à un damné un supplice atroce de cruauté, d'infamie et d'ironie. Ce groupe a été mutilé, pour raison, sans doute, de décence moderne. Enfin, à l'extrémité, apparaît Satan, le roi des damnés, assis, les jambes croisées, tout velu sur son trône, la couronne souveraine au front, le bâton à la main en guise de sceptre, et sur ses genoux le volume ouvert qui contient le procès de chacun. A ses pieds s'ouvre la gueule traditionnelle du dragon infernal, qui engloutit une foule d'âmes, parmi lesquelles un prince est encore désigné.

Tout ce tableau est entouré d'une triple guirlande d'anges, de prophètes et de saints, rangés dans des niches spéciales, les uns au-dessus des autres, le long des trois arceaux du portail. Ce sont les Bienheureux qui jugent avec le Christ, en approuvant sa sentence.

On le voit, c'est sublime comme enseignement, si l'on sait le comprendre.

Le sujet en lui-même est loin d'être nouveau : ce que l'on pourrait remarquer, c'est le caractère particulièrement dramatique et naïf de la composition et de l'exécution. L'artiste avait l'imagination vive, la vision très nette, et une parfaite franchise d'allures. L'exécution est un peu archaïque pour l'époque.

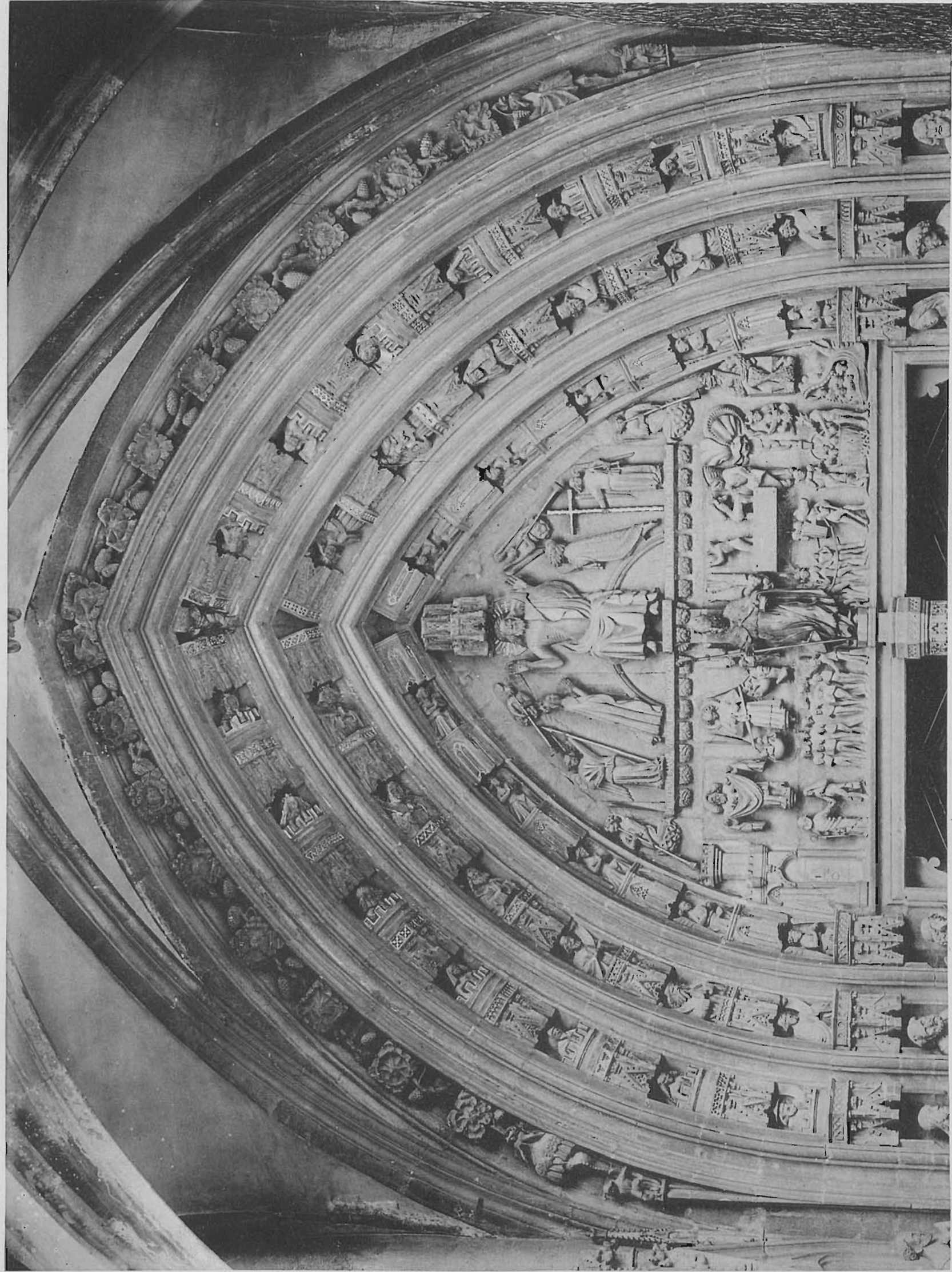
Bref, nous avons ici une œuvre très remarquable de sculpture, que nous appelons populaire, parce qu'elle doit parler au peuple, c'est-à-dire à tout le monde.

J.-J. BERTHIER.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

4^e Année 1893

Plaque I



Photocollographie Brunner & Hausser Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

PORTAIL DE S^t NICOLAS

Banc Renaissance.

Si nous ajoutons foi au récit des chroniqueurs, la Suisse qui avait conservé pendant le moyen-âge ses mœurs simples et austères, fut envahie, vers la fin du XV^e et au commencement du XVI^e siècle, par le luxe régnant alors dans les pays voisins.

Valerius Anshelm, dans une de ses tirades où il fait étalage d'une rigidité hypocrite, s'en plaint amèrement : « Ces maudits soldats ont amené de l'étranger un luxe inouï, dit-il, on veut avoir partout des meubles, des vitraux de grand prix, ainsi que des bijoux et des vêtements recherchés ».

Les militaires dans leurs expéditions guerrières, les riches bourgeois et les commerçants dans leurs voyages d'affaires, avaient pu admirer en France, en Italie, en Allemagne, la splendeur des habitations et la richesse du mobilier ; ils introduisirent ce luxe dans notre pays. Ce n'est pas nous qui leur en ferons un reproche, puisque c'est en partie à cette initiative que nous devons ces œuvres d'art qui ornent nos édifices publics, nos maisons particulières ou les musées de nos villes.

Mais nos ancêtres n'encombraient pas leurs appartements, sous prétexte d'art, de ces meubles sans forme et sans nom. Ces espèces d'escabeaux, de petites tables ou de tabourets recouverts d'un vernis ou d'une dorure et fabriqués de pièces de bois de sapin plus ou moins bien collées ensemble, n'auraient pas trouvé place dans leurs demeures. La salle où ils recevaient les étrangers était garnie de bancs, de bahuts et de chaises aux formes simples et solides ; mais souvent l'élégance se joignait à ces qualités ; ainsi le banc que nous reproduisons ici est sans doute sorti de l'atelier d'un habile sculpteur.

Il mesure 1^m 80 de hauteur et 3^m 15 de longueur. Des montants reliés par des joues supportent une tablette unie et sans ornement, ce qui est d'ailleurs rationnel puisque autrefois ce siège était recouvert par des coussins de tapisserie ou d'étoffe. Des bras à la surface large et plate, placés au-dessus des joues, servent d'accoudoirs. Le dossier élevé est divisé en quatre panneaux où sont sculptés des parchemins à moitié déroulés et pliés. La frise est ornée de têtes aux expressions diverses, entrelacées de rinceaux et de fruits. La corniche est surmontée d'un couronnement représentant des monstres, moitié hommes moitié chimères qui supportent des vases. Les fruits sculptés sur la frise se trouvent aussi reproduits ici. La sirène du centre, ainsi que les armes des familles fribourgeoises Erhart et Cléry, sont modernes ; elles remplacent un ornement brisé et disparu.

Les parchemins figurés sur les panneaux du dossier étaient fort à la mode au XV^e siècle, mais il faut remarquer que l'artiste, en y simulant de nombreuses déchirures, a ôté à son modèle ce qu'il pouvait avoir de trop raide ; d'ailleurs les figures, ainsi que les ornements de la frise et du couronnement, appartiennent incontestablement à l'époque de la Renaissance, nous pouvons même admettre que ce meuble fut exécuté dans la première moitié du XVI^e siècle.

Il ornait autrefois la demeure des familles patriciennes Erhard et Wild ⁽¹⁾, mais la maison ayant changé plusieurs fois de propriétaires, le meuble fut vendu à un connaisseur émérite en fait d'antiquités, M. Charles Auguste von der Weid.

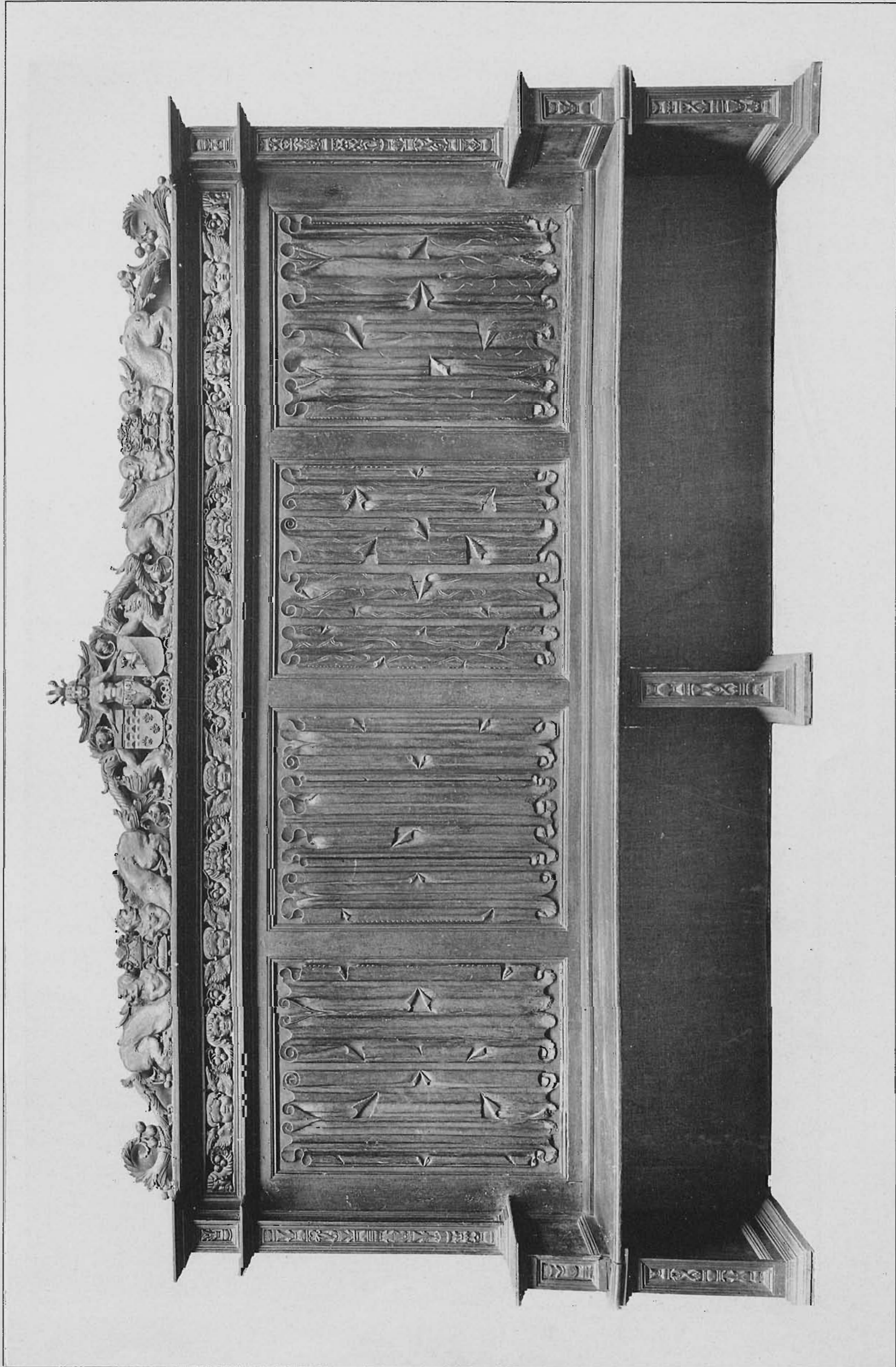
MAX DE DIESBACH.

⁽¹⁾ Cette maison, actuellement le *Café du Chamois*, conserve encore des vestiges fort intéressants du passé. Voir à ce sujet le 2^e vol. du *Fribourg artistique*, p. 21.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

4^e Année 1893

Plaque II



Photocollographie Brunner & Hauser Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

BANC RENAISSANCE

Drapeau milanais.

Plusieurs pages de notre *Livre des Drapeaux* ont déjà été reproduites ici, mais nous croyons, avant d'aborder la description de la bannière de Milan, l'une des plus belles du recueil, devoir traiter ce sujet à un point de vue plus étendu.

De tout temps il y a eu des drapeaux dans les armées, mais c'est surtout au moyen-âge qu'on voit briller un nombre considérable d'enseignes militaires aux formes et aux couleurs variées. Voici quels étaient les usages généralement suivis vers la fin de cette époque, soit pendant les guerres de Bourgogne et d'Italie : On distinguait alors les *bannières* de forme quadrangulaire et de grande dimension ; les *étendards* de la gendarmerie et de la cavalerie légère, d'une forme assez grande et allongée, et enfin les *pennons* ; ces derniers, beaucoup plus petits, étaient fourchus ou plus étroits à l'extrémité que vers la lance. Il y avait deux sortes de bannières : celles des villes ou communes et celles des chevaliers qu'on appelait bannerets. La forme carrée indiquait une certaine puissance, force et autorité ; ainsi le chroniqueur Olivier de la Marche rapporte que le duc de Bourgogne, voulant honorer un chevalier, prit le pennon de ce dernier, en coupa l'extrémité allongée et lui donna ainsi la forme d'une bannière. Les princes souverains étaient suivis à l'armée par ces trois drapeaux. La bannière du roi de France était portée par son grand chambellan et son pennon par le premier écuyer tranchant. Lorsque le bâtard de Bourgogne fut tué par les rebelles de Gand, on mit sur son tombeau sa bannière, son étendard et son pennon.

Les enseignes militaires étaient aussi tenues en grand honneur dans notre pays. Les cantons souverains avaient leurs bannières carrées (*banner*) qui avaient le pas sur les pennons (*fähnlein*) des villes ou des bailliages sujets. La cavalerie avait ses étendards (*rossbanner*). Lorsqu'on fixait l'ordre de bataille, on avait soin de placer les drapeaux d'après le rang qui leur était assigné par l'usage ou par les conventions. La bannière n'était déployée que dans les expéditions importantes ; si un canton ne mettait que peu d'hommes sur pied il arborait le pennon.

Le duc Charles de Bourgogne régla par des ordonnances très précises la question des enseignes dans son armée.

L'Italie n'a conservé aucun de ses anciens drapeaux, c'est pourquoi il est difficile de donner des renseignements précis au sujet des enseignes militaires de ce pays. Dans les guerres contre les empereurs d'Allemagne, les communes lombardes conduisaient, à la tête de leurs soldats, une espèce de char, appelé *il carrocio*, qui était orné de divers attributs et pour la possession duquel des combats sanglants furent souvent livrés. Les Italiens adoptèrent aussi les drapeaux en usage dans les autres armées. Des gravures contemporaines représentent les Vénitiens avec une bannière carrée à la bataille d'Agnadel ; c'était aussi la forme du drapeau du marquis de Mantoue. En 1495, Trivulce, chef des troupes milanaises, avait une enseigne carrée de couleur blanche ¹⁾.

On se servait de tissus précieux, tels que la soie et le taffetas, pour la confection des drapeaux ; les armoiries ou les différents sujets étaient quelquefois brodés, mais plus souvent peints sur l'étoffe. Parfois un artiste de renom ne dédaignait pas de décorer de sa main l'enseigne d'une ville, d'un prince ou d'un vaillant capitaine.

C'est, sans doute, un bon peintre italien qui a composé et exécuté la belle bannière de Milan que nous reproduisons ici ²⁾. Sa forme est quadrangulaire, mais elle ne présente pas un carré parfait, elle est plus haute que large ; cette forme est particulière aux drapeaux les plus anciens. Sur une des faces de la bannière une croix blanche partage le champ en quatre cantons ; ces derniers sont ornés de tiges entrelacées, de gracieuses fleurs et de la devise *Libertas* surmontée d'une couronne. Au centre est un médaillon très brillant d'un rouge vif, où se détachent des ornements d'or. St-Ambroise, patron de Milan, occupe le milieu ; il tient un fouet dans sa main droite. Son costume se compose d'une chasuble rouge de forme antique, d'une dalmatique d'or, d'une tunique blanche et d'un pallium de même couleur orné de croix noires. Les mots *Comunitas Mediolani* sont inscrits en lettres majuscules sur les bords du médaillon. Le tout est entouré d'une bordure rouge où la devise alterne avec les armes de Milan qui sont d'argent à la croix de gueules.

L'autre face présente des motifs assez semblables. Sur un fond vert et bleu se détachent quatre femmes vêtues de tuniques or et vert et coiffées de turbans blancs ; elles tiennent des boules de couleur rouge, verte et bleue. Elles représentent probablement les quatre éléments : rouge signifie le feu ; vert, la terre ; bleu, l'eau et l'air. A l'intérieur du médaillon le saint évêque est entouré des quatre

¹⁾ D'après le P. Daniel. Histoire de la milice française t. I, p. 481 et suiv. — Les recherches du blason t. II, p. 13 et suiv. — Ellger, Kriegswesen u. Kriegskunst der schw. Eidgenossen 107 et suiv. — Delaborde, Charles VIII en Italie.

²⁾ Elle figure aux nos 5 et 6 du *Fahnenbuch*.

vertus cardinales figurées par des femmes vêtues de blanc et couronnées d'or ; ce sont : la prudence avec un livre sur ses genoux, la justice un glaive et une balance à la main, la force qui supporte une colonne et la tempérance versant de l'eau dans une coupe. Les armes de Milan sont semées à profusion sur tout le drapeau.

Il est possible de fixer à peu près exactement l'âge de cette bannière ; elle appartient à la république ambrosienne qui exista depuis la mort du dernier Visconti, Philippe-Marie, survenue en 1447, jusqu'à l'avènement de François Sforza qui s'empara du duché de Milan en 1450 ¹⁾. On retrouve sur les monnaies frappées à cette époque l'effigie de St-Ambroise, l'inscription *Comunitas Mediolani*, les armes de la ville, telles qu'elles sont représentées ici. Sous le règne des ducs les emblèmes et inscriptions ne sont plus les mêmes. La devise *Libertas* répétée partout rappelle le mot *Humilitas* du blason des Borromée ; la forme est tout à fait semblable. En inscrivant cette parole sur son drapeau, la jeune république voulait affirmer son intention de maintenir la liberté récemment conquise. Dans les autres républiques italiennes ce cri de ralliement, poussé par les partis populaires, se faisait entendre au cours de leurs nombreuses luttes contre les factions aristocratiques. Toutefois il est à remarquer que cette devise ne se retrouve pas, à Milan, dans les documents de cette époque.

D'autres détails tels que la coupe du vêtement sacerdotal de St-Ambroise, la forme des armoiries et des couronnes, le style des peintures, sont autant de données sur lesquelles nous pouvons nous appuyer pour admettre que ce drapeau date du milieu du XV^e siècle.

Comment cette bannière est-elle tombée entre les mains des Fribourgeois ? En 1512, les Confédérés cèdent aux pressantes instances du pape Jules II et du cardinal Matthieu Schinner, ils passent les monts, envahissent la Lombardie, en expulsent les Français, rappellent la famille Sforza et font partout un butin considérable. Les Fribourgeois, sous la conduite du capitaine Pierre Falck, se distinguèrent pendant toute l'expédition. Ils trouvèrent à Milan une proie dont ils s'emparèrent facilement. Le chroniqueur contemporain, Valerius Anshelm, rapporte que les Confédérés prirent les drapeaux suspendus au-dessus du tombeau de Gaston de Foix, trophées de la récente victoire de Ravenne remportée par les Français, puis il ajoute : « On trouva à Milan beaucoup d'objets précieux et l'on prit dans les églises ou dans des caisses les drapeaux du pape, de l'église romaine, de Venise, Milan, Florence, Gênes et d'autres seigneuries italiennes. Transportés en Suisse plusieurs d'entre eux firent, à Fribourg, l'ornement de l'église de St-Nicolas ²⁾. Le capitaine Falck, en annonçant son retour, dit au conseil de Fribourg : « Nous rapportons des bijoux qui réjouiront vos Excellences et leurs descendants » ³⁾. Il est probable que les bijoux proprement dits restèrent dans les poches des officiers et des soldats. Le capitaine entendait, sans doute par ces mots, les drapeaux italiens qui furent, en effet, suspendus dans le chœur de l'église de St-Nicolas, près du petit orgue ⁴⁾.

Nous croyons que telle fut la provenance de la bannière dont nous nous occupons. Après la chute de la république ambrosienne elle dut s'éclipser devant les nouvelles enseignes des Sforza, et fut reléguée dans une église ou dans un hôtel de ville, où elle tomba entre les mains de quelque soldat suisse.

On peut admettre que ces drapeaux furent détruits à l'époque de la république helvétique, vers 1799, avec les enseignes militaires de l'ancien gouvernement ; heureusement qu'une grande partie d'entre eux avaient été reproduits avec exactitude dans le livre des drapeaux ⁵⁾.

Puisque nous parlons de cette collection, nous pensons devoir réfuter ici l'opinion d'un auteur français. D'après M. Aubertin, toutes les enseignes aux armes de Milan, Florence, Venise, Pavie, etc., reproduites dans notre livre des drapeaux, auraient été prises, pendant les guerres de Bourgogne, aux bandes italiennes servant dans l'armée du duc Charles ⁶⁾. Nous ne pouvons admettre cette opinion, et nous croyons que ce sont des trophées rapportés par nos soldats des guerres du Milanais.

