

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 56 (1985)

Artikel: Dominique Martinetti : sculpteur fribourgeois originaire du Val Maggia 1739-1808
Autor: Pfulg, Gérard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-818062>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.12.2025

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

GÉRARD PFULG

D^r ès lettres

DOMINIQUE MARTINETTI

SCULPTEUR FRIBOURGEOIS

originaire du Val Maggia

1739-1808

A mon cher confrère et camarade d'études
Don Ettore Gobbi
Ancien doyen de Locarno, curé de Maggia

INTRODUCTION

Parmi les artistes fribourgeois du XVIII^e siècle, il en est dont la réputation s'est maintenue sans défaillance jusqu'à nos jours. Tel fut le cas, par exemple, du peintre Gottfried Locher, qu'on disait célèbre de son vivant déjà et dont les œuvres n'ont jamais cessé d'être appréciées à leur juste valeur.

Il en est d'autres, par contre, qui sont revenus au jour après une longue éclipse, et toute la lumière n'est pas encore faite à leur sujet; ainsi en est-il du sculpteur Dominique Martinetti.

Cela tient surtout au fait que les œuvres du peintre sont, d'habitude, signées et datées et qu'elles se situent, la plupart, à l'intérieur même du canton, alors que celles du sculpteur ne comportent aucune référence personnelle, qu'elles sont d'un abord plus difficile et dispersées sur une aire notablement plus étendue.

En conséquence, Locher a été l'objet d'études multiples, tandis que la vie et l'œuvre de Martinetti restent plongées dans le mystère. Il nous a paru intéressant d'en savoir davantage sur cet artiste qui passa plus de quarante ans, à Fribourg, en qualité de sculpteur et de doreur, et dont les historiens d'art sont unanimes à louer le talent.

J'adresse un grand merci à toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont aidé dans cette recherche; en particulier *M. Nicolas Morard*, archiviste de l'Etat de Fribourg; *M. Hubert Foerster*, archiviste adjoint, et le personnel des Archives cantonales; *M. François Seydoux*, organiste et musicologue; *M. Joseph Leisibach*, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque cantonale et universitaire; *M. Etienne Chatton*, conservateur des monuments historiques; *M. Hermann Schöpfer*, rédacteur de l'Inventaire des monuments historiques et *M. Walter Tschopp*, son assistant technique; *M. Norbert King*, assistant à l'Université; *M. Francis Python*, chef de travaux à l'Institut d'histoire moderne; *M. Fernand Bussard*, archiviste de l'Evêché; *M^{lle} Yvonne Lehnherr*, conservateur en chef, et *M. Jean-Christophe Aeby*, assistant technique, au Musée cantonal d'art et d'histoire - tous à Fribourg -; *M^{me} Irène Décombaz*, archiviste à Vevey; *M. Albert Schwab*, ancien conservateur du Musée du Vieux-Vevey; *M. André Guex-Joris*, archiviste à Morges; *M. Henri Herzig*, archiviste à Yverdon; *M. Paul Bissegger*, archiviste à Lausanne; *Don Giuseppe Gallizia*, archiviste de l'évêché de Lugano; *M. Jean-Jacques Gramm*, directeur du Musée suisse de l'orgue, à Roche; enfin, le Dr *Jean Dubas*, président, le professeur *Roland Ruffieux*, responsable des publications et le Comité de la Société d'histoire du canton de Fribourg qui ont bien voulu assumer la publication du présent ouvrage.

G. P.

1. ORIGINE ET FORMATION

LE MILIEU GÉOGRAPHIQUE ET FAMILIAL

Dominique Martinetti fut accueilli dans la bourgeoisie de Fribourg le 28 février 1771; on le disait originaire du Val Maggia¹. Cette expression géographique désignait, en réalité, le bailliage du Val Maggia, dans l'arrière-pays de Locarno, territoire soumis aux cantons suisses dès 1416². Une dizaine de patriciens fribourgeois y remplirent la charge de baillis entre 1512 et 1798, avec résidence à Cevio ou à Sornico, alternativement.

Sur le plan religieux, la contrée se rattachait à l'évêché de Côme, dont l'archiprêtre de Locarno était le représentant attitré.

Le chroniqueur charmeysan François-Nicolas-Constantin Blanc nous a donné, à la fin du XVIII^e siècle, une description fort significative de cette région: «... les montagnes et les alpes de ce bailliage nourrissent beaucoup de bestiaux; les pâturages y sont bons et l'on y fabrique de bons fromages. Il y croît aussi des châtaigniers, toutes sortes de légumes, et même des vignes par-ci, par-là. Cependant le pays n'est pas en état de fournir la subsistance de tous ses habitants. Plusieurs, pendant l'été, vont en Italie et particulièrement à Rome, où ils travaillent des métiers de charpentiers et de maçons ou servent de cochers et de palefreniers. Les autres gardent le bétail dans le Milanais et dans les bailliages de Lugano et de Mendrisio. Tous apportent ensuite leur salaire à la maison. Quelques-uns même, en assez grande quantité, vont hors de leur pays commercer de toutes sortes de marchandises...»³.

Les renseignements supplémentaires fournis par son acte de baptême nous apprennent que Dominique Martinetti naquit à Peccia, le 15 avril 1739. Son père se nommait Isidore et sa mère Ursula, née Giovanatina. Il fut baptisé le jour même, à l'église San Carlo, et on lui donna le nom de son grand-père, Dominique⁴. Ses parents, probablement des agriculteurs, étaient mariés depuis deux ans environ.

Le village de Peccia est situé au débouché du Val Peccia, dans le Val Lavizzara, prolongement du Val Maggia; contrée pittoresque et sauvage où les sapins s'agrippent aux rochers, où les maisons s'en font une protection contre les avalanches.

¹ AEF, Rôle des bourgeois N° 8, f. 23^v; Manual N° 322, p. 97; Cpte N° 546 f. 2^v; Livre des arrêtés 1764-1773, f. 174^v.

² DHBS, t. 7; p. 35.

³ AEF, Chroniques 13, p. 115.

⁴ APP, San-Carlo; reg. des baptêmes 1678-1747, f. 70. Le guide *Fribourg, arts et monuments*, 1981, p. 92, le dit originaire de Côme. Ce qui est juste, c'est que Peccia, comme le Val Maggia, faisait alors partie du diocèse de Côme.

L'existence n'y était pas facile; de nombreux jeunes étaient contraints de s'expatrier, de manière durable, pour gagner leur vie. La population, d'ailleurs, ne cessait de régresser: la paroisse de San Carlo, qui comptait 400 âmes en 1729, n'en avait plus que 232 en 1761, 140 en 1936 et moins encore aujourd'hui⁵.

Peccia possède des carrières de granite qui constituent, de nos jours encore, avec l'élevage du bétail, la principale ressource de la communauté villageoise. La pierre était le matériau dont on faisait, dans la région, non seulement les murs des maisons, mais aussi les toits, les dallages, les palissades des jardins, les supports de la vigne et les terrasses, les tables, les bancs et même, avec la pierre ollaire, certains ustensiles de ménage.

Rien d'étonnant que ce pays austère et grandiose ait formé une race de tailleurs de pierre et de bâtisseurs. Pourtant leurs œuvres monumentales, si l'on excepte leurs villes et leurs villages, les Tessinois les ont construites ailleurs, et jusque dans les régions les plus lointaines du vieux continent, de Rome à Saint-Pétersbourg. Ils sont allés chercher fortune là où il y avait des princes et des mécènes qui leur donneraient les moyens de concrétiser leur ambition et leur rêve.

C'est à Fribourg que s'arrêta, un jour de l'année 1764, à la fleur de l'âge, Dominique Martinetti. La contrée, sans être riche, était prospère; les patriciens s'y construisaient d'élégantes et confortables demeures; les églises et les chapelles y étaient nombreuses et c'est pour elles surtout que l'on faisait appel aux artistes. Il s'y fixa une fois pour toutes, et y accomplit une longue carrière, travaillant en bonne harmonie avec les autorités et avec les artisans locaux. Il y reçut le droit de bourgeoisie et devint l'un des artistes les plus appréciés de ses concitoyens, si bien qu'on peut, à bon droit, le considérer comme un authentique Fribourgeois.

Etant originaire d'un bailliage confédéral, il n'était pas considéré comme un étranger quelconque sur les bords de la Sarine, où résidaient bien d'autres ressortissants du Val Maggia; entre autres Jean-Pierre Giovanatina, qui y décéda en 1783 - peut-être un parent de sa mère -; Carl-Israël-Antoni Tumba (ou Tamba) et son fils, négociants; les frères Bell; les sœurs Zoppi de Cevio; Marie-Marguerite Otton, de Prato (celle-ci revendiqua sa part sur l'héritage d'un oncle décédé à Strasbourg, qui laissait des biens considérables, parmi lesquels 60 000 livres de France); David Guidi, de Prato lui-aussi, installé à Fribourg comme marchand, reçu bourgeois en 1774, propriétaire d'une maison à la rue des Chanoines, et qui y fit souche; plus tard, Benoît-Conrad, Joseph-Antoine et Marie-Anne Mathei, de Peccia; Charles-Antoine Jullier et son neveu Jean-Baptiste, de Peccia également.

Parfois, comme aux temps bibliques, on s'expatriait en emmenant son troupeau; expédition soumise à toutes sortes d'aléas. Le manual du Conseil, à la date du

⁵ Renseignements fournis par Don Giuseppe Gallizia, à Lugano.

30 septembre 1790, relate le fait suivant: «Un certain Mathei, de Peccia, dans le Mayenthal, ayant eu le malheur, en conduisant 212 brebis ici (à Fribourg) d'en perdre 113, demande une charité...».

Dominique Martinetti épousa, le 15 mai 1775, une jeune fille jurassienne nommée Marie-Anne Jolidon, native de Saint-Brais, domiciliée à Fribourg⁶. Celle-ci fut, pendant une quarantaine d'années, la compagne de sa vie. De cette union naquit, dix jours après la conclusion du mariage, une fille appelée Marie-Marguerite, dont on ne sait rien, sinon que son parrain fut Jean Débieux, de Chavannes-sous-Orsonnens, et sa marraine Marguerite Stoll, habitant au Gottéron⁷.

Martinetti, établi à Fribourg depuis une dizaine d'années, ne quitta plus cette ville, à laquelle il s'était si parfaitement intégré qu'elle était devenue sa seconde patrie. Il y mourut, âgé de 69 ans, après quelques semaines de maladie, dans la solitude du Grand-Hôpital, le 2 mai 1808, au terme d'une existence bien remplie; puis il fut inhumé au cimetière, aujourd'hui désaffecté, de l'institution charitable, à l'extérieur de la porte des Etangs⁸, là où s'élèvent actuellement les bâtiments universitaires de Miséricorde. Il avait exercé son art durant une période extraordinairement longue, puisque sa dernière œuvre connue remonte au mois de mai 1807. Sa femme, Marie-Anne, morte en 1806, l'avait précédé de peu dans la tombe⁹.

La plupart des papiers signés de sa main portent, en grosses lettres bien assurées, son nom de baptême accolé à son patronyme: *Domenico Martinetti*; les documents officiels, par contre, l'appellent communément *le sculpteur Martinetti*, *le doreur Martinetti* ou *maître Martinetti*.

FORMATION

Martinetti n'a pas eu la chance, comme tant d'autres, d'être formé à l'atelier paternel, et rien ne permet de dire avec certitude où il apprit son métier. On peut néanmoins le conjecturer d'après les habitudes du temps et le genre de sculpture qu'il pratiqua.

⁶ AEF, Reg. des mariages, St-Nicolas 1759-1800, 15 mai 1775.

⁷ AEF, Reg. des baptêmes, St-Nicolas VIII, p. 431, 26 mai 1775.

⁸ AEF, Reg. des décès, Hôpital, 1799-1826, f. 75, 2 mai 1808: «Dominicus Martinetti filius Isidori ex Val di Peccia, in Valle Madia, cantonis Ticini, jam a longo tempore Friburgi habitans, sculptor et inaurator, a die 18 aprilis in valetudinario febris hectica decubuit, et morientium sacramentis munitus, die secunda maij, media post horam undecimam nocturnam in manus Domini emisit spiritum. Sepultus fuit in coemeterio Xenodochii die 4ta post sacrum».

⁹ AEF, Reg. des décès, St-Nicolas II d 5, 1803-1841, f. 21. Dans le registre des mariages, elle est appelée Marie-Madeleine, dans le registre des décès et les autres documents d'archives, Marie-Anne.

Rome était encore, au milieu du XVIII^e siècle, le pôle artistique de l'Occident. Peintres et sculpteurs de toutes nations venaient y puiser aux sources de la culture antique, vivifiée par la Renaissance et par le Baroque.

Le Tessin, qui avait fourni antérieurement à la ville des Papes quelques-uns de ses meilleurs architectes, d'excellents peintres et de nombreux sculpteurs et tailleurs de pierre, continuait à lui envoyer ses fils pour y faire leur apprentissage et, parfois, leur carrière. Ils s'y rendaient à pied, par étapes, mêlés aux étudiants, aux artisans, aux caravaniers, aux colporteurs, aux hommes d'affaires, aux pèlerins... s'attardant en route pour gagner leur pain et perfectionner leurs connaissances pratiques.

C'est ce que fit, par exemple, un Gaetano Pisoni, d'Ascona (1713-1782), le futur constructeur de la collégiale Saint-Ours, à Soleure; après avoir travaillé comme simple ouvrier dans le Tyrol, il étudia à Rome, à Florence, à Venise, à Vienne et devint un architecte de réputation internationale.

Dominique Martinetti, dès l'âge de 15 ans, a dû suivre le même chemin, après s'être informé des conditions d'existence sur les bords du Tibre auprès de ses compatriotes, notamment auprès des gens de Cavignon, au Val Maggia, dont les ressortissants formaient, à Rome, une petite colonie de travailleurs émigrés.

Il a pu subir, en outre, l'influence des artisans du Piémont qui produisirent, au XVIII^e siècle, les meubles les mieux dessinés et les plus soignés de toute l'Italie, ainsi que d'admirables intérieurs de bois doré¹⁰.

Martinetti a-t-il accompli, ensuite, un tour de France? Les relations qu'il aura, plus tard, avec des sculpteurs d'outre-Jura, une parenté de style avec les artistes français de l'époque et le surnom de «sculpteur velche» dont on le gratifia, au début de sa carrière, pourraient le laisser supposer, encore que ce dernier surnom puisse s'appliquer aussi bien à un Italien qu'à un Français.

LE MILIEU DE TRAVAIL

Depuis le début du XVI^e siècle, sur le plan religieux et sur le plan politique, Fribourg, enfermé au milieu de terres acquises à la Réforme, se trouvait voué à un certain isolement; mais il n'y eut jamais repli sur soi. On constate, d'ailleurs, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, un répit dans les luttes confessionnelles entre Confédérés.

Dans le domaine culturel, les échanges avec l'étranger, loin de stagner, s'amplifièrent, notamment avec la France, la première puissance européenne, à cette époque, dont la langue jouissait d'une grande faveur.