S'il y avait dans les armées de Charles le Téméraire un grand nombre d'Italiens, ils n'y étaient pas sur un pied officiel, mais à titre de mercenaires dans les bandes de fameux condottieri. Sauf le Piémont, aucune principauté ou ville souveraine de la péninsule ne prit parti contre les Suisses, il n'est donc pas admissible que ces états eussent permis de déployer des étendards à leurs armes contre un peuple qui n'était pas leur ennemi ⁷⁾. D'ailleurs ces mercenaires combattaient sous des enseignes aux couleurs de leurs capitaines, selon l'usage de l'époque ⁸⁾.

Quant au drapeau qui nous occupe plus spécialement il n'est pas vraisemblable qu'on eût arboré en campagne, pendant les guerres de Bourgogne, la bannière d'une république disparue depuis 25 ans.

MAX DE DIESBACH.

¹⁾ Communication de M. Emile Motta, le savant bibliothécaire de la Trivulziana, à Milan, qui nous a donné avec beaucoup d'obligeance les renseignements dont nous avons besoin.

²⁾ Anshelm. Berner Chronik. Berne 1888 t. III, p. 332.

³⁾ Wir werden über Gnad sölich Kleinöder bringen das ir und über Nachkommen hoch gefreut werden sollen. Lettre du vendredi après Ste-Madeleine (23 juillet) 1512. Bibl. cant. de Fribourg. Collection Girard.

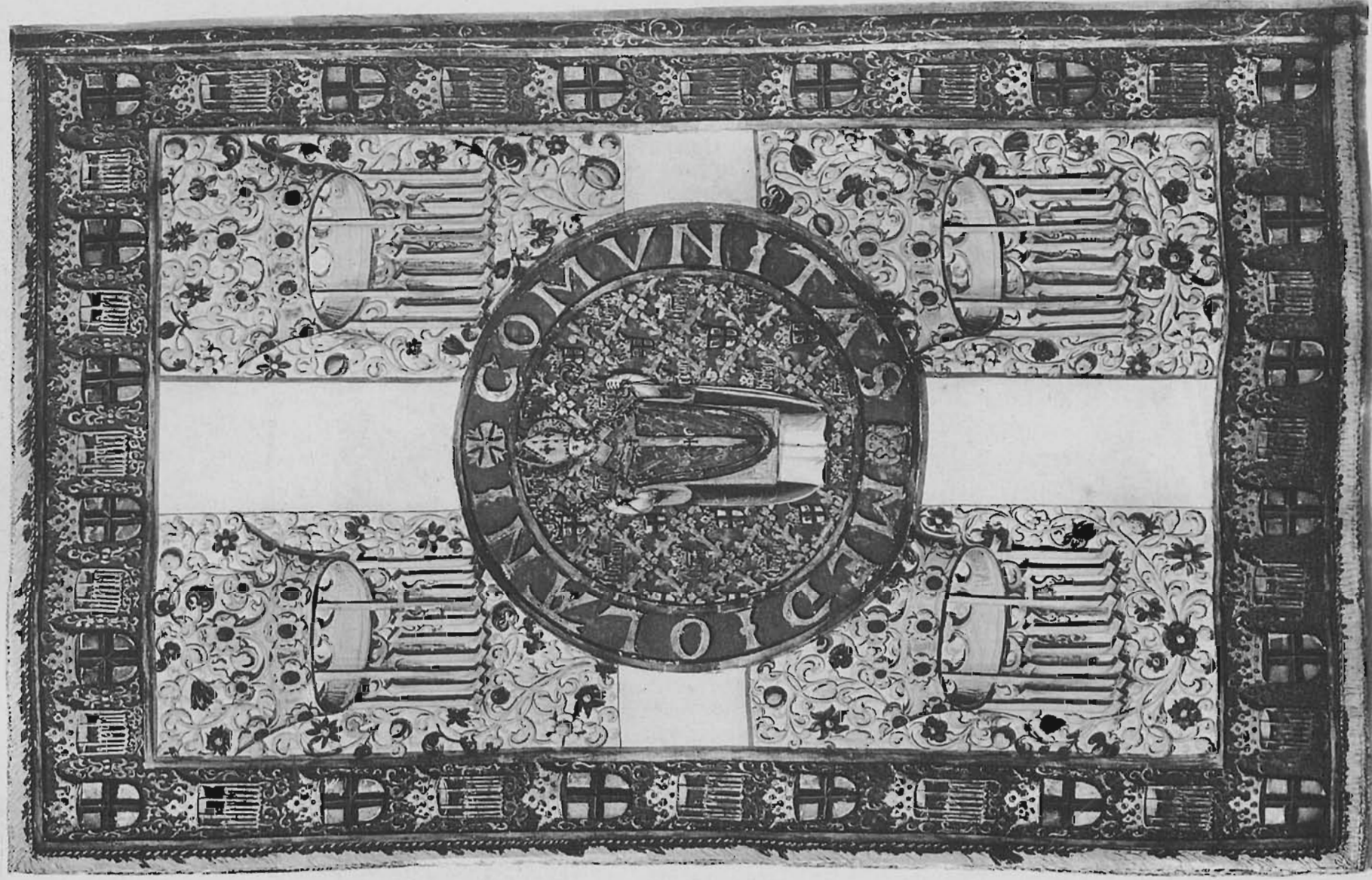
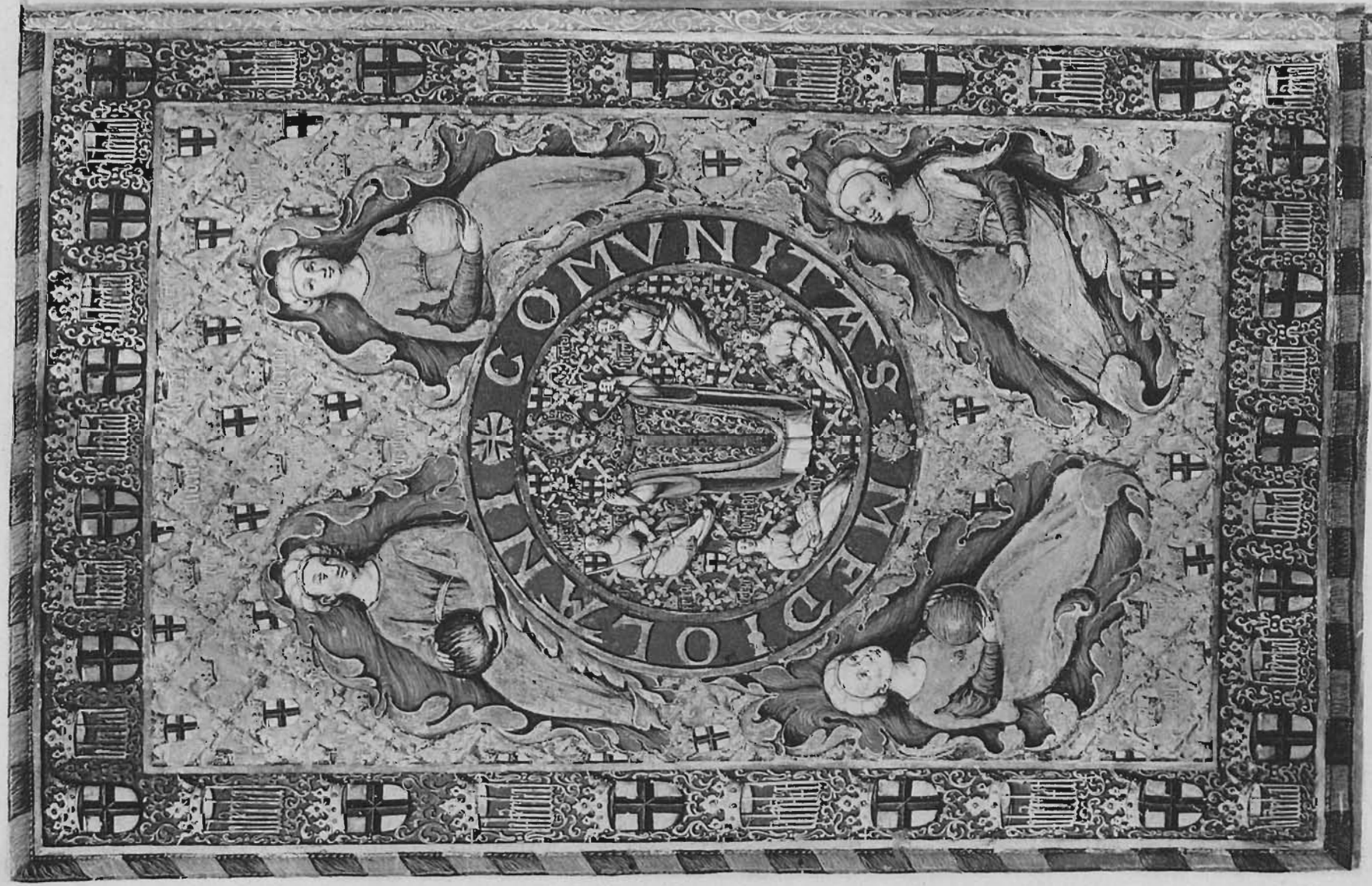
⁴⁾ Chronique Montenach, p. 85, verso.

⁵⁾ Voir au sujet du livre des drapeaux (*Fahnenbuch*) ; *Fribourg artistique*, année 1890, pl. 4 et 15 et 1891, pl. 10 et 11.

⁶⁾ Aubertin (Charles). Recherches sur les drapeaux de l'ancienne province de Bourgogne. Beaune 1881, p. 79.

⁷⁾ Galéas-Marie Sforza, duc de Milan, se garda bien de rompre ouvertement avec les Suisses, malgré le traité de Moncalieri.

⁸⁾ P. Daniel, t. I, p. 486.



Photocollographie Brunner & Hausser Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

DRAPEAU MILANAIS

(Extrait du Faberbrück.)

La descente du St. Esprit sur les Apôtres (Peinture de H. Friess).

Les deux peintures de Friess que nous étudions aujourd'hui sont la propriété de M. Hippolyte de Weck, et se conservent dans la chapelle de famille, au Bugnon. Elles ont figuré avec grand honneur à l'Exposition cantonale de Fribourg, l'année dernière.

Ces tableaux sont peints des deux côtés. Nous avons cru d'abord qu'ils formaient les volets extrêmes d'un triptyque : mais nous avons presque renoncé à cette pensée, non seulement parce que le côté que nous reproduisons semble intact, tandis que l'autre a été rogné aux extrémités : mais encore parce que la peinture qui orne l'autre côté n'a jamais été terminée, comme nous le montrerons dans un prochain N° du *Fribourg artistique*.

Nous supposons que notre artiste a utilisé pour nos peintures, deux panneaux qu'il avait renoncé à utiliser pour un autre sujet. Ce n'est pas la première fois qu'il aurait agi de cette manière.

Nos deux tableaux mesurent 1^m 55 de haut, sur 0^m 75 de large. La conservation est parfaite.

Le premier tableau à étudier, dans l'ordre des choses, est celui qui représente la *Pentecôte*, ou la *Descente du St. Esprit sur les Apôtres*.

Cette composition est très belle, et mérite une étude sérieuse.

Au centre, et au premier plan, la Vierge apparaît assise, de face, dans son grand manteau bleu, doublé de rouge. Elle a les bras croisés avec amour sur la poitrine. Son regard levé au ciel, la bouche entr'ouverte, le calme solennel des traits, indiquent l'extase. Un vaste voile, blanc violacé, lui fait autour de la tête une sorte de turban, tandis que l'extrémité, qui sort de la coiffure sur l'épaule droite, est rejetée franchement, par dessus la tête, sur l'épaule gauche, et descend jusque sur le bras en plis abondants. Ce détail démontre que Friess se préoccupait de la couleur locale. La chevelure, riche et blonde, s'échappe du turban, et encadre noblement le cou de la Mère de Dieu. Sur la bordure de la tunique, au dessous du menton, on lit : *Ave Maria*.

La Mère de Dieu est entourée des Apôtres agenouillés. A sa droite se voit St. Jean, tourné du côté de la Vierge, et vu de profil. Il regarde le ciel, la tête relevée vivement et la bouche entr'ouverte. Les deux mains sont ouvertes et jointes l'une contre l'autre. Il est jeune encore, une luxuriante chevelure blonde et bouclée entoure sa tête, aux grands et nobles traits : on dirait du Verrocchio. Il est enveloppé dans un large manteau blanc violacé, symbole de pureté, que recouvre sur les épaules un élégant mantelet bleu. La tunique est vert foncé.

A gauche de Marie, est St. Pierre agenouillé et vu de profil, couvert d'un grand manteau rouge et très simple. Il a les mains jointes et regarde le ciel. La chevelure blanchissante est rejetée en arrière, la barbe est entière et un peu sauvage, les traits accentués, les lèvres puissantes et serrées. Tous les autres Apôtres sont groupés étroitement derrière les trois personnages du premier plan, et tous vêtus de vert et de rouge. Les regards sont élevés vers le ciel avec l'expression du ravissement, les mains jointes ou tendues dans des dispositions différentes, vers l'Esprit-Saint, qui apparaît au-dessus des têtes, en une immense lumière d'or. De grandes flammes rouges frangées d'or s'échappent de lui, et tombent sur le front de tous. Le fond du tableau est une muraille qui supporte deux colonnes, au milieu desquelles apparaît une éclaircie du ciel, remplie par la lumière qui entoure la colombe symbolique.

Cette peinture est l'une des plus remarquables de Friess, par la simplicité et l'harmonie de la composition, par la sûreté du dessin, la richesse de la couleur, le puissant réalisme de la vision. Toutes ces figures ont été vues. Elles respirent le calme divin de la contemplation, ou l'extase ardente des âmes enflammées. Les plus admirables sont celles de la Vierge où règne le calme divin de la Souveraine ; celle de St. Jean, toute rayonnante des ardeurs intérieures ; celle de St. Pierre, vigoureuse, énergique, présageant le fameux *Non possumus*.

C'est d'ailleurs la traduction exacte du récit sacré : « Alors entrèrent et remontèrent au Cénacle Pierre et Jean, Jacques et André, Philippe et Thomas, Barthélémy et Matthieu, Jacques et Simon et Judas..... Et ils persévéraient ensemble dans la prière avec les femmes, et Marie mère de Jésus, et ses frères... Et l'on tira au sort, et le sort tomba sur Matthias qui fut adjoint aux onze..... Et quand arrivèrent les jours de la Pentecôte, comme ils étaient réunis dans un même lieu, il se fit subitement un grand bruit dans le ciel, comme celui d'un vent violent, et il remplit toute la maison où ils se trouvaient. Et des sortes de langues de feu apparurent disposées sur chacun d'eux, et ils furent tous remplis de l'Esprit-Saint. », *Act. I.*

Nous ne connaissons pas un seul artiste qui ait reproduit cette scène avec un art plus vrai et plus dramatique.

J.-J. BERTHIER.



Photocollographie Brunner & Hauser Zürich.

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

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

DESCENTE DU S^t ESPRIT SUR LES APÔTRES
(Peinture de H. Friess.)

La dispersion des Apôtres (Peinture de H. Friess).

Ce tableau fait le pendant de celui que nous venons d'étudier. La scène se passe en plein air, comme il convient au sujet. D'abord, à gauche du spectateur se voit St. Pierre moitié agenouillé, les deux mains jointes. Il a les traits que nous lui avons décrits dans la peinture précédente, il est vêtu d'une robe rouge foncé, que recouvre un manteau rouge clair. Il serre son bâton contre sa poitrine. L'ensemble de l'attitude paraît indiquer la prière et l'action de grâce.

St. Jean est de face, et se penche pour remplir à un puits sa gourde de voyage, qu'il retient de la main droite, tandis que de la gauche il s'appuie sur un long bâton. Il est vêtu comme d'habitude, de sa tunique verte et de son manteau blanc violacé.

Les autres prédicateurs de l'Évangile, dans leurs costumes verts ou rouges, sont déjà dispersés. Quatre disparaissent dans le lointain ; quelques-uns, plus rapprochés, s'embrassent avec effusion ; l'un d'eux pleure abondamment, et se couvre la bouche d'un pan de son manteau.

En haut, Dieu apparaît sur un nuage, tenant de la gauche le globe du monde et bénissant de la droite ses Apôtres. Le symbolisme est transparent et grandiose. Il n'y a dans cette composition aucune prétention au classique. L'artiste a imaginé les choses telles qu'elles se passèrent en réalité, sans souci d'introduire des attitudes étonnantes. C'est qu'alors n'avaient pas encore triomphé, à Fribourg, dans des imaginations alambiquées, ce qu'expriment si bien ces mots cocasses d'une inscription qui se lit aujourd'hui encore sur l'une des façades de son collège : *D. O. M. et Musis sacrum...*

Il y a néanmoins dans cette composition des détails superbes comme noblesse. Le St. Jean penché vers le spectateur, pour puiser son eau, est on ne peut plus remarquable comme raccourci.

Et le paysage qui forme le fond du tableau n'est-il pas ravissant ? A cette époque on trouve dans les miniatures, en particulier, de merveilleux petits chefs-d'œuvre comme paysage. Selon nous, rien ne dépasse celui que nous avons sous les yeux, ce château splendide, ce lac aux eaux verdâtres, cette végétation simple et sincère. Ce coin de tableau seul suffirait à démontrer quelle vision juste notre grand artiste avait de la nature.

Pour l'ensemble de cette composition, il nous paraît qu'à force de simplicité, Friess a atteint le sublime. D'autres, par exemple Fra Bartolomeo, dans le même sujet, arriveront au sublime par une autre voie : lui y est arrivé par la sienne.

Il y a dans cette peinture des détails à remarquer. Tout y est réel. Voyez ce pain éptamé, que l'artiste a déposé avec le couteau sur la margelle du puits. A-t-on jamais donné plus complètement l'illusion de la réalité ? Et cette casserole, enchaînée, qui doit servir aux passants, et où un Apôtre a mis tremper un morceau de pain sec, n'est-ce pas un détail qui vous remet sous les yeux la vie et les habitudes touchantes de cette époque ?

Puis il y a les fleurs, les fraises traditionnelles, un lys splendide. Bref, notre artiste, s'il ne s'est pas surpassé ici, est resté du moins lui-même : et c'est assez pour sa gloire.

J.-J. BERTHIER.



Photocollographie Brunner & Hauser Zürich.

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

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

DISPERSION DES APÔTRES
(Peinture de H. Friess.)

Cariatide gothique.

Elle se trouve actuellement à l'entrée de la chapelle particulière, dite de la Grotte, appartenant aux Sœurs Franciscaines missionnaires de Marie (qui ont bien voulu nous permettre de la reproduire), où, par l'aménagement récent d'un bassin en ciment sur la partie supérieure, elle sert de bénitier.

La composition et l'exécution de cette belle sculpture dénotent sûrement l'imagination, la science et la main d'un artiste de talent. Rien de plus expressif, de plus vrai et de plus largement taillé que cette figure de pierre, de grandeur naturelle, aux traits énergiques contractés par un violent effort. Une ancienne et savante polychromie augmente l'impression de saisissant réalisme qui frappe le spectateur. La face, aux pommettes saillantes et violacées, est d'une carnation sanguine; de grands yeux noirs écarquillés, tout empreints d'angoisse et d'effroi, éclairent cette figure congestionnée. La tête est recouverte d'une toque de fourrure noire, d'où s'échappent de longues mèches de cheveux châtain foncé, de même couleur que les sourcils. Un vêtement autrefois bleu de ciel, actuellement vert, d'une coupe ample et vague, recouvre le buste et les bras. Il est maintenu croisé sur la poitrine par une légère saillie qui semble être la tête d'une épingle plutôt qu'un bouton; un autre vêtement de dessous apparaît à la partie inférieure du cou. De ses mains raidies, l'homme tient un bassin ovale, profond de deux centimètres à peine, peint en jaune pour imiter l'or ou le bronze. La main droite, en outre, légèrement entr'ouverte, laisse voir entre le pouce et l'index une ouverture circulaire, d'un centimètre et demi de diamètre, évidemment destinée à maintenir quelque objet cylindrique, cierge, goupillon ou relique.

A part une fracture de l'extrémité du nez (momentanément réparée avec du plâtre), cette sculpture, qui nous paraît dater de la fin du XV^e siècle ou des premières années du XVI^e, est encore en très bon état de conservation. Ce fait, ainsi que celui de la peinture dont elle est ornée, nous prouve qu'elle était à l'origine abritée des intempéries. Mais, malgré des investigations aussi patientes que minutieuses, il nous est impossible d'indiquer sûrement la destination (1) et l'emplacement primitifs de cette cariatide; divers indices cependant nous font supposer qu'elle provient de la chapelle du cimetière de St-Nicolas, édifiée de 1500 à 1505 et démolie en 1825 (2).

Espérons que le jour n'est pas éloigné où cette œuvre, presque ignorée, de notre art national trouvera une place digne d'elle dans quelque édifice où elle pourrait être admirée d'un plus grand nombre: dans notre belle collégiale, par exemple.

Nous voudrions pouvoir terminer cette notice en donnant un nom d'auteur; il faut malheureusement se contenter des probabilités suivantes:

Les maîtres Hermann et Gyljan, appelés modestement *tailleurs de pierre*, exécutèrent en 1498-1499 les remarquables fonts baptismaux de St-Nicolas; ils furent, en outre, activement occupés aux travaux de construction de la chapelle du cimetière; il y aurait donc quelque raison d'attribuer à l'un ou à l'autre le mérite de cette œuvre. Mais il convient d'ajouter que le sculpteur Marti vivait aussi vers cette même époque; c'est à lui qu'on doit le magnifique Christ de pierre du cimetière (1508).

Quant à notre artiste bien connu, Hans Geiler, sa réception bourgeoise ne date que de 1517; on pourrait admettre, à la rigueur, que son séjour parmi nous peut avoir précédé de quelques années cette réception, bien que son nom ne nous soit jamais tombé sous les yeux avant cette date.

MAX DE TECHTERMANN.

(1) Le buste, fortement incliné sur le bassin, n'aurait que difficilement permis l'usage d'un goupillon; d'ailleurs le peu de profondeur du plat, ainsi que l'absence de toute trace d'érosion dans l'intérieur de celui-ci, semblent devoir faire écarter l'hypothèse d'un bénitier; nous pencherions plutôt pour celle d'un plat à offrande, non peut-être qu'on ait déposé l'argent directement sur celui-ci, destiné seulement à servir d'enseigne, mais bien dans quelque tronc, actuellement disparu, qu'aurait supporté la cariatide.

(2) Voici quelles sont les bases de notre supposition:

1° Jusqu'au moment où elle fut vendue à un antiquaire de notre ville (il y a 5 ou 6 années de cela), la cariatide était déposée dans un des corridors du bâtiment des Ecoles de la Ville, situé à côté de St-Nicolas, achevé en 1818. Nous avons pu établir en outre qu'il y a une vingtaine d'années elle occupait déjà cette place;

2° Les personnes les plus à même de bien connaître St-Nicolas et dont les souvenirs, auxquels nous avons fait appel, remontent pour quelques-unes jusqu'à 1835 environ, ne se rappellent pas d'avoir jamais vu cette sculpture dans notre Collégiale;

3° Il est à présumer que si une œuvre d'art avait été enlevée d'un édifice appartenant à l'Etat (tel que St-Nicolas), on l'aurait déposée dans un des magasins de l'Etat, comme cela se pratique pour d'autres matériaux, et non dans un bâtiment appartenant à la Ville;

4° Par contre, la chapelle du cimetière de St-Nicolas était, elle, une propriété de la Ville, qui fut démolie par ses soins en 1825.



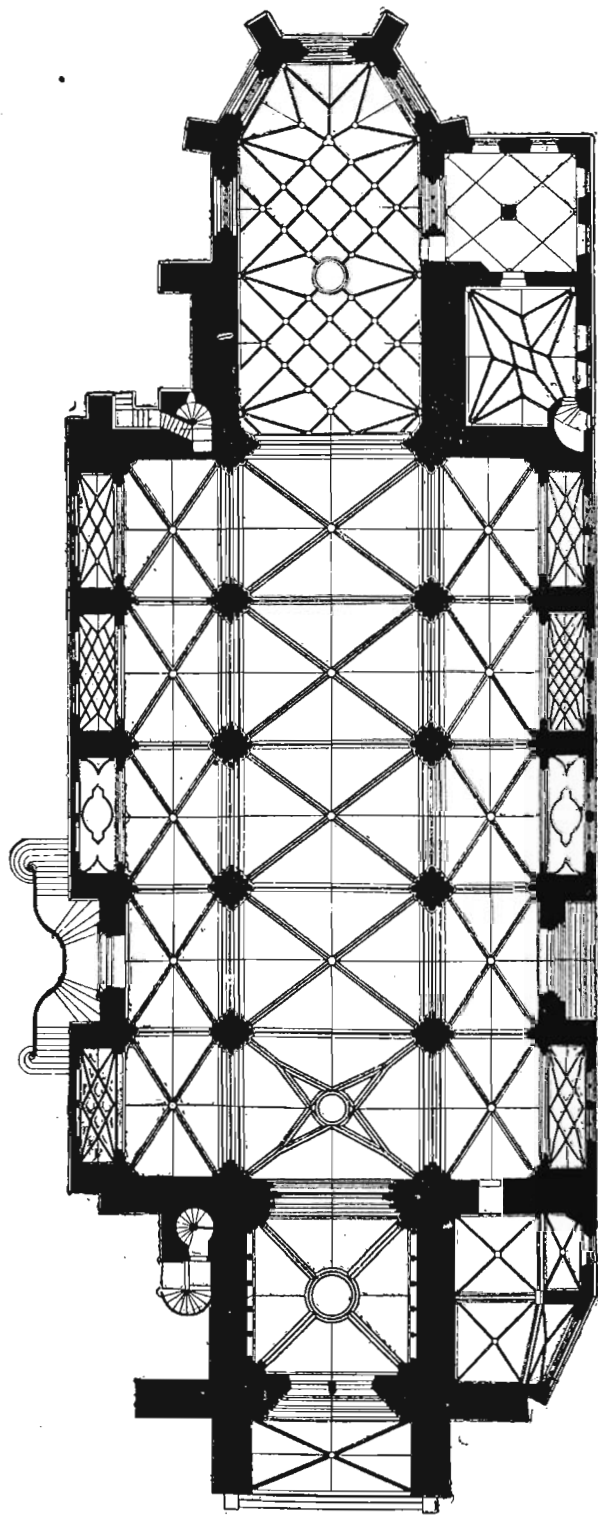
Photocollographie Brunner & Hauser Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

CARIATIDE GOTHIQUE

Intérieur de la Collégiale de St-Nicolas.



Vers l'année 1176, la ville de Fribourg fut fondée par le duc Berchtold IV de Zähringen. La date de 1178 est attribuée au document où il est dit: « *Construxit autem idem dux ecclesiam in honore S. Nicolai in ea quarta parte praedictae villae, quae ad proprietatem et dominium Paterniacensis caenobii pertinebat.* », C'est le 8 juin 1182 qu'eut lieu la consécration de cette église ¹⁾.

Le peu de temps qu'a duré la construction, eu égard à cette époque, et le fait que l'on commença à bâtir une nouvelle église un siècle plus tard, prouveraient que la construction entreprise par le duc Berchtold se fit dans des limites très modestes. *Sub Rodolfo imp. templum totius Helvetiae amplissimum et nobilissimum S. Nicolao episcopo D D D Friburgi condi coeptum. Fundamenta jacta A. Dni 1283*, c'est ainsi que s'exprime le texte de Guillimann relatif au commencement de la bâtisse de l'église actuelle et datant de l'année 1598. Cette donnée, il est vrai, n'a pas d'autre fondement. Mais comme un document certain de 1314 parle de cette construction, on pourra d'autant mieux s'en tenir à cette date que certaines formes architecturales de notre édifice se rapportent à cette époque. La bâtisse avança lentement. Ce n'est qu'en 1340 que l'édifice put recevoir des autels. Si, à partir de ce moment, il put servir au culte, il s'écoula cependant une série d'années jusqu'à son complet achèvement, à en juger d'après les nombreuses indulgences accordées par les évêques et le pape. C'est vers le milieu du XV^e siècle que cette construction a dû être terminée, y compris la chapelle du St-Sépulcre.

L'achèvement de la tour prit encore bien plus de temps et n'eut lieu que vers la fin du siècle.

L'église, dont la planche VII donne une vue intérieure et la figure ci-dessus le plan, se présente comme une basilique à trois nefs avec une tour imposante à l'ouest et un chœur allongé à l'est. Contiguë à la tour, au sud, se trouve la chapelle du St-Sépulcre, de même que les sacristies construites le long du chœur de l'église. Outre le portail principal sous la tour à l'ouest, orné de sculptures représentant le Jugement dernier ²⁾, il y a encore deux autres portails qui donnent accès à l'avant-dernière travée des nefs latérales ³⁾.

Quatre couples de piliers divisent l'édifice dans le sens de la longueur en 5 travées. Ce sont de puissants faisceaux de colonnes à section carrée, disposée sur la pointe. Les colonnettes qui entourent ces piliers sont aux trois quarts en relief et de trois dimensions différentes. Des pilastres correspondants et de forme analogue ressortent des murs des bas-côtés. Les arcades des murs de la grande nef sont ogivales; au-dessus

¹⁾ Comme indication détaillée des sources, parmi lesquelles les recherches du P. Rædlé jouent un rôle important, on peut consulter Rahn: *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler*, article paru dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, 16^e année, Zurich 1883, p. 421.

²⁾ Vue et description de ce portail par le R. P. Berthier dans le *Fribourg artistique à travers les âges*, 4^e année, 1893, pl. I.

³⁾ Vue et description du portail latéral sud dans le *Fribourg artistique*, 1^e année 1890, pl. XXII.

d'elles court une corniche surmontée d'un triforium, formé de simples arcades supportées par des pieds droits. Une seconde corniche, placée à la hauteur des chapiteaux, couronne ce triforium. Au-dessus de la corniche s'élèvent les arcatures supérieures, ayant chacune une fenêtre à meneaux et ogive ornée ¹⁾. La nef principale ainsi que les bas-côtés sont couverts en voûtes d'arêtes, à l'exception de la travée occidentale de la grande nef, dont la voûte a la forme étoilée.

Aux bonnes proportions de l'ensemble on peut opposer une certaine pauvreté dans l'exécution des détails. Les profils des archivoltes, malgré la multiplicité de leurs nervures, paraissent un peu lourds. Les colonnes qui entourent les piliers, en raison de leurs fonctions respectives, ne se distinguent pas assez les unes des autres ; enfin, l'ornementation des chapiteaux est un peu monotone. Elle se compose principalement de feuillages appliqués contre les corbeilles des chapiteaux en partie dans leur forme réaliste, en partie aussi en forme sculpturale. Dans la partie occidentale de l'édifice, on voit aussi des figures d'hommes ou d'animaux. Les chapiteaux de la grande nef sont ornés de figures humaines à queue de poisson, d'animaux et de monstres ²⁾. Dans les bas côtés, par contre, ce sont des motifs empruntés à la légende des saints. Les clefs de voûte elles-mêmes montrent cette alternance d'ornements végétaux et de figures humaines et animales. Sur celles de la grande nef on aperçoit Saint Martin et Saint Jean avec l'aigle ; dans les bas-côtés, le Christ bénissant, le Pélican et ses petits, les emblèmes des évangélistes Saint Marc et Saint Mathieu.

Contrastant avec la simplicité du vaisseau s'élève le chœur avec les riches nervures de ses voûtes, dont le caractère indique une construction plus récente de cette partie de l'édifice. Des documents existants, il ressort que l'ancien chœur, surmonté autrefois d'une tour peut-être mal construite, dans les années 20 du XVII^e siècle, menaçait tellement ruine qu'on dut procéder à une nouvelle construction. D'après une date placée au-dessus de la fenêtre du milieu, cette construction fut terminée en 1630. Le chœur, qui est de quatre marches plus élevé que la nef, est formé par deux travées carrées avec une abside semi-hexagonale à l'est. Son principal ornement est sa voûte réticulaire, riche et artistement construite, dont les nombreuses clefs sont richement décorées de figures de saints et d'armoiries. Les fenêtres sont divisées en trois parties et la décoration de leurs ogives prend exactement les formes capricieuses de cette époque. A la construction du chœur se rattache immédiatement celle de la sacristie occidentale. Elle se compose de deux étages, tous les deux en voûte étoilée. Les arcs de cette voûte s'appuient à l'étage supérieur sur des consoles taillées en figures humaines.

La construction de cette sacristie se fit de 1630 à 1639. Mais on ne cessa pas de bâtir pour autant. Une série de travaux subséquents vinrent, plus que tous les autres, transformer l'édifice à l'intérieur et à l'extérieur. On démolit les murs extérieurs des bas-côtés, entre les contreforts, et on les poussa en dehors, de façon à les mettre dans l'alignement de la face extérieure des contreforts. On obtint ainsi de chaque côté une série de chapelles, séparées transversalement entre elles par les contreforts, ramenés ainsi à l'intérieur de l'église. Ce ne fut que dans les parties occupées par les portails latéraux que le mur d'enceinte resta à sa place. Ces chapelles s'ouvrent vers les bas-côtés par des arcades en arcs légèrement surbaissés et sont éclairées par deux fenêtres à ogives ornées, divisées chacune en deux parties par un meneau. Elles sont pourvues de voûtes réticulaires ou étoilées, avec des clefs de voûtes ornées d'armoiries. Font exception les chapelles qui se trouvent à l'est, des deux côtés de l'entrée latérale et qui sont couvertes par des voûtes en berceau. Ce travail, qui dura jusqu'après 1660, fut suivi de la construction de la sacristie orientale, dernier complément de la bâtisse de l'église.

Depuis ce temps, l'extérieur a subi encore bien des transformations, mais l'intérieur n'a pas changé dans sa structure essentielle. Deux modifications sont cependant survenues, qui peuvent être désignées comme autant d'altérations. L'une consiste dans la construction de la tribune de l'orgue, l'autre dans la division en deux étages de la chapelle du St-Sépulcre. On ne voit pas trop, même dans un avenir très éloigné, la possibilité de remédier au premier de ces points ; par contre, il est bien à désirer que l'indigne construction qui surmonte la chapelle du St-Sépulcre soit enlevée et que cette chapelle soit rétablie dans son état primitif.

EFFMANN.

(Traduit de l'allemand par E. Fragnière.)

¹⁾ Système de construction mentionné dans Rahn : *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* Zurich 1876, p. 440, fig. 148.

²⁾ Voir la reproduction de ces figures dans les *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zurich*. Zurich, Vol. XVII, cahier 6, p. 3.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché agrandi de J.J. Hess, Fribourg.

INTÉRIEUR DE LA COLLÉGIALE DE ST NICOLAS

Les Oeuvres de charité (Esquisse de Hans Friess).

Les deux volets du triptyque de Friess étudiés dans le dernier numéro du *Fribourg artistique* sont peints des deux côtés, disions-nous. Il nous reste, après avoir apprécié les peintures principales, à examiner les autres.

On pourrait à la rigueur les considérer comme l'extérieur du triptyque fermé ; et pour expliquer comment on a pu le rogner en scalpant littéralement les personnages d'un côté, sans entamer la peinture de l'autre, on pourrait supposer qu'à l'intérieur il y avait un encadrement qui n'existait point à l'extérieur, de sorte que le bois ayant été rogné dans les dimensions de l'encadrement, la peinture ne se serait trouvée endommagée que d'un côté. Nous persistons néanmoins dans l'autre hypothèse, d'après laquelle les panneaux qui avaient servi pour l'ébauche d'une première peinture ont été utilisés pour une peinture nouvelle. Nous le croyons, parce que la peinture que nous avons sous les yeux n'a jamais été achevée. Le fond du premier tableau surtout l'indique clairement. On y voit une porte plein cintre, qui remplace postérieurement une autre porte à arc surbaissé ; une fenêtre ronde a été dessinée vaguement, sans être achevée, etc. Puis la peinture est si légère que le bois apparaît un peu partout. Il y a aussi le disparate entre les sujets de l'intérieur et ceux de l'extérieur. Celui que nous avons sous les yeux est une représentation des *Oeuvres de charité* ; l'autre est un double fait évangélique. Enfin, l'absence d'un cadre pour l'extérieur de la peinture, ou bien l'existence d'un cadre différent du cadre intérieur pour les dimensions, n'est point une chose probable à première vue : on n'y peut croire que lorsqu'une preuve nécessaire vient la démontrer.

Les dimensions sont celles que nous avons indiquées pour les deux peintures dernièrement étudiées. L'état de conservation laisse beaucoup à désirer. Il est manifeste que, sans parler de la légèreté de la peinture, on n'a jamais pris de précautions afin de préserver ces intéressants vestiges.

Mais il est temps d'arriver au sujet.

Et nous commencerons par constater que les observations faites jusqu'ici ne nous empêchent nullement de croire que nos deux peintures formaient un tout complet, peut-être le sujet unique de deux volets destinés, dans la pensée de l'artiste, à couvrir un autre tableau. Nous pensons qu'il en a été réellement de la sorte. Non seulement les dimensions et la pensée sont les mêmes pour les deux, mais encore les deux tableaux s'achèvent mutuellement. Les paquets ou ballots qui se voient dans le second tableau, à gauche, appartiennent à la pensée du premier. Le sujet unique ici représenté nous paraît être résumé dans notre titre. Ce sont *Les œuvres de charité*. Il nous reste une hésitation que nous dirons tout à l'heure : nous n'en avons aucune sur l'idée principale. Au surplus, elle se justifie absolument. Cet homme qui au premier plan, ayant un tas de pains près de lui, en coupe un par le milieu, à l'aide de ce singulier instrument que nous a si bien montré l'artiste, une planche inclinée, reposant d'une extrémité sur deux pieds, tandis que de l'autre extrémité elle touche le sol, et munie au milieu d'une lame de couteau plantée verticalement dans le bois, contre laquelle l'homme presse le pain entier afin de le diviser par le milieu ; cet autre qui distribue des livres ; ce troisième qui offre des chaussures ; la foule qui se presse tendant les mains, tandis qu'une mère de famille avec ses enfants s'en va portant un grand pain sur la tête : tous ces motifs, d'autres que nous pourrions énumérer, indiquent clairement le sujet.

Nous nous sommes demandé si les Sept œuvres de charité avaient été indiquées. Nous ne le pensons pas, malgré l'impossibilité où nous sommes de lire, certains détails disparus ou inachevés. L'artiste n'a représenté qu'en général et par quelques épisodes les œuvres de charité corporelle et spirituelle. Dans ce premier panneau, c'est principalement la charité corporelle qui est figurée.

Les œuvres de charité spirituelle sont représentées surtout dans le second panneau, et dans le haut de la peinture totale. L'homme qui distribue des livres, l'ange qui emporte une âme en Paradis dans le premier panneau ; l'ange qui accompagne vers le ciel une âme arrachée au Purgatoire, dans le second, signifient les œuvres de charité spirituelle.

Il nous reste maintenant à souligner quelques détails.

Dans le premier tableau, ce qui nous frappe avant tout, c'est la vision de la foule qui se presse, s'ameute vers les distributeurs. C'est une véritable cohue que parvient péniblement à maintenir un gardien à figure courroucée, à bouche criante, qui étend un grand bâton au-dessus des têtes. L'artiste a vu comme personne cette multitude. Nous avons déjà observé la même sûreté d'intuition dans le tableau des *Miracles* accomplis au tombeau de Saint Antoine de Padoue. Ici encore nous dirons que nul n'a mieux vu une foule que Hans Friess, dût-on nous répéter doctement que nous n'avons pas vu toutes les foules.

La figure de cet homme, qui apparaît à droite, coiffé d'une large toque, et distribue des livres, dont il a une corbeille pleine devant lui, nous semble très vivante et très noble. Il y a de la bienveillance et de la distinction, comme il convient à celui qui répand gratuitement le savoir.

Mais ce que nous admirons le plus complètement dans cette peinture, c'est le groupe de la jeune mère qui se voit à gauche avec ses enfants, et s'en va tournée vers le spectateur, après avoir reçu son aumône. Elle a quatre enfants : trois marchant devant elle, et elle les pousse de la main droite ; le quatrième est tout jeune encore, mais sur son bras gauche, sachant déjà que le pain est le premier élément de la vie et le pressant de ses deux mains contre sa poitrine, tout en appuyant tendrement sa tête sur le cou de sa mère. Et la mère elle-même, avec ses traits si purs et si simples, avec son grand mouchoir autour de la figure, portant sur la tête son large pain, n'est-elle pas touchante ? Il nous semble que l'artiste, quand il a esquissé ce coin de son tableau, a cessé de raisonner péniblement, et a eu la vision de son sujet. Ce moment est rare, même chez les plus grands : Friess l'a plus souvent que beaucoup d'autres. Nous savons bien que ceci ne rentre pas dans le système métrique et mécanique de certains critiques modernes, véritablement navrants d'outrecuidance et de pauvreté : mais n'importe, c'est de l'art, parce que c'est de la nature, œuvre de Dieu. L'art, disait Dante, est le petit-fils de Dieu, parce qu'il procède de la nature qui procède de Dieu.

Une dernière observation que nous ferons au sujet de ce tableau, c'est que les lois de la perspective et des proportions, contre lesquelles Friess se met parfois singulièrement à l'aise, sont mieux observées.

Dans le haut de ce tableau on voit un ange, noblement drapé, qui emporte dans ses bras une âme, sous la figure d'un enfant. Nous croyons que c'est vraiment une âme d'enfant, bien que parfois on représente ainsi l'âme en général. La raison que nous en avons, c'est que dans le second tableau les âmes sont figurées sous les traits de jeunes femmes. Peut-être ce groupe de *l'Ange et l'Enfant*, qui nous parle plus que celui de Kaulbach, quoique nous l'admirions moins, est-il simplement destiné à rappeler qu'une œuvre excellente de charité consiste à consoler les affligés.

J.-J. BERTHIER.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zurich.

Cliché de E. Larson, Phot. Fribourg.

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

Les Oeuvres de charité (Esquisse de Hans Friess).

(Suite.)

Le second tableau représente cette forme de la charité spirituelle qui s'exerce dans l'autre vie, tandis que l'instruction des ignorants, la consolation des affligés sont des œuvres de charité spirituelle qui s'exercent en ce monde. Nous avons sous les yeux le Purgatoire. Dans le bas du tableau, deux âmes sous les traits de jeunes femmes, apparaissent à mi-corps dans cet incendie qui s'échappe d'un cratère bordé de rochers. Elles sont nues sans inconvenance ; elles ont les mains jointes, et une auréole couronne déjà leurs têtes, parce qu'elles ont la charité : elles restent néanmoins dans les souffrances expiatriques et expriment leur douleur par de grands cris, et un regard d'envie qu'elles dirigent vers l'âme bienheureuse qui les quitte, et s'élève dans le haut du tableau. Cette dernière monte les deux mains jointes vers le séjour bienheureux. Elle a le regard extatique et la figure rayonnante. Elle n'est vêtue que d'une très légère gaze blanche. Son Ange gardien, les ailes déployées, l'accompagne. Il regarde, lui aussi, le ciel et le montre de son bras droit, tandis que du bras gauche, il entoure affectueusement l'âme enfin délivrée. Son ample vêtement flotte à l'arrière, et d'un large pli enveloppe à moitié et très chastement l'âme par le milieu du corps.

Ces deux esquisses nous offrent une fois de plus la preuve que Friess, en véritable artiste, trouvait dans le thème religieux une raison et non pas un prétexte de faire une peinture.

J.-J. BERTHIER.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

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

ŒUVRES DE CHARITÉ (SUITE)
(Esquisse de Hans Friess)

Bahut d'Elisabeth de Neuchâtel.

Le bahut n'a, jusqu'ici, pas trouvé place parmi les meubles reproduits dans ce recueil, il est cependant éminemment suisse et fribourgeois. L'usage s'en est conservé très tard dans nos contrées ; il est encore utilisé dans nos maisons de paysans. Ces coffres, ornés d'inscriptions et de peintures aux vives couleurs, sont assez communs dans la partie allemande du canton.

Le bahut, appelé arche dans notre pays, est le meuble usuel le plus répandu du moyen-âge. Il servait tour à tour de malle de voyage, d'armoire, de coffre-fort, de banc et parfois même de cercueil. Lorsqu'il était destiné à renfermer des objets précieux, il était muni de serrures et de charnières où le luxe du travail rivalisait avec la solidité (1). L'inventaire des meubles de la cure de Fribourg, dressé en 1425, mentionne « una arche ferraez out sont les lettres de l'église », (2). C'est dans un bahut que la mariée apportait son trousseau dans la maison de son mari. Le meuble était alors d'un travail plus recherché, il était souvent orné des armes des époux, accompagnées de leurs noms et de la date du mariage. L'ancien bahut était de forme assez basse, afin de permettre de s'y asseoir avec facilité, le couvercle était, dans ce cas, recouvert de coussins. Le mot d'*artzeban* (arche-banc), qui désigne ce meuble dans notre patois, indique assez son double usage. Plus tard sa forme fut modifiée : placé sur un pied plus ou moins élevé, il ne servit plus de siège.