¹⁰ Bazin, Germain: *Classique, Baroque et Rococo*, p. 183.

Les communautés religieuses étaient en relations suivies avec leurs maisons-mères situées, le plus souvent, hors des frontières helvétiques. Les futurs prêtres faisaient leur séminaire à Paris, à Avignon, à Milan, à Rome, à Vienne; les officiers et les soldats ramenaient de leurs expéditions à travers l'Europe un peu d'argent et une certaine ouverture d'esprit. Les artistes fribourgeois, en particulier les sculpteurs, étaient appelés dans les régions voisines, même protestantes, pour y exercer temporairement leur métier.

Le développement du canton de Fribourg n'avait pas été entravé, dans la première moitié du XVIII^e siècle, par de graves troubles sociaux, politiques ou religieux. L'agriculture était en voie de progrès; l'industrie et le commerce, constamment encouragés et soutenus par le Gouvernement aristocratique, engendraient une aisance croissante. Le service étranger procurait à l'Etat une bonne partie de ses ressources. La population s'accrut; elle comptait cependant un contingent non négligeable de gueux et de rôdeurs que la maréchaussée cherchait à arrêter et à refouler.

L'activité artistique avait été intense, à Fribourg, durant les années qui précédèrent l'arrivée de Martinetti. Diverses influences s'y faisaient sentir, les plus importantes venant de l'Allemagne du Sud. L'élan spirituel qui, grâce surtout à la Compagnie de Jésus, soulevait la Bavière, la Souabe et l'Autriche avait son prolongement jusque dans nos contrées alpestres, d'autant plus que les établissements des Jésuites en Suisse se rattachaient à la province de Germanie supérieure, dont les centres étaient Augsbourg et Dillingen.

De nombreuses communautés religieuses emboîtèrent le pas, modifiant leurs habitudes, transformant leurs églises et leurs monastères pour les rendre conformes à la mentalité religieuse et artistique nouvelle.

En 1764, la plupart des artisans qui avaient œuvré à la restauration de l'église des Jésuites étaient rentrés chez eux. D'autres, tel le stucateur *Joseph Spiegel*, du Vorarlberg, et les peintres souabes *Joseph Sauter* et *Gottfried Locher* prirent la relève. Un sculpteur de Bregenz, *Thomas Wölffle*, travailla à Fribourg, à Hauterive et à Belfaux, de 1766 à 1768; il semble être retourné dans sa patrie peu de temps après.

Fribourg comptait alors, parmi ses enfants, des orfèvres de grande classe, nommés *Jacques-David* et *Joseph Müller*, *Pierre* et *François-Antoine Fasel*, et deux familles de sculpteurs très qualifiés: les *Tschuphauver*, actifs surtout en ville, et les *Stoll*, qui s'intéressèrent davantage aux églises de la campagne.

Divers artisans de haut niveau, parmi lesquels on dénombre plusieurs étrangers, étaient à l'œuvre sur son territoire: le facteur d'orgues et menuisier *Joseph Moser*, venu du canton de Saint-Gall; le menuisier-ébéniste *Joseph Wicky* et le ferronnier *Joseph Soler*, d'origine lucernoise; le menuisier *Friedrich Möhner*, de Nüremberg; le ferronnier *Bernard Neusenber*, de Cologne; le ferronnier *Georges Haller*, de Rhoden, dans la principauté allemande de Waldeck; les tailleurs de pierre

et gypsiers *Antoine* et *Xavier Berchtold*, de Schwarzenberg, près de Bregenz, qui participèrent à la restauration de la basilique Notre-Dame en qualité de maçons et d'architectes. Il faut y ajouter les sculpteurs fribourgeois *Joseph Gremaud* et *Rodolphe Müller*, dont la production a été relativement mince; le dernier, après avoir fait son apprentissage de sculpteur en Allemagne, se spécialisa dans la poterie d'étain.

Le sud du pays vit naître le sculpteur *Joseph Dellion*, de la Joux; de nombreux imagiers populaires, enfin, avaient pour domaine réservé les lieux de pèlerinage, encore très fréquentés, au XVIII^e siècle.

Les maîtres d'état locaux, il faut l'avouer et ce n'est pas nouveau, redoutaient la concurrence des étrangers. Ainsi, en 1779, François-Pierre-Gabriel Gillet, de Paris, menuisier de sa profession, qui avait reçu l'autorisation de travailler pendant deux ans «*comme garçon chez un maître*», s'adressa en vain à plusieurs patrons pour avoir de l'ouvrage. Il envisagea ensuite de s'établir à son propre compte, essuyant un nouveau refus car, prétendaient les maîtres menuisiers, ils n'avaient «*pas seulement de l'ouvrage suffisant pour eux-mêmes*¹¹ ».

A la tête de l'atelier Tschuphauver s'imposent, tour à tour, Nicolas, Joseph et Henri. Celui-ci, contraint de prendre du service militaire, dut s'absenter en 1769 pour la garde suisse de Turin; Nicolas mourut en 1771, l'année même où Martinetti était reçu à la bourgeoisie.

Le Tessinois était entré en scène au moment favorable et, grâce à lui, s'effectua chez nous, sans le moindre heurt, le renversement de tendance qui se manifestait alors en Europe, dans la domaine artistique: en peu de temps, on délaissa le style rococo pour se tourner vers le néo-classique.

Le goût français, qui inspirait déjà la conception et le décor des maisons bourgeoises, fit son entrée dans les églises, leur conférant un air de sérénité et de mesure qui tranche avec la fantaisie débridée qui régnait durant la période précédente.

Une fois installé sur les bords de la Sarine - où allait se jouer tout son destin - Martinetti s'attacha à satisfaire aux commandes qui affluaient de divers côtés. Amoureux de son métier, il ne se mêla pas à la vie publique, n'engagea pas de procès, n'éleva point de revendication et ne fut l'objet d'aucune démarche de la part des officiers de justice; c'est pourquoi son nom est à peu près absent des documents administratifs. Il lui arriva cependant d'intervenir, en juillet 1790, dans un cas de partage entre ses concitoyens¹².

¹¹ AEF, Corporations 33.1; 13 juin 1779. Manual de l'Hôpital 1792-1805, f. 194^v: «Le fils du tailleur Débieux se présente et demande que lui ou son père... puisse être admis à l'Hôpital comme tailleur en place d'Herzog qui est étranger, ajoutant qu'ils n'avaient pas d'ouvrage et aucun moyen de subsistance...».

¹² AEF, Manual N° 341, p. 302; 9 juillet 1790.

Les registres des notaires nous apprennent qu'il eut pour le seconder plusieurs aides, notamment le sculpteur *Médard Boisseau*, de Paris; *Jean-Baptiste Giffard*, de Strasbourg¹³, et le jeune *Patricx*, de Porrentruy¹⁴.

La bonne entente régnait au sein de l'atelier, comme le laisse supposer le fait suivant: au terme de leur contrat, en septembre 1783, Martinetti et son auxiliaire parisien se quittèrent «*contents l'un de l'autre*», dit l'acte notarié qui s'y rapporte¹⁵.

On le voit acheter du bois pour son usage¹⁶, passer commande avec des clients¹⁷, emprunter de l'argent afin de payer ses fournisseurs¹⁸, dresser des plans et faire des devis¹⁹.

Au besoin, ainsi que nous le constaterons à Vevey en 1779, il savait défendre ses droits et se faire rétribuer équitablement pour le travail qu'il avait fourni.