Quoiqu'il appartienne à une époque relativement récente, le bahut que nous reproduisons ici est intéressant à plus d'un point de vue. Il peut être rangé dans la catégorie des meubles de luxe et contenait probablement le trousseau d'Elisabeth de Neuchâtel. Il est fait en bois de noyer et mesure 0^m 70 de hauteur, 1^m 60 de longueur et 0^m 60 de largeur ; le soubassement ou pied est haut de 0^m 36. Sa face antérieure présente trois panneaux séparés par des montants auxquels sont adossés des cariatides. Les traverses du haut, situées sous la frise formée par le couvercle, sont ornées de têtes et d'animaux fantastiques ; celles du bas, de gracieux ornements d'architecture. Sur les côtés du bahut sont des panneaux munis d'anneaux servant à transporter le meuble. Le couvercle, de même que la serrure et les pentures ou charnières, sont simples et unis. Quatre pieds, sortes de consoles en forme de volute, supportent le meuble ; ils sont reliés entre eux par des bustes d'animaux entrelacés : un éléphant lance sa trompe contre un aigle au bec proéminent. Au centre du soubassement est une tête grotesque ; c'est celle d'un homme aux traits sensuels et grossiers, il est affublé d'oreilles de porc et d'une couronne de laurier.

Le panneau du centre porte les armes de la propriétaire : écartelées au 1 et 4 d'or, au pal de gueules, chargé de trois chevrons d'argent, qui est de Neuchâtel, et au 2 et 3 de gueules à trois demi vols d'argent qui est de Watteville. L'écu est timbré d'un casque grillé, couronné et taré ou posé de face ; il est surmonté d'un cimier formé de touffes de plumes. Sur les côtés s'étalent des lambrequins. Un cartouche contient l'inscription : ELIZABETH DE NEVFCHASTEL.

Pétrarque a imaginé au XIV^e siècle une série de triomphes qui ont été souvent reproduits par les artistes. Les six grands triomphateurs sont pour le poète l'amour, la chasteté, la mort, la renommée, le temps et la divinité. Il est assez naturel que le

(1) Voir Viollet-le-Duc. Diction. du mobilier. t. I, p. 23 et suiv.

(2) Recueil diplomatique de Fribourg, t. VII, p. 195.

sculpteur ait fait figurer sur les panneaux d'un meuble appartenant à une jeune mariée le triomphe de l'amour représenté par David et Betsabée. Le roi-prophète ayant vu cette femme pendant qu'elle se baignait en devint amoureux et il l'épousa après avoir fait périr son mari Urie ⁽¹⁾.

Le panneau de gauche nous montre David assis sur un trône ; il porte la couronne sur la tête et tient une harpe sur ses genoux. Le siège est placé devant une arcade, il est surmonté d'un dais orné d'une double rangée de lambrequins garnis de glands.

En sculptant Betsabée sur le panneau de droite, l'artiste ne s'est pas inspiré des modèles de l'antiquité grecque ; il représente une femme à peu près nue, aux formes robustes et vulgaires ; elle est assise sur un siège bas, son opulente chevelure est éparse sur ses épaules, elle tient dans ses mains deux coupes, sorte de double bassin, contenant de l'eau.

Les deux cariatides extérieures sont formées par des guerriers, celui de gauche porte l'armure attribuée aux soldats romains, l'autre est recouvert de la cuirasse et du casque encore en usage au XVI^e et au XVII^e siècles. Les cariatides du centre sont des bustes de femme, celle de droite est d'un bon travail, ses traits sont nobles et distingués.

La propriétaire de ce meuble, Elisabeth de Neuchâtel, appartenait à une branche bâtarde de la maison souveraine de ce nom. Elle descendait de Girard, mort en 1400, fils naturel de Louis de Neuchâtel. Cette famille posséda les seigneuries de Vaumarcus, Travers et Gorgier. Elle s'éteignit, en 1678, dans la personne de Jacques-François, baron de Gorgier. Elisabeth était fille de Béat-Jacob, seigneur de Gorgier, mort en 1623, et d'Anne de Watteville ; c'est en considération de cette alliance qu'elle écartela ses armes avec celles de sa mère ⁽²⁾. Elisabeth de Neuchâtel épousa, vers 1623, son cousin Pierre Wallier, seigneur de Chandon, capitaine au service de France, châtelain de Vautravers et sénateur de Fribourg. La fortune de la mariée était considérable, elle consistait surtout en vignes situées dans le pays de Neuchâtel. C'est précisément dans une maison de vignes d'Auvernier que le bahut dont nous nous occupons était relégué ; mais le mérite de ce meuble ne pouvait pas rester longtemps méconnu. Transporté à Fribourg, en 1852, il est maintenant à la place d'honneur dans une des salles de la maison si intéressante et si curieuse de la famille Techtermann de Bionnens.

MAX DE DIESBACH.

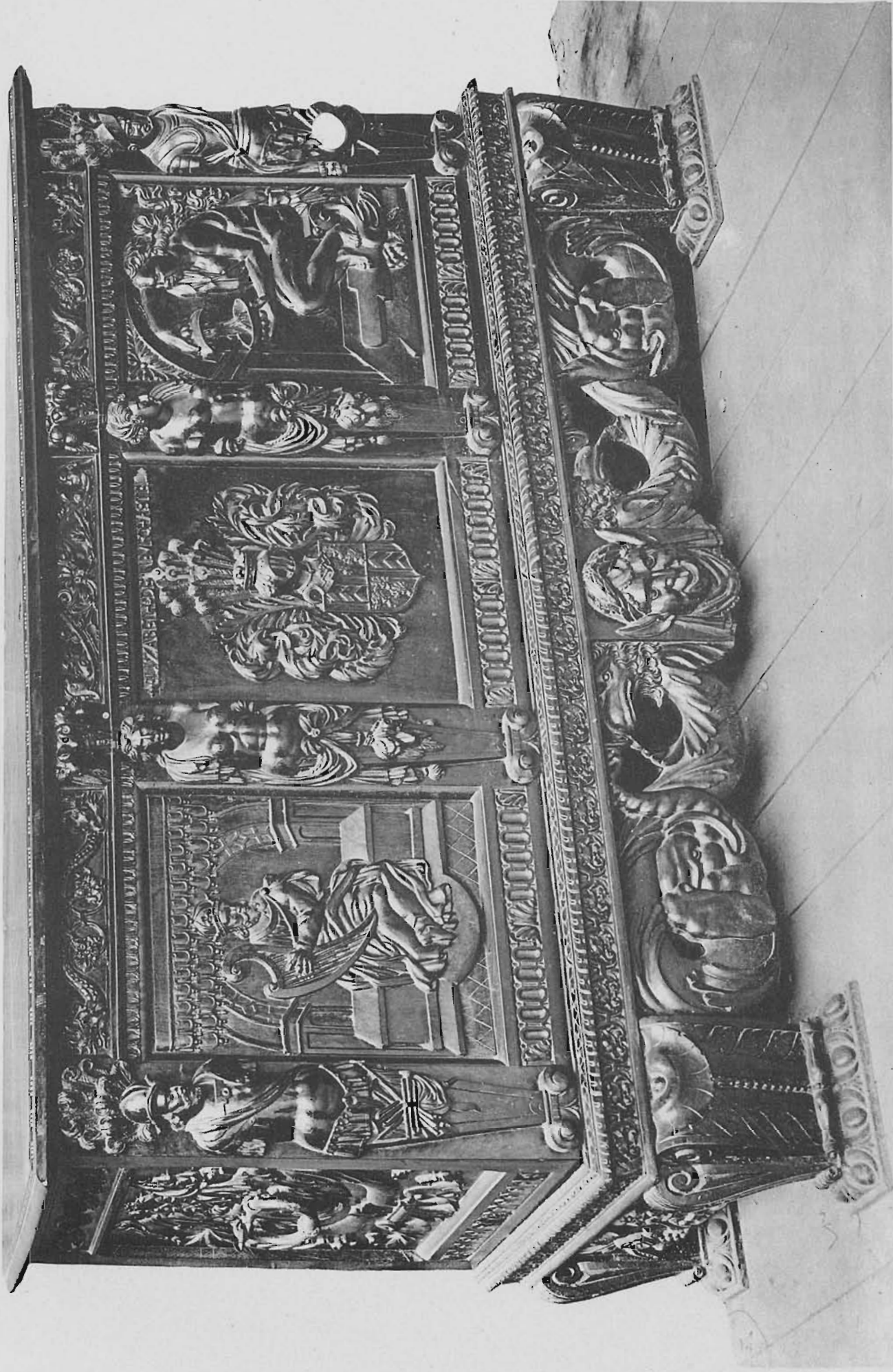
⁽¹⁾ Barbier de Montault. *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris 1890, t. I, p. 264.

⁽²⁾ Voir au sujet de la succession de Béat-Jacob de Neuchâtel et de sa femme les *Annales de Boyve*, t. IV, p. 26, 45 et 46.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

4^e Année 1893

Planche X



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

BAHUT D'ELISABETH DE NEUCHÂTEL

Culs-de-lampe (Ancienne abbaye d'Hauterive).

Le cloître de l'abbaye d'Hauterive a été modifié à deux reprises différentes : d'abord lorsqu'on s'avisait d'imposer des voûtes gothiques au beau cloître roman du XII^m siècle, qui jusqu'alors n'avait été couvert que d'un simple toit ; ensuite lorsqu'après un incendie, on démolit une aile du cloître, et qu'avec les colonnes disponibles, on prolongea deux autres bras, restés ouverts.

Les deux culs-de-lampe que nous publions se voient précisément sur une paroi de muraille, du côté où le cloître fut détruit. Ils terminent harmonieusement les extrémités d'un arc aujourd'hui fermé. Ils sont en grès, et ont beaucoup souffert des injures du temps.

Ils appartiennent à la période gothique de Hauterive, et datent du commencement du XV^m siècle. Le premier, celui qui se trouve à gauche du spectateur et dans le mur où on le conserve, et dans notre reproduction, est de beaucoup le plus intéressant. Pour le sujet représenté, il est unique en son genre, que nous sachions. C'est une tête de Christ, caractérisée par le type et le nimbe crucifère, et accostée à droite du Poisson, à gauche de l'Agneau.

La figure du Sauveur, autant que les détériorations permettent d'en juger, a dû être fort belle. C'était grand style. Le vestige de sourire qui se dessine encore sur les lèvres, montre qu'elle respirait la bonté, et l'artiste a voulu nous représenter le Christ Sauveur.

Le Poisson est parfaitement exécuté, et semble regarder le spectateur. L'Agneau a souffert considérablement dans la tête, mais se trouve reconnaissable à ce fait qu'un agneau seul peut accompagner ainsi l'image du Christ, et qu'il apparaît avec sa longue laine.

Maintenant, quel est ce symbolisme ? L'Agneau a toujours conservé sa signification dans les traditions chrétiennes : mais, croit-on, il n'en fut pas toujours ainsi pour le Poisson. Il est admis, en général, qu'à partir du VIII^m siècle, ou à peu près, on a oublié que l'Ιχθυε repré-sentait en grec les initiales du nom et des principaux titres du Sauveur. Peut-être ces affirmations si péremptoires dépassent-elles la portée des documents. Si, en effet, l'on connaît beaucoup de documents, on ne les connaît pas tous. Puis il reste certains faits à interpréter. Par exemple, la traduction latine du texte sibyllin où est raconté le Jugement dernier, conserve exactement dans les mss. anciens, l'acrostiche du grec : IESUCS CREISTOS TEV DNIOS SOTER. Or, cette traduction a été connue et chantée dans les églises, durant tout le moyen-âge, jusqu'au jour où elle fit place au *Dies irae*, qui d'ailleurs la cite. Et il semble étrange que nul n'en ait soupçonné l'origine et le sens, durant une si longue période de temps. Quoiqu'il en soit, plus on s'en tiendra à la théorie absolue, plus notre sculpture aura d'intérêt pour l'archéologue. L'artiste a voulu manifestement rattacher le symbolisme du Poisson au nom du Christ. Le double fait que cette sculpture soit placée dans le nimbe même, et qu'elle forme le pendant de l'Agneau, est plus que suffisant pour démontrer cette affirmation.

On peut recourir à des hypothèses pour expliquer le fait : par exemple, que l'artiste a copié des documents antérieurs. Il nous semblerait plus vraisemblable d'admettre que l'artiste a été guidé par quelque docte moine, qui aura soupçonné le vieux symbolisme, et l'aura ainsi rappelé. Si, en effet, chaque motif, l'Agneau et le Poisson, a sa signification, il est inouï qu'ils se rencontrent unis de la sorte : cette composition n'est pas antique comme telle. D'où nous concluons qu'on a fait une composition nouvelle avec des matériaux anciens.

Le second cul-de-lampe représente simplement une meute de chasse. Un petit bonhomme coiffé d'une sorte de bonnet phrygien, conduit deux chiens, l'un devant, l'autre derrière lui, et ce dernier est attaqué par un animal féroce, un loup sans doute.

S'il y a un symbolisme, on pourrait conjecturer que cette seconde sculpture faisant le pendant de la première, représente une idée opposée. Ce serait le démon persécuteur, opposé au Pasteur divin.

Mais le champ reste ouvert aux interprétations. Il nous suffira ici d'avoir mis le monument sous les yeux de tous.

J.-J. BERTHIER.

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

4^e Année 1893

Planche XI



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

CULS - DE - LAMPE
(Ancienne Abbaye d'Hauterive)

Porte et grilles Louis XV.

Il serait difficile de concevoir un portail de maison privée plus coquet et plus riche dans sa simplicité que celui que nous reproduisons aujourd'hui. L'architecte inconnu qui l'a imaginé a non seulement étudié son effet avec un soin infini, mais le sculpteur habile, le menuisier intelligent et le serrurier artiste lui sont puissamment venus en aide pour produire quelque chose de parfait et ils ont réussi.

Si, du charme involontaire produit par cette ravissante composition, nous passons à une analyse raisonnée de l'ensemble et du détail, notre surprise grandira lorsque nous nous apercevrons que non seulement ce luxe de bon aloi est obtenu sans grand frais, mais qu'il est plutôt le résultat d'une sage simplicité, judicieusement relevée par une intelligente richesse, appliquée non pas à tort et à travers mais réservée pour le bon endroit. En effet, point ici d'encadrements lourds et saillants, de frontons ennuyeux, de corniches banales et proéminentes employant des carrières entières pour retenir pendant des mois d'hiver à toutes les hauteurs d'une façade des quantités de neige et d'humidité destinées à amener des dégradations aussi promptes que certaines. C'est qu'ils étaient habiles à savoir utiliser la molasse de nos carrières ces architectes du siècle passé ! et qu'ils différaient en cela de nos constructeurs modernes qui répètent éternellement avec notre pierre friable les mêmes profils saillants et déliés copiés des édifices en marbre de Rome et de l'Italie. Aussi que de fois ne voyons-nous pas une façade déjà détériorée avant même que la maison qu'elle doit protéger ne soit habitée. Ici, rien de tout cela ; les profils des encadrements de portes et de fenêtres, les appuis de fenêtres, etc., tout en ayant la saillie convenable pour fournir les ombres les plus gracieuses sont compris de façon à ne rien retenir ni de l'humidité de la neige ni de celle de la pluie. Voilà aussi la raison pour laquelle, après plus d'un siècle, cette façade est encore si parfaitement conservée.

Entrant dans le détail, quoi de plus simple que cet encadrement de porte ? Mais n'est-ce pas aussi précisément cette simplicité qui fait habilement ressortir la délicieuse sculpture qui la couronne ? Que dire de ce cartouche central si bien secondé par les gracieux cartouches placés au-dessus des fenêtres, si ce n'est que c'est parfait ; que tout se complète et que rien ne saurait en être enlevé. Voilà pour le sculpteur.

Passons au menuisier et comparons cette porte, d'une composition si fine, si distinguée, si bien conçue dans toutes ses parties, d'une exécution si rationnelle et si parfaite avec les portes lourdes et massives que nous voyons tous les jours, reproduisant en bois les corniches et les frontons des façades, où tout est collé, vissé, fait de pièces et de morceaux. Aussi, que voyons-nous ? D'un côté, une porte qui, intacte, supporte gaillardement plus d'un siècle, de l'autre des portes qui souvent sont « voilées », et détériorées peu de temps après leur mise en place.

Passons au serrurier et admirons surtout les ravissants motifs repoussés de la porte ainsi que les appuis des fenêtres du 1^{er} étage qui sont de véritables chefs-d'œuvres de composition et surtout d'exécution : voyez, en effet, le modelé de ces rinceaux et nous rappelant que tout cela est en fer forgé et martelé, nous ne manquerons pas de tresser aussi une couronne à l'habile serrurier.

Ce que cette façade promet à l'extérieur, elle le tient à l'intérieur. On y voit, en effet, un beau vestibule, un escalier monumental, un salon très remarquable, un très beau poêle peint, etc., etc., autant de motifs que nous nous réservons de publier plus tard dans le *Fribourg artistique*.

Rien de précis sur la date exacte de cette construction ni sur les artistes qui y ont travaillé ; plusieurs raisons nous engagent cependant à fixer cette date au commencement de la seconde moitié du siècle passé. Le plan de Fribourg de 1606 porte au même emplacement une grande maison, avec tourelle, appartenant à l'avoyer Lanthen dit Heid ; plus tard, cette maison passe à la famille des Castella de Berlens, qui construisit beaucoup de maisons à Fribourg et dont l'un des membres réédifia aussi certainement celle qui nous occupe. Cette belle maison est depuis plus de trente ans la propriété de Madame Pauline de Ræmy de Schmitten.



Photocollgraphie Brunner & Hausser, Zürich.

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

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

PORTE ET GRILLES LOUIS XV

Le Diable de St. Théodule.

Le St. Théodule dont nous parlons n'est qu'une création légendaire du XII^m ou XIII^m siècle. Les doctes recherches de MM. Gremaud et Grenat ont mis ce fait dans tout son jour, et dans une complète certitude. Une dissertation, datant du siècle passé, et restée manuscrite dans l'abbaye de St. Maurice, avait déjà établi parfaitement cette même conclusion. S'il y a un fonds historique, c'est en ce sens que la légende s'est emparée d'abord de la vie de Théodore III, évêque de Sion, à l'époque de Charlemagne, puis de celle de St. Théodore I, qui gouvernait la même église au IV^m siècle, et les a fondues dans une même mythologie pieuse, avec force transformations et additions. Elle nous a donné les récits fantastiques dont est faite la prétendue histoire de l'apocryphe St. Théodule.

Les transformations et additions ont été nombreuses, disons-nous. On a inséré en particulier dans cette biographie des narrations qui appartiennent à la légende d'autres saints, spécialement à celles de St. Eleuthère et de St. Gilles. Toutefois les histoires de St. Théodule sont devenues populaires, on y a cru longtemps, et elles ont leur littérature et leur iconographie.

Nous ne parlerons ici que de l'iconographie, ou plutôt d'un détail qui lui appartient : du Diable de St. Théodule.

En voici la genèse.

On raconte (et c'est l'une des mille variantes du récit) que St. Théodule apprit miraculeusement qu'il avait un service urgent à rendre au pape. Nous omettons ici les circonstances saugrenues que redisaient trop franchement nos grands mères. Le Saint voudrait partir pour Rome, et en revenir en fort peu de temps, car il est pressé : mais comment s'y prendre ? Il en était à se poser ces questions, lorsqu'il remarque trois diables qui exécutent une ronde devant sa fenêtre. Il ouvre, les invite à entrer, et leur demande lequel est le plus agile. Le premier répond qu'il marche comme le vent ; le second comme l'éclair ; le troisième comme une fantaisie de femme. C'est de ce dernier naturellement que le Saint accepte les services. Le diable exige comme condition que si le voyage entier, aller et retour, s'achève dès le lendemain matin, avant le chant du coq, il possédera l'âme de la première personne qu'il rencontrera après avoir déposé son fardeau. C'eut été manifestement l'âme du Saint lui-même.

Ce dernier accepte. Son séjour à Rome fut très abrégé, mais le Pape resta si reconnaissant de sa charité, qu'en récompense du service rendu il lui donna une cloche pour son église. Le diable reprend sur ses épaules l'évêque et la cloche avec lui. Il marche, il marche à travers les espaces, au-dessus des plaines et des monts : déjà on entrevoit les remparts de la ville épiscopale, et le coq n'a pas encore chanté, et le diable va gagner. Mais le Saint avisant un coq perché sous le toit d'une ferme, lui crie : Chante donc, fainéant ! Et le coq chanta. On n'avait pas encore touché le sol. Le diable vaincu, furieux, jette à terre l'évêque et sa cloche : mais sans aucun dommage. De là la gloire de la cloche de St. Théodule, et la figure du diable portant sa cloche, qui accompagne si souvent les statues du Saint ¹⁾.

Notre diable naquit de cette légende.

La statue est en bois, et ne mesure que 0^m,26 de hauteur. Elle est déjà quelque peu vermoulue, les oreilles ont été mutilées, la cloche ébréchée : on les a restaurées à la terre glaise, pour notre reproduction. La sculpture appartient à la fin du XVII^m siècle, si nous ne faisons erreur.

¹⁾ Le sujet est représenté à Sion, dans l'église dédiée à St. Théodule. On le grava même sur des monnaies valaisannes. Voir à ce sujet Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée dans les évêchés de Genève, de Lausanne et de Sion* ; Texte, p. 296, pl. XXXVI ; Atlas, pl. LXXIV. Il est vraisemblable que par ces récits, on a voulu rappeler sous forme allégorique le pouvoir que l'on attribuait au Saint contre les démons, les orages, etc. La Chronique de Sachseln s'exprime de la sorte : " Campanæ ab eo benedictæ sonitu tuo veneficorum et dæmonum impios coctus solvere, et maleficia discutere solent ; eandemque virtutem aliis campanis inesse compertum est, quibus, dum funduntur, immixtum fuerat tantillum metalli e quadam campana ab ipso benedicta, quæ dudum inter pulsandum effracta est. " Grenat, *Dissert. sur l'existence de St. Théodule*, à la fin.

Le diable, une espèce de petit monstre, homme par le corps, animal par les extrémités, est agenouillé sur un nuage, et, penché en avant, porte sur le cou sa lourde cloche qu'il retient de ses deux griffes. Il est représenté au moment où il va tout jeter à terre. Déjà il lâche la cloche de sa patte droite, et se penche vivement à gauche pour secouer son fardeau. Il y a quelque chose de si drôlement désappointé dans l'attitude et l'air de la figure ! Nous ne voudrions pas comparer notre diabolotin à cet autre, si effronté et si aimable en son genre, que Gian Bologna avait fondu pour le Palazzo de Vecchietti, à Florence, et que les sauvages modernes ont déplacé après avoir stupidement démoli le centre de la Ville des Fleurs. Le *Diavolino* florentin est plus fripon et plus fantastique. Il y aurait toutefois, outre celle de la taille, des ressemblances qu'il serait fort intéressant de constater, si c'était le moment.

Mais à quel artiste le devons-nous, c'est ce que, hélas ! nous ignorons encore. Nous savons seulement que cet artiste, à en juger de par son œuvre, fut un homme d'esprit et de claire intelligence. L'image du diable est l'œuvre d'un artiste véritable, mais non point celle du Saint.

Nous connaissons mieux le dernier séjour de notre diablerot. Il se trouvait aux pieds d'une fort mesquine statue de St. Théodule, dans la sacristie de l'église Notre-Dame, à Fribourg. Ceci s'explique par ce fait que l'Abbaye des Maçons, dont le patron était St. Théodule, avait jadis une messe annuelle de fondation dans l'église de Notre-Dame, et y avait placé une statue de son Saint.

Il faut nous demander aussi à quelle catégorie des représentations diaboliques appartient notre sculpture.

On sait que la notion populaire du diable est bien différente de la notion théologique.

Le diable des théologiens et des philosophes est un pur esprit, merveilleuse intelligence, dont la chute n'a diminué en rien l'effrayante perspicacité, ni la puissance redoutable. C'est le diable de St. Thomas dans sa *Somme* et de Goëthe dans son *Faust*. Le rapprochement de ces deux noms semble impossible : eh bien ! que l'on fasse la comparaison entre le diable du théologien et celui du poète, et l'on verra. De part et d'autre c'est l'intelligence merveilleuse, qui domine l'humanité, la pervertit et s'en moque. Il est impitoyable et perfide : il se jouera de l'homme, qu'il tient par ses faiblesses les plus intimes. Ce n'est point le diable simplement énorme et malfaisant de Milton et de Michel-Ange : c'est l'intelligence parfaite mise au service d'une volonté rebelle à toute droiture : faisant et propageant le mal par haine du bien, plus que par amour du mal. Il est incapable d'aimer.

Mais il y a aussi le diable des visionnaires, du peuple, des enfants. Il est canaille, mais se laisse jouer sottement par les Saints, qui le surprennent, l'attrapent, en font parfois un serviteur assez docile.

De l'un à l'autre la différence est grande au point de vue de l'idée : elle n'est pas moindre au point de vue de la représentation artistique.

Le premier sera presque civilisé, aura la figure fausse, le regard doucereux ou narquois, selon les circonstances. Ce ne sera pas seulement le révolutionnaire malheureux de Renan, peint par Ary Scheffer : c'est en quelque sorte le mal vivant, inassouvi, et toujours actif, se jouant des obstacles, et glaçant l'âme par la seule idée de ses infinies ressources et de ses infinies perversités.

Le second sera plutôt la force brutale et bestiale, et il en porte les caractéristiques les plus variées et les plus fantaisistes.

Et quelle différence encore entre les variétés des diables populaires, selon les climats qu'ils habitent, depuis le Roi des Aulnes du Nord, jusqu'à l'Alichino de Florence !

Notre diable de St. Théodule appartient à cette seconde catégorie. Il est parfaitement canaille, mais ce n'est pas le méchant par excellence. Par une ruse vulgaire, il s'emparera peut-être d'une âme : il ne remplacera jamais le monde moral par l'enfer, selon un mot de M^{mo} de Staël.

J. J. BERTHIER.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Larson, Phot. Fribourg.

LE DIABLE DE ST THÉODULE

Le Diable de St. Théodule.

(Détails.)

Si nous ne faisons erreur, il est parfaitement imaginé pour son rôle restreint. Ses attributs, sa taille, ses gestes, tout est à l'avenant. Son attitude, et ses traits humiliés, découragés, rageurs, sont d'une frappante justesse d'expression, étant donné le sens de la légende résumée plus haut. Bref, nous pensons avoir ici une œuvre véritablement artistique. La sincérité et la naïveté de la vision, la franchise du ciseau sont des plus remarquables.

Nous l'avons reproduit sous ses divers aspects, parce qu'il nous a semblé important de le mettre en quelque sorte tout entier sous les yeux du lecteur. Les traits généraux restent les mêmes : toutefois on pourra se rendre compte comment chaque détail sert à les combiner et les accentuer plus complètement et plus clairement.

Tel est notre petit diable. Nous sommes bien aise de l'avoir présenté à nos lecteurs, à ceux-là surtout qui accusent, sans crainte de se trahir eux-mêmes, le *Fribourg artistique* de ne donner que des images saintes.

J. J. BERTHIER.



Photocollage Brunner & Hauser, Zurich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

LE DIABLE DE ST THÉODULE
(détails)

Drapeau de Pavie.

L'armée française disséminée, démoralisée et mal payée, opposa une faible résistance aux Confédérés pendant la campagne de 1512; cependant l'assaut de Pavie, livré le 15 juin, fut une chaude journée; les gendarmes français et les lansquenets, commandés par La Palice et Bayard, durent évacuer la place, après avoir subi de grandes pertes. Le capitaine Falck et ses Fribourgeois se conduisirent avec vaillance; ce furent eux qui escaladèrent les premiers les remparts de la ville. Ils découvrirent, dans une maison des faubourgs, une splendide bannière. Voici comment Falck annonce cette trouvaille, dans le rapport qu'il adressait au conseil de Fribourg, pour lui donner une relation de la bataille: « Quelques hommes ont trouvé, dans une maison située en dehors de la ville, une bannière neuve; jamais on en vit d'aussi belle dans toute la Confédération. Elle est ornée des armes du roi de France, avec les lis, des insignes de son ordre, du blason de la ville de Pavie et de deux images de saints. Cette bannière, qui a la forme d'un étendard de cavalerie, devait servir contre nous; mais elle est tombée entre nos mains, avant d'avoir été employée. Nous espérons pouvoir, avec l'aide de Dieu, en décorer, plus tard, l'église de Saint Nicolas, notre grand prince céleste ¹⁾. »

Cette bannière, reproduite dans notre livre des drapeaux ²⁾, a la forme allongée d'un étendard de cavalerie; elle se termine par deux flammes ornées d'une houpe à leur extrémité. Le fond est blanc; une bordure où l'or se marie avec le rouge et le bleu, entoure le tout.

L'un des côtés présente, au centre, une statue équestre entièrement dorée; le personnage est vêtu à l'antique. C'est le célèbre *régisole*, comme l'appelaient les citoyens de Pavie, emblème et palladium de leur cité ³⁾. La statue est supportée par une colonne surmontée d'un chapiteau très évasé, orné d'un écu aux armes de Pavie et d'un cartouche portant l'inscription *Victoria* ⁴⁾. La colonne paraît sortir d'un puits, de forme hexagone, plein d'une eau bleue foncée. C'est sans doute une reproduction du puits miraculeux existant à Pavie dans la chapelle de Saint Augustin. Aux côtés de la statue sont peints deux évêques protecteurs de la cité: Saint Théodore portant dans ses bras une réduction du château de Pavie, ainsi qu'une petite statue de *régisole*; près de la hampe du drapeau est Saint Epiphane, patron d'une des églises de la ville. Au haut de la bannière sont les armes du roi Louis XII et de sa femme Anne de Bretagne. Sur la flamme du haut est un écu de plus grande dimension aux armes de France, entourées

¹⁾ Als man in der statt kommen ist, so haben ettlich der mannen, uss der statt in einen huss, ein nüw baner, so schön und hüpsch als dheins in der Eydignossenschaft hanget das da an der stangen hanget; darinn des kungs von Frankreich wappen, mit den gilgen, und sinen orden, ouch des stattzychen zu sampt zweyen heiligen, als man es in rossbannern fürit, stand. Sollich banner hatten si gerust wider uns, wann es noch nütt gebrucht ist, und ist den uvern worden. Damit werden wir zu sinn zytt, mit hilff gotz, die kilchen unser hohen himmelfürsten sant Niclaus zyerer.

Falck au conseil de Fribourg. Samedi avant la Saint Jean (19 juin) 1512. Collection Girard, bibliothèque cant. de Fribourg.

²⁾ Pages 9 et 10.

³⁾ On a déjà beaucoup écrit au sujet de ce monument. Il représente Marc Aurèle ou Antonin le Pieux, mais le peuple le nommait *régisole*. Ce magnifique produit de l'art antique doit avoir été transporté de Ravenne à Pavie par Théodoric, roi des Ostrogoths, d'autres disent par Charlemagne. Les habitants de Pavie en firent un si grand cas qu'ils le rachetèrent pour le prix de 500 écus, en 1527, lors du pillage de leur ville par les troupes de Lautrec.

Les éperons du cavalier et les étriers du hanarchement sont une adjonction plus récente. Un petit chien, debout sur ses pattes de derrière, se voit devant les pieds du cheval.

Notre peinture est une des plus anciennes représentations que l'on ait de *régisole*, détruit en 1796 par les révolutionnaires. Les statues équestres de l'art romain conservées jusqu'à nos jours, ou reproduites par le dessin, sont très rares et on peut facilement les compter.

Voir au sujet de la statue de Pavie: Cantu. *Illustrazione del Lombardo Veneto*. Milano 1857, t. I, p. 698 et 699. — Brambilla. *Monete di Pavia*. Pavia 1883, p. 478 et suiv. — Hondius. *Nova et accurata Italiae hodierna descriptio*. Ludguni Batavorum 1627, p. 321 et 322.

Nos sincères remerciements à M. le bibliothécaire Motta qui a continué de nous donner, avec son obligeance habituelle, les meilleurs renseignements.

⁴⁾ Le piédestal supportant la statue était anciennement formé par une colonne de pierres ou de briques, surmontée d'une table de pierre (*super columnam lapideam vel lateritiam et tabulam saxeam erecta est statua*). Quant au mot *victoria*, il pourrait se rapporter à la bataille de Ravenne, gagnée par les Français le jour de Pâques de l'année 1512. *Régisole* étant la cause de graves dissentiments entre les citoyens de Pavie et de Ravenne, cette inscription était parfaitement à sa place au pied de l'objet en litige.

du collier de l'ordre de Saint Michel. L'inscription : LV (dovicus) REX FRA (n) CHOR (um). CO (mes) P (a) P (iae), se lit en cet endroit. La flamme du bas est ornée des armes de Pavie, qui sont de gueules à la croix d'argent. Les mots CO (mes) P (a) P (iae) sont répétés aux côtés de cet écu ¹⁾.

L'autre face de l'étendard présente le même agencement : on y voit les lis de France, l'hermine de Bretagne, la croix de Pavie et la statue de *régisole*. Les patrons protecteurs de la cité sont Saint Sire, l'introducteur du christianisme dans la contrée, et Saint Augustin, dont les reliques furent déposées à Pavie, dans une chapelle magnifique, par le roi Luitprand. Il est vêtu d'une robe et d'un camail noirs, ainsi que d'une chape bleue. Au-dessous de la statue est une peinture du château de Pavie, tel qu'il est représenté dans les anciens dessins. C'est un grand corps de logis en forme de fer à cheval, flanqué de tours sur ses ailes et fermé par une courtine crénelée. Des arcades s'ouvrent sur la cour intérieure, qui est remplie de soldats vêtus de pourpoints bleus et de chausses rouges ; leurs toques écarlates sont surmontées de plumes aux trois couleurs : rouge, blanc, bleu. Sous chaque arcade est un soldat armé qui paraît garder un personnage assis à côté de lui. Dans un des angles, un soldat salue deux hommes vêtus, l'un d'une longue robe rouge, l'autre d'une robe bleue ; ils sont coiffés de bonnets rouges. Cette scène représente probablement un épisode de l'occupation française.

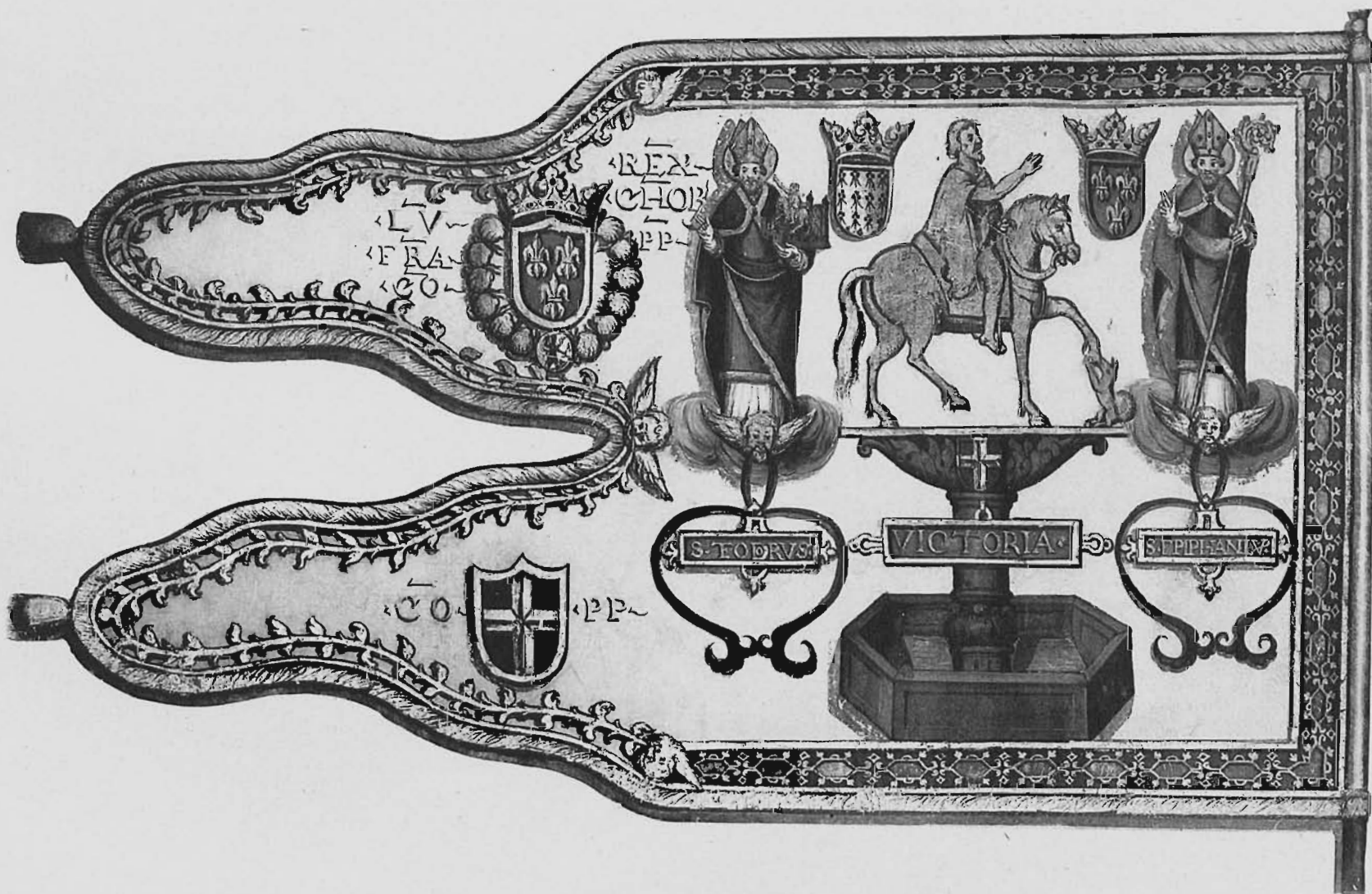
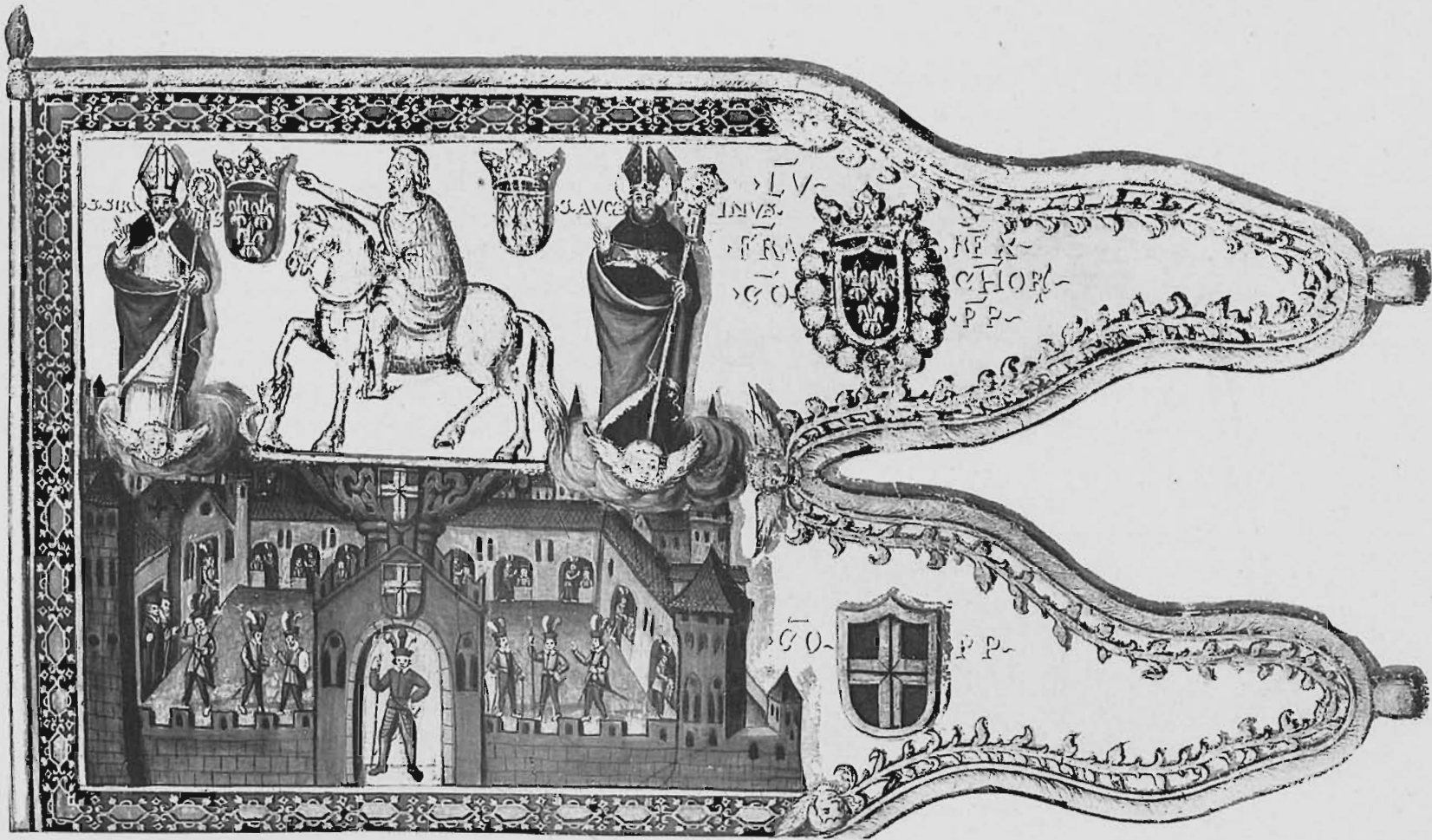
Ce drapeau fut certainement compris parmi ceux que Falck expédia à Fribourg, par l'entremise du lombard Ambroise, et au sujet desquels il écrivait à sa femme : « L'un des ballots contient huit ou neuf bannières ; tu les déploieras avec précaution et, comme elles ont souffert de l'humidité, tu les pendras, aussi bien que tu le pourras, sur une ou deux perches ; mais que cela soit fait avec soin et sans en rien dire à âme qui vive ; laisse les choses en cet état jusqu'à nouvel avis ²⁾ ». Falck ne voulait pas dérober pour toujours les trophées de sa gloire aux yeux de ses concitoyens. Les drapeaux sortirent, sans doute, de leur cachette et flottèrent devant le fier et bouillant capitaine lorsqu'il fit, à Fribourg, son entrée triomphale, au retour de la campagne ³⁾.

MAX DE DIESBACH.

¹⁾ Le souverain du pays portait le titre de duc de Milan, comte de Pavie ; Louis XII, en s'emparant de ces territoires, en prit aussi la qualification.

²⁾ Extrait d'une lettre du 25 juillet 1512. Publiée par M. Daguet dans l'*Indicateur d'histoire suisse*, t. III (nouv. série), p. 335.

³⁾ Dans le cortège solennel accompagnant la rentrée des troupes, les drapeaux conquis étaient portés, selon l'usage, par ceux qui les avaient pris. Les manaux du conseil de Fribourg contiennent plusieurs décisions pour régler ces questions. Un prononcé digne de Salomon, termina à l'amiable une difficulté qui s'était élevée entre Stefan Wy et Hans Kolbo : chacun d'eux prétendait avoir des droits sur un drapeau pris à Novarre. Le conseil, ne sachant à qui donner raison, décida que la bannière serait portée par un tiers, Bénédicte Wchrl, et que les deux prétendants marcheraient immédiatement derrière elle, dans le défilé des troupes. Archives cant. Chronique frib. attribuée à Fruyo ou Gournel, p. 140.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

DRAPEAU DE PAVIE
(Extrait du Fahnenbuch)

La croix du cimetière de St-Jean à Fribourg.

La piété de nos ancêtres aimait à multiplier les images de notre divin Rédempteur qui nous a rachetés en mourant crucifié pour nous. Ils tenaient avant tout à reposer après la mort à l'ombre de la croix. Non seulement on plantait ce signe de la rédemption sur chaque tombeau, mais ordinairement une croix plus grandiose s'élevait à une place marquée du cimetière ; symbole de l'espoir que les fidèles défunts auraient part à la résurrection glorieuse par les mérites de Jésus-Christ.

Nous reproduisons ici l'un de ces monuments. Il se voit dans l'ancien cimetière près de l'église de St-Jean sur la Planche.