Dès son accession à la bourgeoisie de Fribourg, en 1771, il figure dans le registre de la confrérie Saint-Luc en qualité de maître sculpteur. Au cours de sa vie, il collabora avec les meilleurs artistes locaux: le peintre *Gottfried Locher*, l'architecte *Charles de Castella* et, surtout, le menuisier et «*faiseur*» d'orgues *Joseph Moser*.

¹³ AEF, RN N° 598, p. 205; fiches de Jeanne Niquille.

¹⁴ AEF, RN N° 346, p. 413.

¹⁵ AEF, RN N° 599, p. 164.

¹⁶ AEF, RN N° 963, p. 162.

¹⁷ AEF, RN N° 729, p. 51.

¹⁸ AEF, RN N° 1058, p. 5; 1050, p. 230; 622, p. 51.

¹⁹ ACY, Convention du 15 nov. 1766; Aa 61, ff. 452 et 454.

PP. 17-18-19-20: *Contrat pour l'orgue du temple d'Yverdon.*

P. 21 (fig. 1): *Fribourg; cathédrale St-Nicolas: la «gloire» du portail nord (1765).*

P. 22 (fig. 2): *Yverdon; temple: orgue sculpté et doré par Henri Tschuphauer et Dominique Martinetti (1766-1767).*

P. 23 (fig. 3): *Vevey; temple St-Martin: orgue sculpté par Martinetti (1775-1776).*

P. 24 (fig. 4): *Vevey; temple St-Martin: culot de la tourelle centrale, par Martinetti (1775-1776).*

Le quinzième Novembre

mille Sept Cent Soixante six, les s^{rs} Henry Eschuyphauser,
et Dominique Martinetty, Doreurs et Sculpteurs —
demeurant à Fribourg, sont convenus avec les Nobles-
et Honorés Seigneurs du Conseil d'y verser pour la
Sculpture et Doreure des Orgues du Temple de cette Ville
suivant le Dessin qui en a été présentée et approuvée
aujourd'hui par le Conseil, et à forme du Dévis cy
après.

Dévis

par Lettre Alphabétique et proportion des
toutes les pièces de Sculpture selon le Dessin.

A: La pièce qui fait le Couronnement au dessus des gros —
Puyaux aura trois pieds d'hauteur et six de largeur en
adoucissant.

B: C'est les deux Consols des Cotes qui auront six pieds —
d'hauteur, et deux pieds de largeur.

C: C'est les pièces au dessus des Tours qui auront quatre —
pieds de largeur sur deux d'hauteur.

D: C'est les deux pièces au dessus des Platefaces qui auront
deux pieds d'hauteur sur deux de largeur.

E: C'est les sept Clair Voies au dessus des Puyaux, celui dans
le milieu aura un pied & demy de largeur et trois pieds —
de longueur.

Ceux des Tours auront un pied d'hauteur et deux pieds —
de largeur.

Et ceux des Platefaces auront neuf pouces de largeur
et deux pieds de longueur.

F: C'est

- F: C'est les deux pièces au dessus des Plateformes qui auront un pied au plus large et trois pouces au plus étroit et deux pieds de long.
- G: C'est la pièce qui supporte la partie du Milieu qui aura six pieds de longueur, et deux pieds de largeur faisant l'arrière Voute.
- H: C'est les deux Cul de lampes qui supportent les Tours, qui auront un pied et demi d'hauteur et deux pieds de longueur en diminuant.

Proportions des pièces de sculpture dans le Positif

- A: C'est la pièce du Milieu qui représente les Armes de la Ville qui aura quatre pieds de largeur et deux pieds d'hauteur.
- B: C'est les deux pièces au dessus des Tours qui auront quinze pouces d'hauteur, et trois pieds de longueur.
- C: C'est les deux Consôles à côté du Positif qui auront trois pieds d'hauteur et trois pieds de largeur en diminuant sur l'appuy.
- D: Ce sont les Clair Voies au dessus des Puyaux qui auront chacun un pied & demi de longueur et neuf pouces de largeur l'un parimi l'autre.
- E: C'est la pièce qui sert de postement au dessous du Positif qui aura sept pieds & demi de longueur et deux pieds & demi de largeur en proportion.

Les dits —

Les dits Maîtres Doreurs & Sculpteurs s'engagent de rendre fait et posé pour le Mois d'août prochain à leurs frais, à l'exception du Bois que la Ville leur fournira, toute la Sculpture marquée sur le d^r dessin et de la dorer en Or fin, le tout fait et parfait à dits d'Experts pour le dit tems.

Le Conseil leur fournira un logement convenable — jusques à la perfection du d^r Ouvrage.

Il leur sera payé la somme de Mille francs pour le d^r ouvrage, savoir, deux Cent francs lors qu'ils seront venus s'établir en Ville, deux Cent francs trois Mois après, et le reste lors que l'ouvrage sera fini, leur ayant été livré aujourd'hui deux Louis d'or neufs d'arches qui seront escomptés des d^{es} dites Mille francs.

Ainsi, fait, convenu, et promis —
d'acquiescer de bonne foy sous Obligation de Biens; —
Ayverdon le pred^r jour 15^e 9^{bre} 1766:

Henry Tschuphauser
Sculpteur et Doreur Bugecois
et habitant à Fribourg
Domenico Martinetti

Le 21^e février 1767: Les dits s^{rs} Tschuphauser et Martinetti Maîtres Sculpteurs et Doreurs ayant présenté aujourd'hui au Conseil un nouveau Dessin pour les ornements du Positif des Orgues, le Conseil l'a préféré au premier qu'ils avoient présenté, et comme les dits Maîtres ont demandé huitante francs d'augmentation pour les Changements que ce nouveau dessin occasionnent, le Conseil leur a accordé Cinquante francs pour
les dits

les dits Changements, et au cas que l'on soit parfaitement
content de l'ouvrage, il leur sera payé les dits huitante francs.
qu'ils ont demandé.

Henry Schuphauser
Domenico Martinetti

Nous avons reçu de M^r. le Bann^r. Bourgeois au nom des
nobles et honorés seigneurs du Conseil d'Yverdon Deux Cent
francs pour le premier paiement mentionné dans la
Convention d'autre part; Yverdon le 21^r février 1767:

Henry Schuphauser Domenico Martinetti

Nous avons reçu de M^r. le Bann^r. Bourgeois au nom des
nobles et honorés seigneurs du Conseil d'Yverdon Deux Cent
francs pour le second paiement mentionné dans la conven-
tion d'autre part; Yverdon le 9^r May 1767:

Henry Schuphauser

Nous avons reçu de M^r. le Bann^r. Bourgeois au nom des
nobles et honorés seigneurs du Conseil d'Yverdon la somme de Cinq Cent Soixante huit
francs 7¹/₂ le dernier paiement mentionné dans la Convention d'autre
part; inattendu que le dit plaideur a été payé par les seigneurs d'autre
part le 8^r août 1767.

Convention

Henry Schuphauser
Domenico Martinetti

Faite avec les S^{rs} Henry
Schuphauser & Dominique
Martinetti Docteurs &
Sculpteurs dem^r à Fribourg
pour la sculpture & Docteurs
des orgues du Temple de cette
ville.