Une raison plus spéciale encore en explique l'érection. Le sanctuaire à côté duquel il se trouve appartenait aux chevaliers de l'ordre de Malte, les soldats de la Terre Sainte et des lieux consacrés par la mort de Notre-Seigneur à Jérusalem. Ils portaient la croix dans leur blason, et propageaient la vénération pour le symbole de la rédemption. Afin d'exciter davantage la dévotion des habitants de la Planche envers la passion de Jésus-Christ, le commandeur Pierre d'Englisberg (1504-1545) avait fait ériger un chemin de croix de sept stations, en forme de petites chapelles portées par des colonnes, le long du chemin qui conduit de St-Jean à Bourguillon. La première station se trouvait sur le cimetière même, la dernière entre la porte de la ville et l'église de Notre-Dame de Bourguillon ¹⁾. On serait porté à penser que notre Christ aurait été érigé à la même occasion. Pourtant rien ne justifie cette hypothèse ; car, dans la déclaration au sujet de ce dernier publiée par M. le comte Max de Diesbach dans le travail cité, on ne le mentionne pas comme faisant partie du chemin de croix ; il y est question seulement de « sept pilliers, le premier fait poser sur le cimetière de son monastère susdit, » et puis de « trois croix dénotant l'une la croix de Notre-Seigneur et les autres deux de deux larrons, » lesquelles se trouvaient près du dernier pillier « qu'estoit posé entre la dite chapelle (de Bourguillon) et la porte de notre ville,.... pour signification du mons Calvayre. » Néanmoins il y avait au XVI^e siècle un grand crucifix sur le cimetière de St-Jean. Dans le plan de Fribourg de 1606, nous le voyons à la même place que le nôtre, avec des bancs placés en avant. Il existait déjà depuis un certain temps en 1574, car le 14 avril de cette année (*Uff Mittwoch nach Ostern*), le Petit Conseil donna aux habitants de la Planche deux chênes, pour refaire le toit qui le recouvre, lequel était tout pourri ²⁾. C'est la mention la plus ancienne que j'aie pu trouver au sujet du monument qui nous occupe. Je pense, en effet, que cette croix qui s'y trouvait au XVI^e siècle est la même que nous y voyons encore. Dans le plan de 1606, nous constatons qu'elle occupait la même place, qu'elle avait, autant qu'on en peut juger, la même grandeur, et que le toit qui la recouvrait, avait la même forme que de nos jours.

Une plaque en fer blanc, qui autrefois était attachée au pied de la croix, où l'on voit encore le trou dans lequel elle était fixée, rappelait une mission qui a été prêchée aux habitants de la Planche au mois de septembre 1792. La plaque, conservée par M. le chanoine Bornet, recteur de St-Jean, portait d'abord deux inscriptions. L'une, en langue allemande, disait : « *Missions-Abläss ertheilt worden ten 24. herbstmonat 1792. O Mensch kein Todsünde.* » L'autre, en langue française, était un peu plus explicite : « Indulgence...³⁾ de la Mission faite sur la Planche dernièrement sur le 24 7bre 1792 sur la prononciation : Homme point de péché mortel. » Les deux inscriptions furent plus tard recouvertes d'une couche de couleur blanche, ce qui en rend la lecture très difficile ; et l'on y traça seule-

¹⁾ V. *Max de Diesbach*, Les pèlerins fribourgeois à Jérusalem. Fribourg, 1891 (Extrait des Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg), p. 29, et p. 86-88.

²⁾ Archives cantonales, N^o 109, Manuel du Conseil (sans énumération des pages) : « S. Johan Crucifix. — Das tach und gfüll zu erhalten so sul ift, hatt man den nachparr uff der Matt zwo eich verwillichet. »

³⁾ Ici suit un mot que je n'ai pas pu déchiffrer.

ment en langue française une nouvelle inscription, répétant l'ancienne en langue française, avec une variante dans les premières paroles : « Indulgence accordé (*sic*) à la Mission, » etc. J'opine, pour les raisons déjà indiquées, que la croix actuelle est plus ancienne que ces dates récentes, et qu'elle remonte plutôt au XVI^e siècle.

Nous serions mieux renseignés, si l'on pouvait trouver le nom de l'artiste auquel nous devons le monument. Il y a, nous semble-t-il, une indication qui pourrait y conduire. Derrière la tête du Christ se trouvent quelques lettres tracées en couleur noire sur la croix, et déjà quelque peu effacées par le temps ; je pense pourtant avoir reconnu les lettres suivantes : M M B V B (ou R). Ce sont très probablement les initiales du nom du sculpteur. Les noms des artistes reçus bourgeois à Fribourg ¹⁾ et des membres de la confrérie de St-Luc ²⁾ ne m'ont fourni aucun nom qui puisse être représenté par ces initiales. Peut-être l'artiste était-il étranger.

Après ces indications historiques, examinons les détails du monument tel qu'il se présente à nos yeux dans son état actuel. Chose rare, la croix entière avec le Christ a été taillée dans un seul bloc de molasse de Fribourg ; il n'y a pas une seule jonction dans tout le monument. Ceci est d'autant plus remarquable que les dimensions sont très considérables. La croix mesure en effet 3^m85 de hauteur ; la traverse a 2^m27 de longueur, et 0^m29 d'épaisseur et de largeur. Le Christ, du cou aux pieds, mesure 1^m77 ; la tête a 0^m30 de longueur, et les bras ont chacun 0^m77. Les détails de la sculpture sont fort bien exécutés ; les veines principales gonflées de sang, montrent la grande douleur qui tourmente la victime. Le visage, mâle et majestueux, a une expression admirable de résignation, de douleur et de doux reproche, même après la mort ; car déjà l'âme a quitté le corps tel que l'artiste l'a représenté. C'est bien la phrase des Lamentations : « *Popule meus, quid feci tibi ?* — Mon peuple, qu'est-ce que je t'ai fait ? », — qui semble avoir inspiré l'artiste. La croix a été couverte d'une couleur rouge-brun ; le corps du Christ, d'une couleur jaunâtre, sur laquelle est peint en rouge le sang qui coule des blessures. Le drap qui ceint les reins du corps sacré est doré. Au dessus de la tête est attachée l'inscription, en trois langues, d'après l'évangile de St-Jean. Le texte latin et le texte hébreu ne présentent pas de difficultés. Le premier donne les initiales ordinaires et connues : I (esus) N (azareus) R (ex) I (udæorum) ; le texte hébreu porte, lu dans la direction de droite à gauche, les initiales des mots correspondants : I. N. M. (melech = roi) I. Il est plus difficile au contraire de déterminer les lettres grecques, qui sont au milieu, pour leur faire rendre ces mots ; je pense qu'il faut lire de la manière suivante : I (Ἰησοῦς) N (αζαρηῦς) B (βασιλεύς) T (ῶν) I (ουδαίων), et corriger en ce sens les lettres que l'on voit dans la phototypie. La croix est plantée sur une base en molasse de 1^m50 de hauteur, représentant un rocher. Sur le devant on voit un serpent et les restes d'une tête de mort qui s'y trouvait aussi, mais qui est presque entièrement brisée ; c'est le démon et la mort qui ont été vaincus par le Sauveur, au moment où il a consommé son sacrifice. Deux colonnes en pierre supportent un toit en bois très large et légèrement voûté. La voûte est ornée de peintures ; nous y voyons des nuages, qui voilent presque entièrement le soleil et les étoiles : allusion aux ténèbres qui recouvraient la terre au moment de la mort de son Créateur.

Le monument est très bien conservé ; il y manque seulement le clou qui attachait les pieds, lequel, comme tout le reste, était également en molasse, et pouvait être facilement brisé, parce que cette pierre est très friable.

Tel est ce monument digne sous tous les rapports de la vénération des fidèles, et de l'intérêt des amateurs d'œuvres d'art.

J.-P. KIRSCH, *Prof. à l'Université.*

¹⁾ Registres dans les Archives cantonales.

²⁾ Livres des ordonnances de la Confrérie de St-Luc, traduit par M. de Diesbach, publié par le P. J.-J. Berthier, Fribourg. 1892.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zurich.

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

Cliché de E. Larson, Phot. Fribourg.

CROIX DU CIMETIÈRE DE ST JEAN

Tombeau de Conrad de Maggenberg.

(*Abbaye d'Hauterive.*)

Les tombeaux du moyen-âge peuvent être divisés en trois séries principales : la première comprend les sarcophages proprement dits, sortes de cercueils ou de bières de pierre, renfermant réellement le corps ; ces sarcophages ne reproduisent pas l'image du défunt, quoiqu'ils soient souvent ornés de sculptures ; ils sont élevés au-dessus du sol et reposent ordinairement sur des colonnettes. Ce mode d'ensevelissement est le plus ancien ; il fut abandonné dès le XII^m siècle. La seconde série comprend les socles posés sur une sépulture ; ils portaient souvent l'effigie du mort ; la troisième, les tombes plates, posées au niveau du pavé, gravées ou en bas-relief, et formant comme le couvercle de la fosse.

D'autres monuments funéraires présentaient la forme d'une niche, sorte de petite chapelle ornée parfois de statues ¹⁾.

Les hommes d'armes de cette époque entreprenaient souvent des expéditions lointaines ; ils supportaient avec joie les périls et les fatigues résultant de guerres longues, cruelles et sanglantes, mais ils voulaient reposer, après leur mort, à l'ombre paisible d'un monastère écarté du bruit de ce monde. L'abbaye d'Hauterive, centre de la vie religieuse dans le pays d'Uchtland, offrait aux nobles du voisinage, ainsi qu'aux riches bourgeois de la ville naissante de Fribourg, un asile tranquille après leur trépas. Sous date du 6 juin 1182, Roger, évêque de Lausanne, prend en considération une demande des barons de Fribourg et il les autorise à se faire ensevelir dans le monastère d'Hauterive ²⁾.

Avant le XIII^e siècle, les lois ecclésiastiques défendaient d'enterrer des laïques dans l'enceinte même des églises ; c'est donc dans le cloître d'Hauterive, le long des murs du sanctuaire, que nous trouvons les sépultures les plus anciennes, telles que celles des seigneurs de Villaz, de Montagny, de Courtion, de Villars-sur-Matran, des Duens et des Rych. Les seigneurs de Maggenberg avaient la leur près de la porte supérieure de l'église ³⁾.

Cette puissante famille féodale, appelée aussi Montmacon, possédait de grands biens dans la partie orientale de notre canton. Son château, situé sur les bords de la Singine, fut détruit lors de la guerre de Laupen. Les ruines d'une tour s'élèvent encore dans un site sauvage et solitaire, vis-à-vis du Gouggisberg. Les Maggenberg fournirent à la ville de Fribourg plusieurs magistrats capables et trois chefs suprêmes de la république, entre autres l'avoyer Jean, tué à la bataille de Laupen, en combattant courageusement à la tête de ses soldats. Grands bienfaiteurs d'Hauterive, ils fournirent un abbé à ce monastère, dans la personne d'Henri de Maggenberg. Cette famille s'éteignit vers la fin du XIV^e siècle. Il n'est pas prouvé que Richard de Maggenberg, compromis, en 1430, dans le procès instruit par l'inquisition contre les affiliés à la secte des Vaudois, appartient à la famille noble de ce nom.

La statue d'un chevalier se dresse, dans le cloître d'Hauterive, le long du mur de

¹⁾ Nous suivons ici les données de Viollet-le-Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. IX, p. 21 et suiv.

²⁾ *Recueil diplomatique de Fribourg*, t. I, p. 4.

³⁾ Une étude sur les tombeaux d'Hauterive et les armoiries qui les décorent, faite par l'auteur de cette notice, paraîtra dans un des prochains numéros des *Archives héraldiques suisses*, publiées à Neuchâtel par M. Tripet.

l'église ; c'est celle de Conrad de Maggenberg, chevalier en 1228, conseiller puis avoyer de Fribourg de 1261 à 1264. En 1248, Conrad et sa femme Brunessent firent des donations aux religieux d'Hauterive. Il mourut vers 1270 ¹⁾.

Le chevalier est représenté debout, les pieds appuyés sur un lion ; les mains qui étaient jointes sur la poitrine, ont été mutilées, de même que le nez et la bouche. Le travail, sans être parfait, est cependant d'une assez bonne exécution. Le vêtement de guerre du défunt se compose d'un haubert de mailles, recouvert par une cotte d'armes d'étoffe plissée, qui descend jusqu'au-dessous des genoux ; elle est fendue devant et sur les côtés. La tête, le cou et les épaules sont protégés par une cervelière et un camail de mailles. Des éperons sont fixés aux talons par des courroies. L'épée est passée sous le bras gauche ; sa poignée est longue, la garde est formée par deux quillons droits ; à l'un d'eux est suspendu, par la guige ou courroie, l'écu armorié d'une belle fleur de lis de forme antique, blason des Maggenberg. Le grand heaume, couronné et orné d'un cimier en forme de boule, est placé à côté de la tête du chevalier. La rangée de lames de fer, fixées au haut de l'arrière-bras du guerrier, présente un des premiers essais tentés pour renforcer l'armure de mailles, perfectionnement qui, plus tard, fit abandonner la maille pour la remplacer par l'armure complètement composée de plates de métal ²⁾.

La statue est fixée contre la muraille, au lieu d'être couchée sur une dalle ; cette particularité se rencontre assez rarement. On pourrait objecter que ce monument, représenté d'abord dans la position horizontale, aurait été relevé plus tard ; mais cette hypothèse ne nous paraît pas probable en présence des indications données par le nécrologe. L'attitude du lion, accroupi sous les pieds du chevalier, vient encore confirmer notre opinion. Si le monument avait été couché, le lion se serait présenté étendu sur le flanc, les pattes en l'air, dans une position peu naturelle.

MAX DE DIESBACH.

¹⁾ Conradus de Montmacon, miles, cujus imago lapidea muro ecclesiae affixa, in claustro, ad introitum ecclesiae, cernitur. ibique sepultus requiescit. (Nécrologe d'Hauterive. 19 avril.)

²⁾ Certaines particularités, telles que la forme de l'écu et du heaume, pourraient faire assigner à cette statue une date postérieure à celle de 1270, mais nous croyons que ces indices ne sont pas assez puissants pour contrebalancer le texte du nécrologe. D'ailleurs il ne faut pas oublier que, déjà alors, l'armement des Allemands était en avance sur celui des peuples voisins. Les seigneurs de Maggenberg, ensuite de leurs relations, devaient subir l'influence germanique.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

TOMBEAU DE CONRAD DE MAGGENBERG
(Abbaye d'Hauterive)

Fontaine de Ste. Anne

(Place du Petit St. Jean).

La fontaine de Ste. Anne fut érigée de 1559 à 1560 sur la place du Petit St. Jean, près de l'auberge de l'importante abbaye des *Rathgerber*. Les attributs des tanneurs se voient sur le fût de la colonne, au haut de laquelle est placée Ste. Anne, leur patronne.

C'est encore Hans Geiler qui, malgré son âge avancé ¹, exécuta la partie décorative de la nouvelle fontaine.

L'élégante colonne fait honneur à l'artiste. Des feuillages appliqués verticalement entourent la base ; aux deux tiers de sa hauteur, une moulure, sorte d'astragale, est supportée par quatre figures fantastiques. Ce sont des bustes d'hommes barbus, aux oreilles de satyres, dont le corps est terminé en queues de serpent ou de dragon enlacées : des instruments de tanneurs se voient dans leurs mains.

Au-dessus de l'astragale court une ronde de petits amours ou lutins, peut-être symboliques. L'un, enveloppé d'une draperie qui lui couvre la tête et le corps, marche en s'appuyant sur un bâton de pèlerin. Un autre, paré seulement d'ailes déployées, les cheveux au vent, embouche une trompe dans laquelle il souffle de toutes ses forces. Le troisième, nu et sans ailes, s'appuie sur une hamppe, terminée à la partie supérieure par un appendice que l'âge et les intempéries ont rendu indéfinissable (une hallebarde, peut-être). Le dernier enfin, ailé comme le second, s'époumonne aussi dans un instrument à vent qu'une fracture nous empêche de déterminer.

Le chapiteau de Geiler a été remplacé, nous ne savons pourquoi, dans le courant du siècle passé, par un autre qui compromet malheureusement l'unité et l'harmonie du monument.

Trois figures composent le groupe de couronnement : au milieu Ste. Anne, debout, porte l'Enfant Jésus sur son bras gauche ; elle appuie l'autre main sur l'épaule d'une toute jeune fille, la future Mère de Dieu, placée à sa droite. La patronne des tanneurs a la tête recouverte d'un voile flottant ; un manteau aux larges plis, attaché aux épaules, lui drapé le corps, laissant voir le corsage auquel est attaché un chapelet à gros grains.

De ses deux petites mains l'Enfant-Dieu tient le globe du monde, comme pour jouer à la balle. Le regard fixé en avant, il semble contempler l'avenir.

Marie se serre contre sa mère par un mouvement de timidité craintive. La tête est ornée d'une luxuriante chevelure retombant en longues boucles sur le dos ². L'expression du visage, accentuée par le geste, indique une contemplation extatique du Divin Enfant. L'exiguité de la taille rappelle bien l'enfance de la Vierge.

Mais comment expliquer les graves défauts d'équilibre et de proportions qui, à première vue, déparent ce groupe si remarquable d'ailleurs de conception, d'ordonnement, d'expression et de mouvement ? Nous pensons que ces fautes apparentes, loin d'être le résultat de simples défaillances, auxquelles Geiler ne nous avait point habitués, sont au contraire très intentionnelles (bien que regrettables, selon nous), et avaient pour but d'accentuer l'idée de l'artiste. Le manque de stabilité de Ste. Anne, en admettant

¹ Geiler devait approcher des 70 ans ; voici en effet deux circonstances qui nous permettent de fixer à 1492 au plus tard, l'époque approximative de sa naissance :

^{1°} En 1516, Geiler était déjà établi comme *maître sculpteur* ; nous avons l'inscription du compte de l'Etat de cette année là qui le prouve :
Denne geben meister Hansen dem Bildhouwer um den löwen zu schnyden an der Cantzel — ii ſſ. C'est celui qui se voit au bas de la chaire de St. Nicolas.

(Compte N° 227, folio 23 verso.)

^{2°} La réception bourgeoise du sculpteur date du 11 mars 1517 ; or ces inscriptions ne se faisaient généralement jamais avant l'âge de 25 ans.

² La tête est soutenue par un cou trop court, ce qui lui donne un aspect déplaisant. Geiler n'est point coupable de ce fait qui résulte d'un accident suivi d'une restauration provisoire.

notre supposition, devait servir à démontrer l'immensité du poids divin dont elle est chargée et sous lequel elle succomberait dans des conditions purement humaines. Quant aux disproportions frappantes de la jeune Vierge, elles pourraient aussi avoir pour origine quelque pensée symbolique, que nous ne comprenons pas encore très bien, il est vrai ; à moins d'admettre, peut-être, que Geiler ait voulu faire comprendre de cette manière que Marie, bien qu'enfant d'âge, était singulièrement grandie par la mission divine que lui réservait l'avenir.

La fontaine de la place du Petit St. Jean nous intéresse encore à un autre point de vue : elle est, en effet, la dernière œuvre de Hans Geiler parvenue jusqu'à nous ; et celle aussi, vraisemblablement, par laquelle notre sculpteur doit avoir terminé sa longue et brillante carrière d'artiste.

Depuis le 11 janvier 1561, époque où lui fût réglé le solde de ce qui lui était dû pour ses travaux à la fontaine des Tanneurs ³, le nom de Geiler ne se retrouve qu'une seule fois dans les documents officiels : c'est en 1562 (dans le troisième trimestre selon nos calculs), dans le compte de la Fabrique de St. Nicolas, pour y mentionner le coût de son glas funèbre ⁴.

Schufflin, le peintre décorateur, dont l'habile pinceau avait si souvent déjà complété les œuvres de notre sculpteur, fût, cette fois-ci encore, chargé de la partie polychromique du nouveau monument.

Les bronzes de la fontaine, tels que goulots, dauphins (ces derniers n'existent malheureusement plus), etc., sortent de l'atelier du fondeur Maître Jacob Bendi.

MAX DE TECHTERMANN.

³ Voici, chronologiquement, toutes les rubriques concernant la fontaine de Ste. Anne contenues dans les comptes de l'État:

Denne geben den Bildhouwer Meister Hannsen Gieng (on l'appelait indifféremment <i>Gieng</i> ou <i>Geiler</i>) umb macherlon des brunstocks und Sannt Annen bildnuss uff de n brunnen vor der gerwern gesellschaft	lxxxxi ſ
Denne Imc umb macherlon des bilds uff Jaquemar	xl ſ
(N° 314, folio 33 verso — de la St. Jean 1559 à Noël de la même année.)	
Denne Meister Hansen dem bildhouwer uff macherlon der brunstocken und pössen daruff	lx ſ
(Compte N° 316, fol. 34 recto — de la St. Jean 1560 à Noël suivant.)	
Denne Scifflin dem maler umb malerlon des brunstöcks vor den Gerweren	lxxx ſ
(Même source, fol. 26 recto.)	
Meister Jacob Bendi haflengiesser so hat er vier tuchel und brunnrören zum brunnen in der ouw vor der gerwern gesellschaft gewercket die hand gewogen	ccx ſ
Denne zwen delphin und rören am brunstock die hand gewogen	cxxxvii ſ
Denne aber di vier alte tuchel wegen	cxviii ſ
Suma des so man Imc schuldig ist	cccc ſ 1/2 zug.
(Buch uf Gut rechnung, commencé en 1558, à la date du 2 janvier 1560.)	
M. Hanns Gieng der Bildhouwer dem hatt min herr seckelmeister uff macherlon der brunstocken so man Im hatt verdinget.	
19 octobris xx ſ denne 2 novembris xx ſ Noël (15)61 Denne XI Jannarii xx ſ	
(Buch uf Gut rechnung, commencé en 1560.)	
⁴ Vom glüt der lieben abgestorben..... Umb Meyster Hans Gyeng des Bildhouwers	i ſ xviii
(Compte du Kilchmeyer Wilhelm de Praroman, N° 17 b, de la St. Jean 1562 à la St. Jean de 1563.)	



Photocallographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Larson, Phot. Fribourg.

FONTAINE DE S^TE ANNE
(Place du Petit S^t Jean)

Stalles de l'église de St. Laurent à Estavayer.

Les stalles d'Estavayer se divisent en deux parties : près de l'autel, les trois sièges destinés au prêtre officiant et à ses diacres ; dans le chœur, les stalles qui se subdivisent en vingt-sept formes hautes, dont vingt-trois avec dorsal, et vingt formes basses.

Le banc du célébrant et de ses diacres constitue une forme à trois places ; les sièges, qui ne sont pas mobiles, sont séparés par des montants et par des bras servant d'accoudoirs. Des images de saints et des armoiries supportées par des anges, sont sculptées sur les panneaux des dossiers. Les meubles de ce genre se rencontrent rarement dans nos églises ; aussi celui d'Estavayer, rehaussé par le mérite de son travail, est-il digne d'attirer l'attention des connaisseurs.

Le dorsal du premier siège, destiné au diacre, représente St. Sébastien ; il est attaché à un arbre ; son corps à peu près nu est percé de flèches. Au-dessous sont les armes de l'évêque de Lausanne, Sébastien de Montfaucon, qui portait : écartelé au 1^o et au 4^o d'argent à l'aigle de sable, et au 2^o et 3^o contre-écartelé d'hermine et de gueules.

La place du milieu est celle de l'officiant ; elle est surmontée de l'effigie de St. Claude, archevêque de Besançon ; une mitre, une chape richement brodée et un bâton épiscopal en forme de croix sont les insignes de sa dignité ; il élève la main droite pour bénir. Ce siège est orné des armes de Claude d'Estavayer, évêque de Belley : pallé d'or et de gueules de six pièces, à une fasce d'argent brochant sur le tout, chargée de trois roses de gueules.

Au-dessus du troisième siège, celui du sous-diacre, est représenté St. Laurent, le patron de la ville. Le sculpteur nous montre le saint revêtu de la dalmatique, insigne de ses fonctions ecclésiastiques ; il tient dans la main droite un livre fermé et de la gauche il soulève un gril, instrument de son supplice. La ville d'Estavayer a placé ses armes aux pieds de son patron ; elles sont d'argent à la rose de gueules.

Les stalles du chœur présentent la série systématique des prophètes et des apôtres, avec leurs phylactères contenant un article du credo ou quelque verset prophétique. Chaque dorsal ou panneau contient un personnage sculpté en relief, dans une niche formée par deux colonnettes supportant un arc en accolade surmonté d'un fleuron. Ces colonnettes, de même que celles qui séparent les panneaux, présentent les formes les plus variées : les unes sont cylindriques, d'autres polygonales ou torsées, et leurs fûts sont décorés de différents sujets. Le tout est couronné par un baldaquin formé par des arcatures à claire-voie. L'œuvre entière est exécutée avec goût et talent, dans ce style gothique flamboyant qui se prête si bien à l'ornementation. Les sujets sont taillés avec beaucoup de vigueur. Le seul reproche que Rahn adresse au sculpteur, c'est de n'avoir pas donné assez d'expression aux traits de ses personnages.

1^o La première stalle de la rangée placée du côté de l'épître ²⁾ représente le prophète Joël, portant un riche costume oriental : ses pieds sont chaussés de bottes, son visage est en partie recouvert par une longue barbe : son phylactère contient ces mots : *Effundam de spiritu meo super omnem carnem et prophetabunt*. Je répandrai mon esprit sur toute chair, vos fils et vos filles prophétiseront.

2^o St. Pierre. Il tient la clef, signe de son pouvoir. Avec lui commence le symbole des apôtres : *Credo in Deum patrem omnipotentem creatorem cœli et terræ*.

3^o David, le roi-prophète, ne s'est pas séparé de la harpe avec laquelle il accompagnait le chant de ses psaumes : mais cette fois-ci l'instrument est soigneusement renfermé dans un étui de cuir. Il dit : *Dominus dixit ad me : filius meus es tu*. Le Seigneur m'a dit : tu es mon fils.

4^o St. André, avec la croix de son supplice : *Et in Jesum Christum, filium ejus unicum, dominum nostrum*.

5^o Isaïe, la tête coiffée d'un bonnet orné de pierres précieuses ; il annonce la venue du Messie : *Ecce virgo concipiet et pariet filium* : Voilà qu'une vierge concevra et enfantera un fils.

6^o St. Jacques le Majeur, en costume de pèlerin, avec le chapeau orné de coquillages et le grand bâton. Sa devise est : *Qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine*.

7^o Nahum : *Omnes qui audierunt audiant*. Que tous ceux qui entendront parler de toi écoutent. Ici se trouve le millésime 1524, date de la confection des stalles.

8^o St. Jean, figuré sous les traits d'un jeune homme, sa chevelure est abondante : il tient d'une main un calice d'où s'élançait un petit dragon ailé. Il récite cet article : *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus et mortuus*.

9^o Osée. *Ero, mors tua, o mors*. Oui, ô mort, je serai ta mort.

10^o St-Philippe. Il tient à la main un livre renfermé dans un sac. L'inscription est la suivante : *Et sepultus. Descendit in inferna*.

11^o David. Il élève le bras, comme pour affirmer avec force la joie des temps futurs : *Propter hoc letatum est cor meum et exultavit lingua (insuper, et caro) mea requiescet in spe*. C'est pour cela que mon cœur s'est réjoui et que ma langue a triomphé ; mon corps reposera plein d'espérance. Les mots du texte sacré *insuper et caro* sont couverts par la main du prophète.

12^o St. Jude proclame la résurrection par cette courte phrase : *Tertia die resurrexit a mortuis*.

Du côté de l'évangile.

13^o Joël : *Congregabo omnes gentes et deducam illas in vallem Josaphat*. J'assemblerai toutes les nations et je les conduirai dans la vallée de Josaphat. L'inscription porte : *deducant illas in valle* ³⁾.

¹⁾ Sources et ouvrages consultés : Manual du conseil d'Estavayer. Comptes des années 1523 et 1525 (celui de 1524 manque). — Rahn. Zur Statistik schw. Kunstdenkmäler. Indicateur d'antiquités suisses, t. IV, p. 384. — H. O. Wirz. Les stalles d'église du XV^e et du XVI^e siècle en Suisse. Mémoires et documents de la Soc. d'hist. de la Suisse rom., t. XXXV, p. 285 et suiv. — P. Apollinaire Dellion. Diction. des paroisses cath. du cant. de Fribourg, t. V, p. 140. — Nous adressons nos meilleurs remerciements à M. Nuoffer, rév. curé d'Estavayer, qui a bien voulu faciliter nos recherches.

²⁾ A droite si l'on fait face à l'autel.

³⁾ Cette stalle, la 13^e de la série, est la première de la rangée de gauche, si l'on commence à compter du côté de la nef ; c'est aussi la première qui figure dans la phototypie ci-jointe.

14° St. Barthélemy. Il tient un large couteau de boucher ; on sait que cet apôtre fut écorché vil. Autour de lui se déroule une banderole contenant ces mots : *Ascendit ad celos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis.*

15° Amos. L'artiste désigne son nom. Au commencement du phylactère on lit : *Amos propheta*, puis : *Qui edificat in celo ascensionem suam.* Il a établi son trône dans le ciel. Le sculpteur a mis *edificant*, et *ascendet* au lieu d'*ascensionem suam.*

Ici la série des stalles se trouve interrompue par l'entrée de la sacristie. Le panneau de la porte représente l'image de St. Laurent, surmonté de la rose d'Estavayer.

16° Ezéchiel. Il est coiffé d'un chapeau pointu, de forme bizarre, tels que les juifs du moyen-âge devaient en porter pour se conformer aux lois somptuaires ; il tient des deux mains l'inscription : *Ossa arida, audite verbum domini ; hec dixit dominus.* Le Seigneur a dit : Ossements desséchés, écoutez la parole du Seigneur.

17° St. Mathieu affirme sa foi dans le jugement dernier : *Inde venturus est judicare vivos et mortuos.*

18° Agée est revêtu d'un grand manteau à capuchon et à double collet ; un bonnet lui couvre la tête et les oreilles. Il montre du doigt le verset : *Spiritus meus erit in medio vestrum.* Mon esprit sera au milieu de vous.

19° St-Jacques le Mineur. Ayant été assommé par les juifs sur les degrés du temple de Jérusalem, il tient une massue, instrument de son supplice. Il dit : *Credo in spiritum sanctum.*

20° Michée : *Deponet dominus omnes iniquitates nostras et projiciet in profundum.* Le Seigneur nous délivrera de toutes nos iniquités et il les jettera dans l'abîme.

21° St. Thomas. Il a pour symbole un équerre et pour devise ces paroles : *Carnis resurrectionem.*

22° Daniel. Un ample manteau drapé une partie de son corps ; il est coiffé d'un béret, sa chevelure abondante retombe sur ses épaules ; ses jambes sont vêtues de chausses collantes et il porte aux pieds de légères mules. Il annonce la vie future : *Evigilabunt omnes, alii in vitam... alii in opprobrium.* Tous se réveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour une opprobre sans fin.

23° St. Simon. Il tient une scie, car la vie des saints rapporte qu'il fut scié en deux par les prêtres persans adorateurs du soleil. Il termine le symbole par ces mots : *Vitam eternam. Amen.*

Dans la règle, le texte des phylactères des prophètes devrait concorder avec celui des apôtres ; les versets prophétiques servent de preuve et d'appui aux articles du symbole, et ils établissent ainsi la concordance entre l'ancien et le nouveau testament. Parfois les bas-reliefs ne sont pas à leur place. Sculptés sur des morceaux de bois, avant la pose, ces panneaux n'étaient pas toujours placés, par les ouvriers, dans l'ordre suivant lequel ils devaient être rangés. A Estavayer une certaine confusion règne dans la série des panneaux situés du côté de l'évangile. Voici dans quel ordre ils devraient se suivre : N^{os} 15, 14, 13, 17, 18, 19, 20, 16, 21, 22 et 23 ¹⁾.

Non moins riche est l'exécution des parties accessoires, telles que les jouées ou parois latérales sculptées à claire voie. Les jouées des basses formes sont surmontées par un choix de sculptures fort originales : un renard avec une poule dans la gueule, un blaireau mangeant une grappe de raisin, une sirène, un gnome, une louve, un dragon ; un chien et un singe se disputant une corbeille de pommes. Non moins singuliers sont les sujets qui ornent les miséricordes. Du côté de l'épître les formes hautes portent : des gants, une serpette, une cloche, un bissac, une tête de maure, un bélier, une brosse, un pot à boire, une couronne, un singe, un crapaud ; les formes basses présentent : un cœur percé d'une flèche, un soufflet, une tête d'animal, le croissant, une loutre, un livre, un masque, la rose d'Estavayer, une tête barbue, un calice et une tête de bœuf. Les miséricordes des formes hautes, situées du côté de l'évangile, ont pour supports : deux bâtons avec la coquille de pèlerin, une tête de fou, un marteau, la fleur de lis, un ours, un broc de bois, deux oies, un livre, une tête de cheval, un étui, une tête ; les formes basses montrent : une tête de femme, un couteau avec un poisson ²⁾, une tête encapuchonnée, une bourse, une tête d'homme dont la bouche est cadennassée, un pot muni d'anses, un masque à trois faces, le soleil, et enfin une étoile. Une grande partie de ces sujets sont identiques à ceux qui ornent les stalles de Moudon.

Maître Mattelin est l'auteur de cette œuvre d'art ³⁾. Son travail, commencé en 1523, était terminé en 1525. Le conseil d'Estavayer en surveillait l'exécution et, à chaque visite, il distribuait quelques pots de vin au maître et à ses ouvriers. Un sculpteur de Fribourg, appelé à titre d'expert, fut chargé d'examiner l'œuvre. Les pentures, les gonds et les charnières furent livrées par Claude Tilliet, maréchal de Moudon. La ville d'Estavayer supporta la plus grande partie des dépenses causées par cette entreprise ; elle y appliqua l'argent économisé par la suppression temporaire du grand festin annuel, appelé *magnum convivium regale* en latin et conrey en langue vulgaire. Sébastien de Montfaucon, évêque de Lausanne, et Claude d'Estavayer, évêque de Belley, visitèrent Estavayer le 19 septembre 1523 ; ils s'intéressèrent à l'œuvre d'art entreprise par les bourgeois, en y contribuant par des dons généreux. L'évêque de Belley fut toujours le bienfaiteur de sa ville natale ; il donna dix écus d'or pour la construction des stalles. De nombreux monuments existant encore dans le diocèse de Lausanne prouvent que Sébastien de Montfaucon était un ami des arts. La ville d'Estavayer se montra reconnaissante en représentant sur les sièges du chœur les armes des deux prélats ainsi que leurs patrons : St. Claude et St. Sébastien.

MAX DE DIESBACH.

¹⁾ Wirz. I. c., p. 290 et 304.

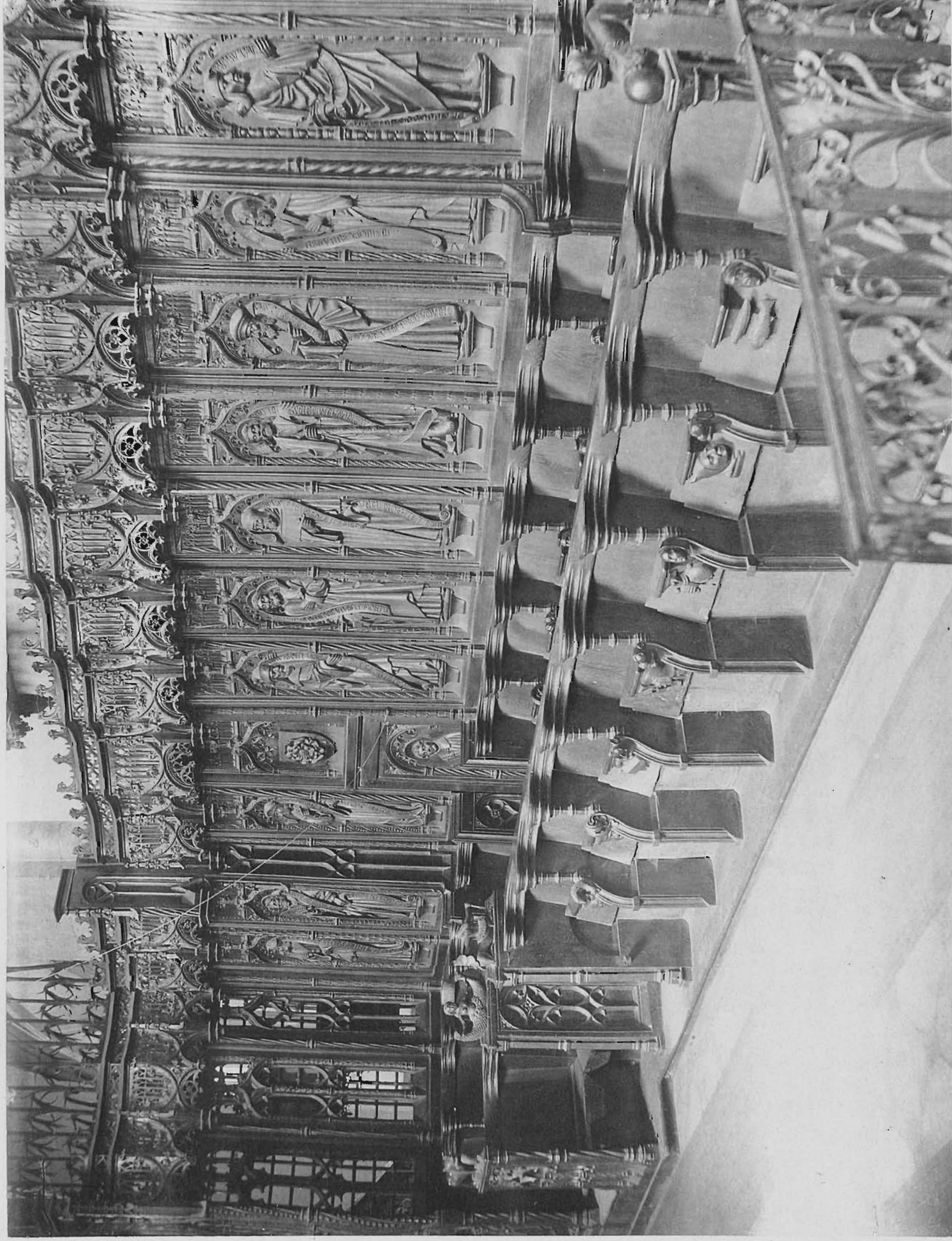
²⁾ Ce sujet et les suivants sont visibles dans la reproduction ci-jointe.

³⁾ Maître Mattelin et son père Peter Vuarser avaient sculpté, en 1502, les stalles de Moudon (comptes de cette ville de 1501 à 1502). C'est la cause de la grande similitude dans le choix et l'exécution des sujets représentés à Moudon et à Estavayer. Les stalles de l'église de St. Laurent ne sont donc pas une copie de celles de Moudon, comme le prétend dom Grangier dans ses annales (t. III, p. 7).

FRIBOURG ARTISTIQUE
à travers les âges

4^e Année 1893

Plaque XIX



Photocollégraphie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Larsson, Phot. Fribourg.

STALLES DE L'ÉGLISE DE ST LAURENT A ESTAVAYER

Fresques d'Ueberstorf.

(Première fresque.)

Dans l'une des salles du château d'Ueberstorf se voient deux fresques en grisaille, assez bien conservées, restes d'une ornementation qui devait embellir toutes les parois. Les tableaux qui manquent ont été recouverts d'une couche épaisse de mortier, et sans doute meurtris préalablement par la pique de l'ouvrier, pour donner prise au plâtre.

Elles mesurent l'une et l'autre 0^m,94 de hauteur, et 1^m,94 de longueur, bien que la photographie ne puisse reproduire intégralement la première, qu'il est impossible d'atteindre en ce moment. Sur un fond riche, fantastique, et d'un dessin très harmonieux, fait de fleurs qui rappellent le chèvrefeuille, sont représentés des sujets appartenant à l'histoire romaine. Ces peintures, exécutées simplement au trait, avec des hachures sobres et franches pour les ombres, datent des débuts du XVI^e siècle, et appartiennent à cet art réaliste dont on trouve de fréquents échantillons dans les églises et maisons de cette époque. C'est l'école des Dürrer et des Holbein, avec moins de souplesse et d'art.

Il nous semble que ce style convenait assez bien à ces rudes natures, qui passaient leurs longs hivers dans des appartements bas et surchauffés, et dont l'âme avait quelque peine à ne pas se laisser encombrer par la végétation.

Nous connaissons d'autres œuvres pareilles à celles que nous étudions aujourd'hui, et qui sont, à n'en point douter, dues au même pinceau. Cependant nous ignorons encore le nom de l'artiste. Peut-être quelque circonstance heureuse nous permettra-t-elle de donner un jour quelque opinion sur ce point : pour le moment, nous devons nous abstenir de toute hypothèse.

Après ces indications générales, il faut aborder l'examen de chaque tableau séparément, et d'abord de celui qui se voit à droite en entrant.

Il représente deux sujets : l'un, complet, le suicide de Lucrece ; l'autre, mutilé, le massacre des principaux citoyens de Gabie, par Sextius, si nous conjecturons bien. Dans le premier tableau, nous voyons une femme plutôt robuste que belle, très grande de taille, debout, s'enfoncer un énorme poignard dans le cœur. Elle lève les yeux au ciel, la bouche est ouverte et crispée, dans un mélange d'enthousiasme et de douleur. Elle va tomber sur le flanc gauche, et instinctivement elle étend le bras gauche et élargit vivement les doigts pour se retenir. L'attitude, l'énergie des gestes, les traits de la figure, expriment vigoureusement l'action principale.

Quant aux détails du costume, ils sont du plus grand intérêt. La coiffure est une sorte de sarreau arrondi, avec deux gros bouffants derrière les oreilles. Autour du cou est jeté un rang de grosses pierreries, et la robe s'échancre largement, rappelant le gracieux costume des Bernoises. Les manches sont collantes, sauf deux bouillons, l'un sous l'épaule, l'autre à l'avant-bras. La robe, très simple, est serrée étroitement aux hanches par une riche ceinture.

A la droite de l'héroïne apparaît Collatin qui se précipite les deux bras en avant et la bouche ouverte d'épouvante, pour empêcher le suicide. Il porte un large feutre qui tombe sur l'oreille gauche, et les habits collants, sauf les manches qui sont très amples vers le milieu.

Au-dessous du groupe se lisent dans un cartouche les mots suivants, dont le sens est suffisamment clair et exact : * Vie Lucrecia die kusche fraw von Sexto Tarquinio

des kunigs sun gewaltiglich geschwecht darumb sie sich selber noch irer entschuldigung bey irem vatter husswirt sich mit irem eige messer erstac ,. C'est-à-dire : « Comment la chaste Luçrèce, ayant subi la violence de Sextus Tarquinius, fils du Roi, afin de sauvegarder sa réputation, se poignarda. , Ici le texte s'explique donc assez exactement au point de vue historique.

On observera que notre artiste a mis dans cette représentation ce que j'appellerais volontiers toute sa piété. Les costumes de ses personnages sont bien du XVI^e siècle, mais l'admiration, non moins que l'idée est païenne. Nous en sommes décidément à l'enthousiasme outré et exclusif pour les hauts faits de l'histoire romaine. Il y a dans ces faits des vertus que nous pouvons et devons admirer avec St. Augustin : mais il y a une trahison contre le reste de l'histoire, et surtout contre le christianisme, qui avaient droit à ne point rester supprimés, comme il advint parfois chez les fauteurs absolus de la Renaissance.

Le second sujet est incomplet. On aperçoit seulement un grand guerrier, qui élève à deux mains sa longue épée horizontalement au-dessus de son épaule droite, dans l'attitude de quelqu'un qui va, d'un seul coup violent, trancher une tête. Il porte une sorte de casque rond, sa large bouche est ombragée d'une puissante moustache, son air est féroce et son regard est tourné à gauche, vers sa victime. Il a les vêtements collants, et ne porte d'autre armure qu'une courroie destinée à soutenir l'épée.

La scène, quoique incomplète dans la photographie, est en réalité intacte : seulement la seconde moitié est cachée, sur la muraille où elle se conserve, par une armoire inamovible. Dans la partie cachée est représenté un homme agenouillé, qui va recevoir le coup de glaive.

Dans l'angle du cartouche que l'on aperçoit se lisent ces mots : «... sunge.... den kunig tarquin.... do wurden sie geka... , que nous ne parvenons pas à compléter convenablement. Il s'agit peut-être du meurtre des principaux habitants de Gabies, conseillé par Tarquin le Superbe à son fils Sextius. Ceci néanmoins n'est qu'une conjecture, que nous donnons sous bénéfice d'inventaire, jusqu'au jour où il nous sera possible de lire l'inscription en entier, et de mieux voir le sujet.

J.-J. BERTHIER.



Photoditographie Brunner & Hauser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

FRESQUES D'UEBERSTORF

(Première Fresque)

Fresques d'Ueberstorf.

(Seconde fresque.)

La peinture de gauche contient également deux scènes : la trahison du maître d'école de Faléries et le dévouement de Curcius.

On connaît le sujet historique représenté dans la première scène. Un maître d'école de Faléries trahit les siens en conduisant à Camille, qui alors assiégeait la capitale des Falisques, tous les enfants de la cité. Camille, au lieu de profiter d'une telle infamie, fit renvoyer à Faléries le maître d'école les mains liées, avec ordre aux enfants de le battre de verges, « ce qu'ils firent sans doute de bon cœur », dit l'excellent Rollin, qui connaissait les écoliers.