De 15^r 9^{bre} 1766:

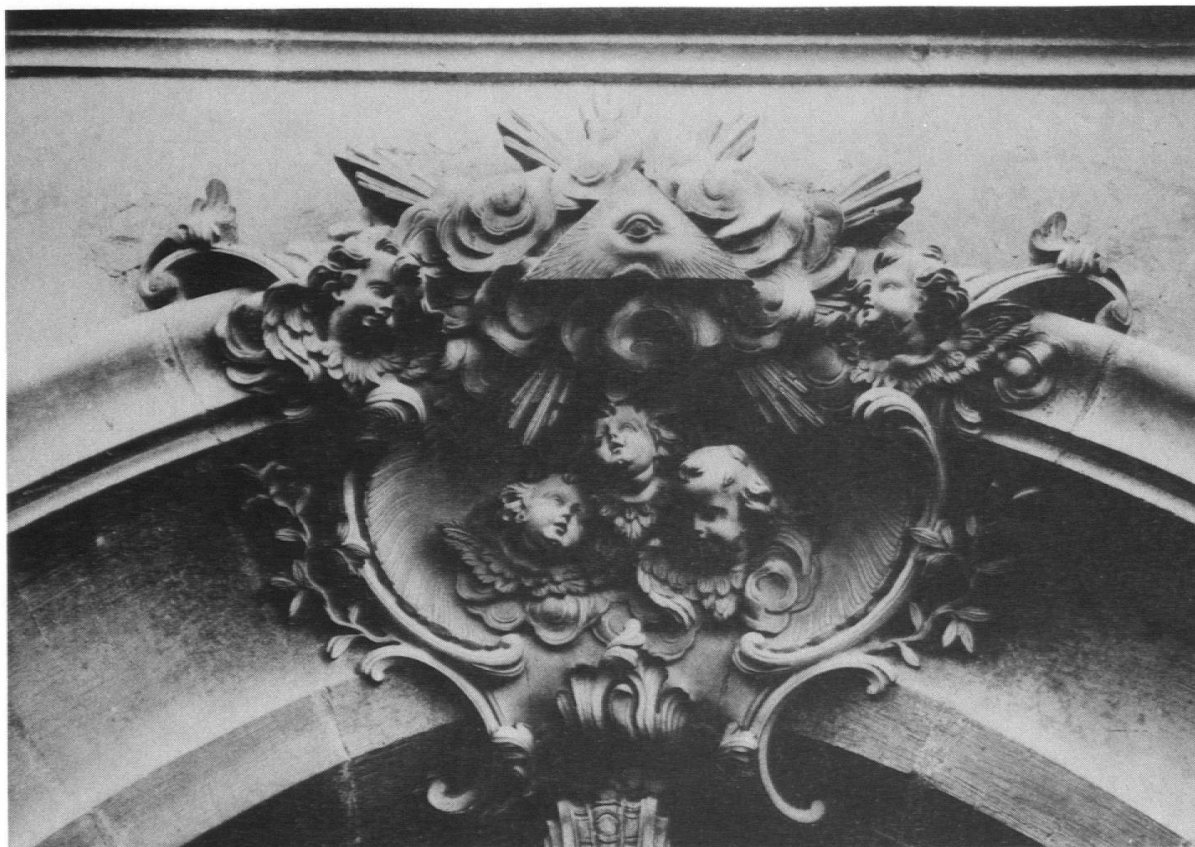


Fig. 1: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: la « gloire » du portail nord, œuvre quasi certaine de Martinetti (1765).

Domenico Martinetti



Fig. 2: Yverdon; temple: orgue sculpté et doré par Henri Tschuphauer et Dominique Martinetti (1766-1767).



Fig. 3: Vevey; temple St-Martin: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1775-1776).



Fig. 4: Vevey; temple St-Martin: culot de la tourelle centrale, par Martinetti (1775-1776).

2. OEUVRES ATTRIBUÉES JUSQU'ICI À MARTINETTI

Le *Fribourg artistique* ne mentionne ni le nom ni aucune des œuvres certaines de Martinetti. En revanche, il consacre un article au sculpteur velche qui, en 1765, travailla à la Halle aux vins et à la collégiale Saint-Nicolas²⁰ (fig. 1).

Le *Dictionnaire des artistes suisses*, sous la signature de *Max de Diesbach*, signale l'existence de Dominique Martinetti, sculpteur et doreur, originaire du Val Maggia, reçu bourgeois de Fribourg en 1771, qui fit les boiseries de la salle du Grand Conseil (1780), la chaire de l'église de Gruyères (1783) et trois autels pour l'église de Montbovon (1785)²¹.

Le *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* ne fait que reprendre les indications fournies par le dictionnaire des artistes suisses²².

Dans *La maison bourgeoise en Suisse*, XX^e volume, *Pierre de Zurich* ne relève aucune intervention de notre sculpteur dans l'architecture civile, à Fribourg.

Heribert Reiners, dans son *Fribourg pittoresque et artistique*, en 1930, fut le premier à répandre l'idée que Martinetti - identifié hâtivement au «sculpteur velche» cité dans les comptes du trésorier - est l'auteur du fronton de la Halle aux vins et celui du portail nord de la cathédrale effectués en 1765²³. Il renouvelle cette affirmation dans les *Annales fribourgeoises* de la même année²⁴ et, en 1943, dans *Burgundisch Alemannische Plastik*, produisant cette fois une référence mais, curieusement, celle-ci renvoie à l'année 1788²⁵. Il y a là une confusion de dates et l'interprétation inexacte d'un texte d'archives, sur lesquelles nous reviendrons.

²⁰ FA 1895/XI.

²¹ Brun, Carl: *Schweizerisches Kunst-Lexikon*, t. 2, p. 331.

²² DHBS, t. 4, p. 680.

²³ Reiners, Heribert: *Fribourg pittoresque et artistique*, Fribourg-Augsbourg 1930, p. 54: «La belle décoration du portail nord de St-Nicolas fut exécutée en 1765 par Martinetti, appelé dans les documents «le sculpteur velche» et qui fit dans la même année les sculptures de la «Halle au vin».

²⁴ Reiners, Heribert: *Annales fribourgeoises* 1930, p. 153: ... «à partir du milieu du XVIII^e siècle disparaissent la sculpture libre, les statues; seule la sculpture décorative reste en honneur.

» Nous trouvons du reste parmi ces œuvres quelques travaux excellents. Comme la peinture, la sculpture nous révèle la présence de plusieurs maîtres étrangers, tel un maître italien qui, en 1765, sculpta la ravissante décoration du portail nord de St-Nicolas; œuvre aussi excellente par son admirable composition que par sa forme gracieuse et vaporeuse. Ce maître est cité dans les comptes de l'Etat comme «le sculpteur velche» et il n'y a que quelques mois qu'un ancien élève de notre Université, M. le Dr Lusser, a découvert le nom de cet artiste: Martinetti.»

²⁵ Reiners, Heribert: *Burgundisch Alemannische Plastik*, Strassburg 1943, p. 218: «Bildhauer aus verschiedensten Gegenden sind im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts hier tätig. Da ist zunächst Martinetti, «der welsche Bildhauer», wie er in den Rechnungen heisst, der 1788 die reizvolle Dekoration am Nordportal der Kathedrale meisselte».

Marcel Strub, dans *Les Monuments d'art et d'histoire de la Suisse*²⁶ et dans un article sur la restauration de Notre-Dame, à la fin du XVIII^e siècle²⁷, enrichit la liste des sculptures de Martinetti par quelques attributions nouvelles:

à la basilique Notre-Dame:

- les ornements de stuc dorés du plafond (1786)
- la statue de l'Immaculée Conception? (1787)
- les retables des autels latéraux (1788)

à la cathédrale St-Nicolas:

- la réparation du portail des Apôtres (1787)
- la réparation des stalles (1788)
- la sculpture et la dorure du retable de Notre-Dame des Victoires (1789).

La nouvelle *Histoire du canton de Fribourg* étaye son analyse sur la « gloire » du portail nord à St-Nicolas, sur le fronton de la Halle aux vins et sur l'Immaculée Conception de la basilique Notre-Dame. Elle eut, en outre, le mérite d'ouvrir l'une ou l'autre perspective digne d'intérêt²⁸.