L'artiste nous montre le maître d'école, les mains liées devant lui. Un enfant placé en avant, tient de la gauche une brassée de verges, et, d'un air moqueur, lui abaisse de la droite sa robe jusqu'à la ceinture, tandis que deux autres, placés derrière, le flagellent à grands coups de baguettes. Le maître d'école a l'air morfondu et misérable, les gamins y mettent toutes leurs rancunes d'écoliers et de jeunes patriotes. Leur attitude est véritablement celle de toutes les vengeances possibles.

On lit au-dessus cette inscription, singulièrement curieuse comme langue et orthographe, et inexacte comme histoire : « Wie falisco ein schul meister der obersten kind ern von der stat rom in der remd heer kur darumb er mit rутten geschrichen ward. » C'est-à-dire, si nous comprenons bien : « Comment Falisco, un maître d'école supérieure, passa de la ville de Rome aux ennemis, et pour cela fut battu de verges. »

Le quatrième et dernier tableau représente le dévouement du chevalier romain Marcus Curcius, qui se précipita tout armé dans un gouffre subitement formé au milieu du forum. Le cheval a déjà les deux pieds d'avant pliés sous lui-même. Le cavalier se penche sur le cou du coursier, et ce mouvement exprime fort bien le courage qui lui inspira le fait célèbre.

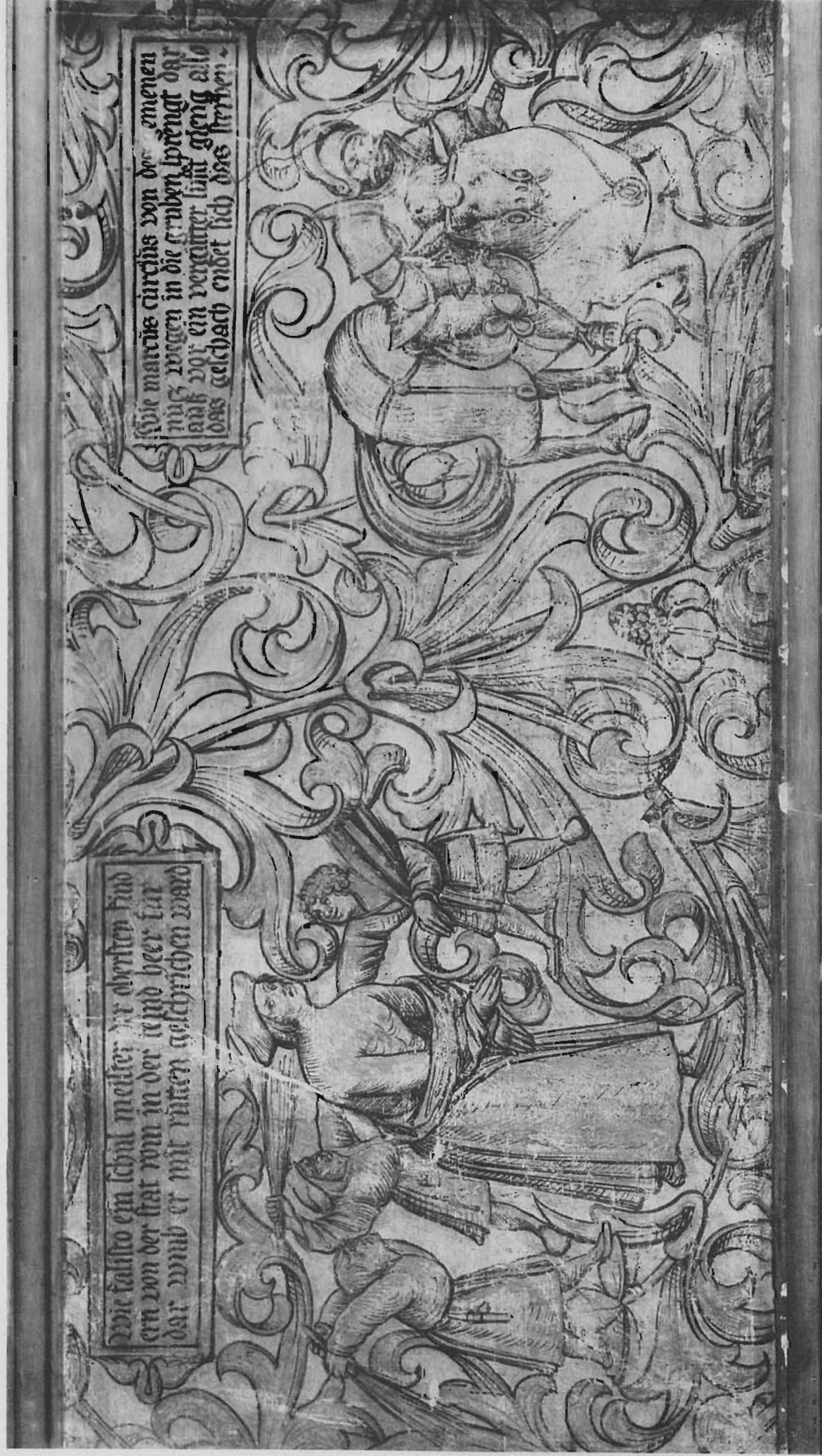
On lit au-dessus : « Wie Marcus Curcius von des gemenen nucz wegen in die gruben sprengt dar auss vor ein vergiffter lufft gieng also das geschach endet sich das sterben. » Soit : « Comme quoi Marcus Curcius pour le bien public se jeta dans la fosse, au milieu de l'air empesté, et ainsi mourut. »

Telles sont nos peintures.

Le dessin est un peu primitif dans le détail, mais l'ensemble est excellent pour une peinture décorative. Les proportions sont assez bonnes, sauf pour le cheval de Curcius. Quant aux attitudes, elles sont on ne peut plus vivement naturelles et expressives.

Il nous semble que cette page d'art fribourgeois ne déparera en aucune manière notre collection, et même l'enrichira à la fois et d'un sujet et d'un style nouveau.

J.-J. BERTHIER.



Porte de maison Louis XV.

Il nous a été impossible de découvrir le moindre document historique sur la très remarquable porte que nous reproduisons aujourd'hui, comme sur l'artiste qui a conçu et exécuté ce ravissant travail.

Tout ce que nous savons, d'une part, c'est que la maison rue de St. Nicolas, 158, que décore si bien cette belle porte est depuis plusieurs siècles la propriété de la famille de Gottrau.

Tout ce que nous pouvons dire, d'autre part, c'est que cette composition est parfaite ; aussi, tout ce que nous avons pu observer au sujet de la planche N° 12 de cette année, s'applique-t-il absolument à ce nouvel échantillon du goût parfait et de la virtuosité de nos ouvriers fribourgeois du siècle passé.

Sans vouloir revenir sur tout ce qui a déjà été dit, nous tenons à faire remarquer à nouveau qu'ici encore le charme de cette création est dû avant tout au contraste heureux et cherché entre la simplicité de la composition en général et la richesse gracieuse du panneau central. Quoi de plus coquet, en effet, et de mieux distribué que cette corbeille de fleurs et ces attributs Louis XVI, et le ciseau du sculpteur ne s'est-il pas fait un jeu de donner à ces motifs, taillés en plein chêne, tout le moelleux et le velouté de la terre glaise.

Les quatre cœurs rayonnants dans le panneau inférieur sont une allusion délicate à la devise de la famille de Gottrau « ce cœur en vaut quatre », donnée par un empereur du St. Empire à un de leurs ancêtres à la suite d'un combat glorieux, tout en lui conférant des armes : un cœur surmonté d'un quatre.

Charmant aussi ce cartouche formant clef de voûte ! Il est si parfait dans sa composition exquise, comme dans son exécution délicate, qu'il mériterait à lui seul l'honneur d'une planche entière.

Nous tenons à faire remarquer également les excellents travaux de serrurerie en fer forgé et repoussé, tels que le bouton central et l'entrée de serrure. Un tirant de sonnette tout aussi remarquable a été malheureusement remplacé, il y a quelques années, par une plaque en cuivre de mauvais goût, telle que le commerce de ce siècle en inonde le monde.

Le style général de la porte qui nous occupe est la transition entre les styles Louis XV et Louis XVI, c'est dire que nous attribuons ce beau travail à la seconde moitié du siècle passé. En dépit de ce bel âge, cette porte est dans un état de parfaite conservation. Pourra-t-on en dire autant, dans cent ans, de tant et tant de portes de nos maisons qui se fabriquent aujourd'hui ?

Pour terminer, quelques dimensions seront les bienvenues : L'ouverture de la porte mesure 2^m,67 sur 1^m,32. La partie ouvrante, composée du panneau central et de l'étroit panneau de gauche, mesure 2^m,38 sur 1^m,08.

ROMAIN DE SCHALLER.



Photocollographie Brunner & Hauser, Zurich.

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

Cliché de E. Morson, Phot. Fribourg.

PORTE DE MAISON LOUIS XV

Tombeau d'Ulrich de Treyvaux.

(*Abbaye d'Hauterive.*)

Le chœur, la nef et les chapelles latérales de l'église abbatiale d'Hauterive renferment un grand nombre de sépultures. C'est là que furent enterrés le fondateur du monastère, Guillaume de Glâne ; le premier abbé, Gérard de Cherlieu ; les seigneurs de Pont et de Corbières, les de Blonay, les Corpasteur et les d'Avenches. Les d'Affry étaient inhumés dans la chapelle de St-Nicolas ¹⁾. Le long de la nef, près de l'autel actuellement disparu de Ste-Anne, s'élève un tombeau en forme de socle, sur lequel est représentée l'effigie d'un guerrier : c'est la sépulture du chevalier Ulrich de Treyvaux, mort avant 1351 ; il repose près de ses fils et d'autres membres de sa famille ²⁾.

En examinant la statue du seigneur de Maggenberg (Pl. 17) nous avons remarqué les premiers essais tentés afin de renforcer l'armement défensif ; ici le vêtement de guerre d'Ulrich de Treyvaux, composé en partie de plates de métal, présente un nouveau progrès accompli dans l'art militaire. Les perfectionnements apportés dans la trempe des métaux avaient donné une plus grande dureté aux armes de choc. Maniées par des bras agiles et vigoureux, une bonne lance, une vaillante épée, une lourde massue ou une hache d'armes se faisaient violemment sentir à travers l'armure de mailles ; aussi, comme la défensive tâchait toujours de se mettre à la hauteur de l'offensive, on protégea les parties du corps les plus exposées, soit la tête, les bras et les jambes, par des pièces de fer forgé.

Le chevalier est représenté couché sur une grande dalle de molasse grise, la tête reposant sur le heaume de combat, les mains jointes sur la poitrine, et les pieds appuyés sur un lion accroupi. Le travail est assez bon, cependant le cou, allongé démesurément, manque totalement de proportions. Le visage, entièrement rasé suivant la mode du temps, est découvert, les traits sont accentués ; le nez aquilin, l'arcade sourcillière fortement prononcée. Il est rare de rencontrer un monument de cette époque en aussi bon état de conservation.

L'armure du chevalier se compose d'une cervelière de plaques de fer, enveloppant la partie supérieure du crâne, comme une calotte. A cette pièce est attaché ou rivé le camail de mailles destiné à garantir le cou et les épaules ; le haubert également de mailles, recouvre le buste et les cuisses, il est renforcé par des plates de métal. Au bas du haubert apparaît le bord d'un vêtement de dessous, plissé régulièrement : c'est le gambison, justaucorps fait de cuir ou d'une étoffe épaisse, afin d'amortir le frottement de la maille sur la peau. Le tout est recouvert d'une cotte d'étoffe qui empêchait le soleil d'échauffer le tissu de fer du haubert, ou la pluie de la pénétrer trop facilement. La cotte laisse le cou et les bras à découvert, elle est fendue sur les côtés pour ne pas embarrasser les

¹⁾ Voir : les Tombeaux de l'abbaye d'Hauterive par Max de Diesbach. Archives héraldiques suisses, année 1893, p. 125 et suiv.

²⁾ Uldriens de Tresvaux, miles, sepultus jacet cum filiis suis, sub lapideo mausoleo, ante altare S. Annae (nécrologe d'Hauterive, 18 août). Dni de Troisvaux, thumam sepulchralem, cum mausoleo lapideo eleganter elaborato, habent in ecclesia Altaeripae, ad latus altaris sanctae Annae, ubi plures sepulti requiescunt (note de Mgr de Lenzbourg).

mouvements du cavalier. Les manches relevées du haubert laissent voir des gardes de fer protégeant l'avant-bras. Les jambes sont vêtues de chausses de mailles renforcées par des genouillères et par des grèves de métal ; le soleret ou soulier est recouvert de plaques de fer, imbriquées et retenues par de petites courroies ; les pieds sont chaussés d'éperons. L'écu, de grandeur moyenne, est suspendu au bras gauche du chevalier ; il ne présente aucune trace d'armoiries. Sur la pierre tombale est placée la grande épée entourée du baudrier ; la garde est simple, les quillons sont droits et le pommeau a la forme d'un disque. La tête du défunt repose sur le heaume percé de vues et de trous pour la respiration ; il est surmonté d'un cimier représentant une tête de dragon ou de chimère. Ce casque énorme, de forme ovoïde, s'appuyait sur les épaules et dépassait de beaucoup le sommet du crâne, il couvrait la cervelière et le haut du camail. La tête, cette partie du corps spécialement exposée aux coups de l'ennemi, devait être protégée par une double cuirasse.

Les Treyvaux n'occupent pas une place bien marquante dans l'histoire féodale de notre pays ; c'étaient des ministériaux au service de leurs voisins plus puissants, les seigneurs d'Arconciel et d'Illens. La famille de Treyvaux se divise en deux branches, l'une descendait du donzel Henri et l'autre du donzel Uldriod. Ulrich, dont nous nous occupons, était fils d'Henri et d'Alix de Treyvaux. En 1284 il est titré de donzel, dans l'acte par lequel il reconnaît et assure les donations faites par son père en faveur du monastère d'Hauterive ¹⁾. Il épousa une femme nommée Jeanne ; ils eurent plusieurs enfants : Jean, Guillaume, Jordane qui épousa son cousin Guillaume de Treyvaux, Vuillermette et Pierre, prieur du monastère de Ruggisberg en 1356. Ulrich mourut dans la première moitié du XIV^e siècle, car un partage partiel de ses biens eut lieu en 1351. Dans l'acte dressé à cette occasion, il est appelé noble seigneur Ulrich de Treyvaux, chevalier ²⁾. C'est le seul membre de cette famille qui parvint à la chevalerie. Il possédait d'assez nombreux tènements et censes, des forêts à Senèdes et à la Combert, et une grande maison de pierre avec dépendances, située dans le bourg fortifié d'Arconciel, près de la chapelle de St. Nicolas. Plus tard, en 1356, François de Treyvaux assure des rentes pour la célébration de trois repas qui devaient avoir lieu à Hauterive le jour de l'anniversaire de son père Jean, de son grand-père Ulrich (31 août) et de sa grand'mère Jeanne. Par testament du 17 mai 1366, Jordane de Treyvaux choisit comme lieu de sa sépulture le tombeau de son père Ulrich. Cette famille s'éteignit vers le commencement du XV^e siècle. Elle portait : taillé d'or et de gueules, à un coq issant de sable, crêté, barbé et armé de gueules, mouvant de gueules sur l'or.

MAX DE DIESBACH.

¹⁾ Arch. cant. de Fribourg. Nobiliaire d'Hauterive t. III, p. 136 et suiv.

²⁾ Ici le mot Dominus est un simple titre honorifique, il n'a pas trait à la possession du fief de Treyvaux qui appartenait à d'autres seigneurs.



Photocollographie Brunner & Hausser, Zürich.

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

Cliché de E. Lorson, Phot. Fribourg.

TOMBEAU D'ULRICH DE TREYVAUX
(Abbaye d'Hauterive.)

Les Livres choraux d'Estavayer.

Conception de la Vierge.

Nous sommes bien en retard pour la publication des miniatures d'Estavayer. C'est que le *Fribourg artistique* se trouve encombré de temps en temps, et parfois a l'obligation de courir au plus pressé, surtout lorsqu'il y a pour lui péril de se voir dérober son bien. Il faut alors se hâter de constater la possession. Et c'est là un peu notre cas.

Nous revenons pourtant à ces superbes volumes, qui déjà ont été décrits. Nous avons montré au lecteur la miniature qui représente le Roi-Prophète. Il s'agit maintenant de montrer la réalisation des prophéties elles-mêmes, c'est-à-dire les mystères de la Vierge et de Notre Seigneur Jésus-Christ. Et parce que nous avons une série de miniatures reproduisant la vie de la Mère et du Fils, il nous semble meilleur de disposer les sujets dans l'ordre chronologique, et nous commençons par la Conception de Marie.

Notre miniature est conforme à la légende. Dans les vides d'un grand E, rouge, fait avec des sortes de verges qu'enveloppe une bandelette, sont représentés la rencontre et l'embrassement de St. Joachim et de Ste Anne, sous la Porte Dorée.

St. Joachim est revêtu d'une grande robe pourpre et or, ornée de riches dessins ; un ample manteau bleu recouvre ses épaules, mais laisse apparaître la robe dans toute sa royale splendeur. Il est coiffé d'une sorte de turban rouge, terminé par une pointe verte. De la coiffure descend jusqu'aux épaules un voile léger, de couleur verte également.

C'est sans doute le costume des riches Juifs du XVI^e siècle.

La figure est un peu lourde, mais le regard plein d'expression.

Ste Anne porte une robe bleue, un manteau rouge clair, doublé de vert, et un voile jaune richement brodé. Sa figure manque de distinction, sans être cependant vulgaire.

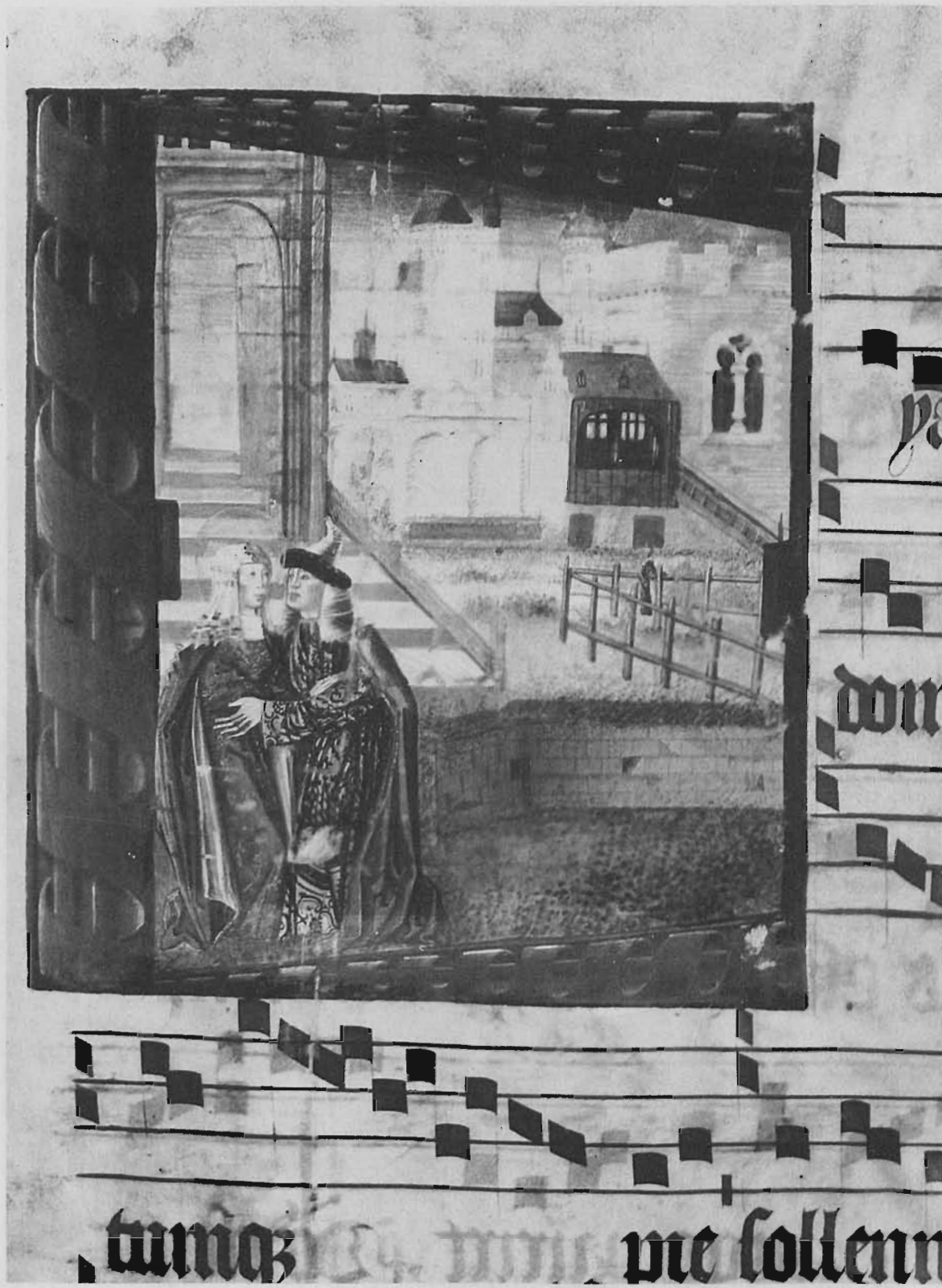
La scène est représentée d'une façon pleine de convenance.

Les proportions sont bonnes, mais le dessin passablement roide, sec, et un peu faux, surtout dans les plis des draperies.

Le paysage est charmant. La Porte Dorée du Temple est superbe. Les maisons voisines sont de belles constructions, remarquables par l'élégance, la simplicité et le bon goût. Ces fonds de miniatures pourraient être de la part d'un architecte un sujet spécial et charmant d'étude. La tour, les fenêtres, les clochetons, les créneaux, le mode de construction sont admirables dans ce château que l'on aperçoit à gauche. L'enclos qui se voit au premier plan, indique sans doute que St. Joachim était berger.

La scène est complète. Il y a quelques défauts dans les personnages ; l'ensemble est très beau, avec ses chaudes couleurs, son dessin très riche, et l'opulence des détails. Il semble que ces petits tableaux, placés en tête des divins offices sous les yeux des Chantres, devaient leur mettre à la fois de la précision et de l'enthousiasme dans l'intelligence du sujet et dans la voix.

J.-J. BERTHIER.



MADE IN THE U.S.A.