Fribourg, arts et monuments, le guide touristique paru, comme l'ouvrage précédent, en 1981, mentionne la gloire du portail nord de la cathédrale et la statue de l'Immaculée Conception²⁹.

D'après les sources rapportées ci-dessus, les œuvres reconnues comme étant de Martinetti peuvent se compter sur les doigts de la main. En voici le catalogue:

- le fronton de la Halle aux vins et la gloire du portail de St-Nicolas (1765)
- la boiserie de la salle du Grand Conseil (1780)
- la chaire de l'église de Gruyères (1783)
- trois autels pour l'église de Montbovon (1785)
- la dorure des ornements du plafond, à la basilique Notre-Dame (1786)
- la statue de l'Immaculée Conception (1787; en réalité 1786)
- la sculpture et la dorure des autels latéraux (1788)
- la sculpture et la dorure du retable de N.-D. des Victoires, à St-Nicolas (1789).

Bien maigre bilan! C'est peu de chose, avouons-le, pour remplir l'activité du maître sculpteur pendant quarante ans.

De plus, la chaire de Gruyères a disparu dans un incendie, au siècle passé; les autels de Montbovon ont été en bonne partie détruits et il reste à prouver que le fronton de la Halle aux vins et la gloire du portail de St-Nicolas, ainsi que l'Immaculée Conception de Notre-Dame sont bien l'œuvre de Martinetti.

²⁶ MAH, RF FR, t. 1, p. 259; t. 2, pp. 85, 87, 104, 184, 185 et fig. 48, 82, 83, 186 et 187.

²⁷ Strub, Marcel: *Nos monuments d'art et d'histoire*, XVII/1, 1966, pp. 74 et 75.

²⁸ *Histoire du Canton de Fribourg*, 1981; t. 2, p. 691.

²⁹ Schöpfer, Hermann: *Fribourg, arts et monuments*, 1981, pp. 92 et 101.

Notons enfin que les sculptures de Montbovon, déposées au Musée cantonal d'art et d'histoire, à Fribourg, ont été rangées par les historiens d'art et le fichier du Musée parmi les créations du milieu du XVII^e siècle.

Les investigations méthodiques que nous avons menées aux Archives de l'Etat, aux Archives de l'Evêché et aux Archives du Chapitre de St-Nicolas, à Fribourg, aux archives de Montbovon, d'Yverdon, de Vevey, de Morges et de Lausanne, à Berne et au Tessin, nous ont fourni une ample moisson de connaissances nouvelles sur la vie de Martinetti, son activité dans le canton de Fribourg et hors de ses frontières. Nous avons suivi sa trace dans le Pays de Vaud - au pied du Jura et dans les parages du Léman - sur le territoire bernois voisin de la Singine et jusque dans l'Oberland.

Ce qui nous a frappé, à part la diversité des lieux où s'exerça son talent, c'est la variété et la qualité de ses œuvres. Martinetti maniait avec autant de bonheur le ciseau du tailleur de pierre que celui du sculpteur sur bois et il était, en outre, expert dans le modelage du stuc, la dorure à la feuille, la peinture sur bois, sur pierre et sur métal.

3. MARTINETTI, SCULPTEUR SUR BOIS

Jusqu'ici, la réputation de Martinetti s'appuyait principalement sur des sculptures de pierre. Or, les constatations que nous avons faites, sur la base de témoignages incontestables, prouvent que ses œuvres en bois - matériau qui depuis des siècles avait la prédilection de nos sculpteurs - furent de loin les plus nombreuses: buffets d'orgues, autels et retables, chaires à prêcher, reliquaires, torchères et bâtons de procession, crucifix, portes d'églises et de maisons. Aussi commencerons-nous par là.

3.1 SCULPTURE RELIGIEUSE

BUFFETS D'ORGUES

La musique domine tout le siècle des Lumières et c'est avec Jean-Sébastien Bach et Mozart qu'elle atteint son apogée.

Le théâtre du XVIII^e siècle, c'est l'opéra, où la musique est une composante primordiale du spectacle. La musique est associée aux jeux, aux plaisirs et aux fêtes galantes qui caractérisent ce temps. Mais à côté du grand opéra, à côté des opéras comiques, des pastorales, des pièces de clavecin et des quatuors qui charmaient les salons, à côté de la musique populaire qui rythmait les réjouissances campagnardes, la musique religieuse y tient une place considérable.

Les cérémonies liturgiques, depuis toujours, faisaient appel à la musique vocale; elles s'ouvrirent alors à la musique instrumentale pure. L'Eglise réformée elle-même qui, jusque-là, avait refusé de prendre en considération pour le culte autre chose que le chant, abandonne son rigorisme et introduit l'orgue dans ses temples.

Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, de nombreuses paroisses de notre pays se dotent de tels instruments construits, en règle générale, par des facteurs d'orgues réputés.

C'est la caractéristique d'un temps où la musique, en Occident, exerçait une influence considérable dans les milieux populaires aussi bien que dans les cours princières et les salons bourgeois.

L'orgue classique avait alors atteint sa perfection technique; il était considéré aussi comme un meuble d'apparat et une œuvre d'art qui mettait à l'épreuve, avec le facteur d'orgues, le menuisier, le sculpteur, le peintre et le doreur.

Etant donné les circonstances, il n'est pas surprenant que Martinetti, maître sculpteur, ait été associé à l'ornementation de plusieurs instruments musicaux de ce

genre. Tour à tour, il se mit au service de *Joseph-Adrien Potier*, facteur d'orgues originaire de Lille, dans les Flandres³⁰, puis de *Samson Scherrer*, fameux organier saint-gallois établi à Genève, enfin de *Joseph Moser*, Saint-Gallois lui aussi, mais installé à Fribourg et qui sera pour le sculpteur tessinois, tout au long de sa carrière, un compagnon de travail expérimenté et fidèle.

Nous le suivrons dans chacune des localités où le conduisit l'exercice de son art.

Thoune 1765. La première expérience de Martinetti, en tant que réalisateur d'un buffet d'orgue, remonte à l'année 1765. Cette année-là, en effet, Potier lui confia la décoration de l'instrument qu'il construisait pour le temple de la ville de Thoune, dans l'Oberland bernois.

Martinetti reçut pour son salaire, le 28 janvier 1766, la somme de 104 couronnes. Par malheur, l'orgue fut éliminé, en 1881, et le buffet semble irrémédiablement perdu³¹.

Aarberg 1766. L'année suivante Potier entreprit l'exécution d'un orgue destiné au temple d'Aarberg. Les documents qui s'y rattachent attestent que «deux doreurs et un sculpteur de Fribourg» furent sollicités en vue de son ornementation. L'accord, toutefois, ne se réalisa point; le travail fut attribué à un artisan de Berne³².

On peut légitimement supposer que l'un des Fribourgeois pressentis était Dominique Martinetti, le collaborateur de Potier à Thoune, et que c'est Martinetti qui lui amena les deux autres confrères intéressés à cette tâche; probablement Joseph Moser et Henri Tschuphauer.

Yverdon 1766-1767 (fig. 2). Ce même trio d'artistes fribourgeois est à nouveau réuni, autour du facteur d'orgues Potier, quelque temps après, à Yverdon. Dans ce dernier cas, nous sommes parfaitement documentés et l'ouvrage, en ce qui nous concerne, est resté intact.

Le contrat passé entre la ville et les «doreurs et sculpteurs Henry Tschuphauer et Dominique Martinetti, demeurant à Fribourg», date du 15 novembre 1766; celui qui liait la communauté locale au maître menuisier Joseph Moser, du 17 décembre suivant³³.

³⁰ Potier (Pottier, Potié), Joseph-Adrien, né à Lille, établi à Burkheim, près de Kaiserstuhl, en Rhénanie, de 1755 à 1761; il travailla en Suisse occidentale, à partir de 1762. Sa veuve quitta Yverdon en 1776.

³¹ ACT, Seckelmeister Rechnungen 1765-1766; 28 janvier 1766: «Dem Bildschnitzer H. Dominico Martinetti sowohl für die im Verdinge begriffene Arbeit, als für die so er ausser demselben gemacht; mit begriff der ihm gesprochenen Gratification... 104 couronnes». Hans Gugger: *Die bernischen Orgeln*, p. 506.

³² BAA, Rechnungs bücher 1766: «Und dass zwey vergolder von Freyburg und ein Bildschnitzer, so wegen den Ornamenten und Mahlerarbeit allhero bescheiden worden, mit denen aber nicht accordirt werden können indessen verzehrt, an..... 4 couronnes». Hans Gugger: *Die bernischen Orgeln*, p. 60.

³³ ACY, Convention du 15 nov. 1766, avec dates et attestations des paiements RC, 21 fév. 1767; 27 avril 1767; 22 mai 1767; 25 juillet 1767. Jacques Burdet: *La musique dans le Pays de Vaud*, pp. 383 et 384.

La convention faite avec les sculpteurs est accompagnée d'un devis qui indique les dimensions réelles de chacun des motifs envisagés et quelques autres détails. Ainsi le positif devait porter, en son milieu, les armes de la ville. Martinetti aurait aimé y ajouter de «petits génies» à la vivacité souriante, mais on leur préféra «*de petits ornements de goût, suivant le dessin produit*». Le projet définitif, accepté le 21 février 1767, entraîna une augmentation d'environ huitante francs. Le Conseil se déclara prêt à en accorder cinquante, dit le procès-verbal de la séance; les trente autres seraient payés «*seulement au cas que l'on soit parfaitement content de l'ouvrage*».

Sculpture et dorure devraient être achevées pour la fin du mois d'août 1767. Les artistes reçurent pour leur rémunération la somme de 1000 francs et, de plus, le 12 septembre, 120 francs de gratification. Joseph Moser, pour la menuiserie, toucha 400 francs.

Selon la convention, le Conseil de ville avait mis à leur disposition un logement convenable pour toute la durée des travaux, ainsi que le bois et l'or fin qui leur seraient nécessaires.

Ce buffet d'orgue, qui n'a pas subi de modification apparente, comporte au corps principal trois tourelles en demi-lune - celle du milieu étant la plus haute - séparées par des plates-faces à deux registres superposés. En balustrade se dresse, plus modeste, le positif, dont la composition est inversée: la tourelle centrale s'abaisse pour laisser voir, dans toute son ampleur, celle du grand orgue.

La répartition des tâches, entre sculpteurs, semble avoir été la suivante: les motifs de style rocaille, au positif notamment, appartiennent à Tschuphauer; le couronnement des grandes tourelles et les oreilles de l'armoire principale, d'un style plus délié, à Martinetti.

Il s'agit là d'une œuvre excellente, que l'on range parmi les buffets d'orgues, de style «rococo», les plus somptueux de notre pays³⁴. La composition est bien ordonnée; le mouvement souple et modéré, le décor varié.

Désormais la sculpture des buffets d'orgues tiendra une place de plus en plus grande dans l'activité de Martinetti. Il s'en fera une spécialité, deviendra, pour un temps, le collaborateur de Samson Scherrer, puis définitivement celui de Joseph Moser, dont il sera l'associé pour toute sorte de travaux. Sa femme, Marie-Anne, le secondait incidemment dans son activité professionnelle, n'hésitant pas à intervenir en personne quand les circonstances l'exigeaient. Ainsi, le 21 août 1775, elle se présente, avec succès, devant le Conseil de Fribourg, au nom de son mari qui travaille à Vevey, demandant l'autorisation de lui faire parvenir «*17 planches et une quaran-*

³⁴ *Nos monuments d'art et d'histoire*, XXVI, 1975/2, p. 142: «*Auf der Tribune befindet sich einer der reichsten Orgelprospekte des Rococo in der Schweiz*».

taine de morceaux de bois rond de tilleul dont il a besoin», pour un ouvrage qui n'est pas révélé³⁵.

Un fait, toutefois, ne manque pas de surprendre: huit ans séparent la réalisation d'Yverdon de celle qui va s'accomplir à Vevey. Durant ce laps de temps, Martinetti a dû travailler surtout hors des limites du canton et pour des objets qui nous échappent. Les archives d'Yverdon signalent, par exemple, le 2 septembre 1768, que Potier demeurait alors à Saint-Maurice, en Valais; notre sculpteur l'y a-t-il accompagné? Nous ignorons aussi à quel moment débutèrent ses relations avec Samson Scherrer.

Serait-il retourné au Tessin? Aurait-il déserté temporairement Fribourg pour une autre ville suisse où s'offraient des possibilités plus alléchantes? Aurait-il choisi de passer quelques années hors du pays, en France peut-être, afin de perfectionner sa technique et d'exercer son talent dans un milieu plus ouvert? Nous sommes incapables de répondre.

Vevey, Saint-Martin 1776 (fig. 3). En août 1775, Martinetti se trouvait donc à Vevey. Les archives locales nous informent qu'il y travaillait, pour le compte de Samson Scherrer, à l'ornementation de l'orgue du temple St-Martin³⁶. L'instrument, terminé en décembre 1776, est resté en place; son buffet n'a subi que l'une ou l'autre modification mineure. Après avoir été agrandi, en 1883, il fut ramené à ses justes dimensions, en 1954.

Le buffet compte cinq tourelles en demi-lune, très saillantes; celle du milieu étant la plus haute; entre elles s'insèrent quatre plates-faces relativement étroites.

On ne peut s'empêcher d'admirer les heureuses proportions du meuble et la qualité de son décor. Celui-ci est concentré à la base des tourelles, aux claires-voies et sur les corniches. Le culot de la tourelle médiane et ceux des tourelles extérieures sont agrémentés de volutes, d'entrelacs et de guirlandes de chêne (fig. 4); ceux des tourelles intérieures exhibent des têtes de lionnes, vues de face et suivant la verticale, se détachant sur une draperie encadrée d'un rang de perles et de pirouettes (fig. 5).

Les corniches des tourelles latérales sont couronnées d'un vase ornemental d'où pendent des chaînes dorées; la tourelle centrale porte, en outre, un médaillon ovale encadré de guirlandes de roses avec, à la base, un rang de feuilles arrondies. Les vases des tourelles intérieures sont garnis d'anses à têtes de béliers et leur pied est encerclé d'un double tore de feuilles de laurier tenues par des bandelettes (fig. 6).

Les claires-voies prennent l'aspect d'une étoffe festonnée sur les plates-faces, et de guirlandes de feuillage s'arrondissant en couronnes sur les tourelles.

³⁵ AEF, Manual N° 326, p. 470; 21 août 1775.

³⁶ Burdet, Jacques: *La musique dans le Pays de Vaud*, pp. 391 et 393.

Martinetti avait, en outre, sculpté et doré, à son atelier de Fribourg, «*un ornement qui doit aller le long de la galerie pour cacher l'organiste*», disent les textes, mais on n'en aperçoit aucune trace³⁷. Les oreilles ont, elles aussi, disparu.

Si le décor de ce buffet est totalement différent de celui d'Yverdon, c'est que Martinetti, à Vevey, était au service d'un autre facteur d'orgues et, surtout, qu'il dut composer avec le peintre d'origine française Michel Brandoin, conseiller averti des autorités locales, installé sur les bords du Léman après avoir séjourné longuement en Angleterre et en Hollande. Brandoin aura dessiné le meuble et suggéré l'application de certains ornements de son goût, comme les mufles de lionnes «*dans le style égyptien*» dont il avait doté, précédemment, la fontaine orientale et la fontaine de St-Jean, dans la vieille ville; et ces têtes de béliers évocateurs de Karnac et de Louksor. L'activité de Martinetti, à Vevey, ne s'est pas arrêtée avec l'orgue de St-Martin.

Peu de temps après y débuta la réfection partielle de l'église Sainte-Claire³⁸. Il est fort plausible que le sculpteur fribourgeois ait secondé l'ébéniste indigène David Schade, et le peintre Brandoin, en 1776, dans la décoration des tympons de menuiserie des portes extérieures (fig. 7). De toute façon, il reviendra bientôt sur les bords de la Veveyse pour y mettre sur pied un deuxième buffet d'orgue.

Morges 1777 (fig. 8). Dans l'intervalle, Martinetti s'employa, en toute vraisemblance, à tailler celui du temple de Morges, pour lequel, en mai 1777, Scherrer et Moser avaient présenté chacun leur projet.

Ce fut Scherrer qui l'emporta et qui signa la convention du 20 mai 1777. «*Vernis et dorures*» devaient égaler «*pour la qualité et solidité*» ce qui venait de se faire à Vevey (St-Martin) et à Lausanne (St-François)³⁹. Or c'est Martinetti qui avait exécuté la sculpture et la dorure de l'instrument de Vevey. Quant à celui de Lausanne, il présente des similitudes évidentes avec celui que le maître tessinois taillera, bientôt, à Ste-Claire de Vevey. L'orgue de Morges, «*à peu près finie*», le 1^{er} juin 1778, servit à son tour de modèle, du moins pour le programme musical et la partie mécanique, au second instrument que Scherrer et Martinetti édifièrent à Vevey. Après avoir été récupéré à Sâles, en Gruyère, en 1957, ce buffet est devenu un des fleurons du Musée suisse de l'orgue, installé désormais à Roche, dans le district d'Aigle.

Anet (Ins) et St. Stephan (1777-1778). Durant la même période, Martinetti prêle la main à son concitoyen, Joseph Moser, pour la construction de deux orgues

³⁷ ACV, Aa 62, f. 512, Aa 63, f. 19.

³⁸ *Restauration de l'église de Ste-Claire*; brochure, Vevey 1957.

³⁹ ACM, AAA 24, Reg. Mun. 217; 12 mai 1777; 230, 2 juin 1777; 344, 17 nov. 1777 et 525, 1^{er} juin 1778; J.-J. Gramm: *La Tribune de l'orgue* 9/3, pp. 6 et 7. Jacques Burdet: *La musique dans le Pays de Vaud*, p. 601.

modestes mais intégralement conservées, qui se trouvent l'un à Anet⁴⁰, près de Morat, l'autre à St. Stephan, dans le Simmenthal⁴¹.

Le buffet d'orgue d'Anet a comme parure une splendide corbeille de fleurs dorées; celui de St. Stephan, un cartouche rectangulaire, bombé, entouré de flammes et de nuages, flanqué d'une lyre, portant l'inscription «*Gott zu Ehren*» et la date 1778.

Ni les archives d'Anet, ni celles de St. Stephan n'ont livré le nom du sculpteur. Malgré cette lacune, la provenance des instruments, les traits et la qualité du décor, et le fait que celui-ci fut exécuté à Fribourg, nous y font reconnaître comme vraisemblable la griffe de Martinetti.

Neuenegg 1778. Moser fit encore, pour le prix de 400 couronnes, en 1778, un orgue commandé par la communauté évangélique de Neuenegg, orné de motifs traditionnels, familiers à Martinetti: paniers de fleurs et guirlandes de feuillage⁴².

Le buffet de cet orgue, caractérisé par des tourelles de plan triangulaire, est identique à celui de l'église St-Maurice, à Fribourg, desservie en ce temps-là par les pères Augustins, qui porte la signature de Joseph Moser et remonte, en partie, à l'année 1764⁴³.

Ici, l'apport de Martinetti semble limité au couronnement de la tourelle médiane: l'emblème des Augustins, encadré de palmes et de guirlandes de feuillage, placé là, vraisemblablement, au temps où Martinetti sculpta les nouvelles portes de l'église et du couvent (1788); à moins que ce ne soit une œuvre de ses débuts en notre ville (1764).

Vevey, Sainte-Claire (1778-1779), (fig. 9). Vers la fin de l'année 1778, Martinetti regagne Vevey, à l'appel de Samson Scherrer; il définit avec lui le mode de réalisation d'un orgue neuf, commandé pour l'église Ste-Claire. De retour sur les bords de la Sarine, le Tessinois planifie son activité et, d'abord, il sollicite du Conseil de Fribourg, le 25 février 1779, l'autorisation d'emmener vers le Léman, pour son usage personnel, six plateaux de chêne⁴⁴. La réponse fut ajournée; mais cette déconvenue ne retarda guère l'ouverture des travaux.

Le plan de l'orgue, établi par Scherrer sur le modèle de celui qu'il venait de terminer à Morges, comportait 16 registres. Quant au dessin du buffet, il fut mis au point avec le concours de Brandoïn, le conseiller artistique de la municipalité⁴⁵.

⁴⁰ Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 310-311 et 598.

⁴¹ Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 464-468 et 599.

⁴² Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 403-406 et 604.

⁴³ Renseignements fournis par M. François Seydoux. L'orgue proprement dit a été presque entièrement reconstruit, en 1813, par Aloys Mooser AEF; *Protocola monasterii...* p. 653.

⁴⁴ AEF, Manual N° 330, p. 84, 5 févr. 1779; Citations Rodel 64, f. 58.

⁴⁵ ACV, Aa bleu 61, Registre des Conseils.

Le contrat avait été passé entre la Commission de l'orgue et l'organier Scherrer. Celui-ci, pour l'ornementation de l'armoire, prit à son service Martinetti, à qui il confia «*tous les travaux de sculpture et de dorure*», au prix de 25 louis d'or neufs⁴⁶.

Pour que ce montant ne soit pas dépassé, Scherrer, de son propre chef, suggéra à Martinetti de réduire la dimension des motifs prévus. La Commission, toutefois, ne l'entendit pas de cette oreille; elle le pria d'exécuter «*ponctuellement*» le dessin qui lui avait été remis.

Le sculpteur, dès lors, se trouvait en perte; il s'adressa à Scherrer pour obtenir un supplément de salaire. Sa demande n'ayant pas été agréée, il se vit contraint de la transmettre à la Commission de l'orgue puis au Conseil des Cent-Vingt. Scherrer, de son côté, entreprit la même démarche, prétextant qu'il travaillait, lui aussi, à perte. Néanmoins, il se disait prêt, le cas échéant, à partager avec son collaborateur le montant supplémentaire qui lui serait alloué.

En fin de compte, la Commission refusa à Scherrer toute augmentation, estimant qu'il n'avait fait qu'exécuter les clauses du contrat; elle le dispensait, toutefois, de payer 33 planches qu'on lui avait prêtées et qu'il avait utilisées. Par contre, reconnaissant le bon droit de Martinetti, elle le gratifia de 3 nouveaux louis d'or car, disent les procès-verbaux: «*il se trouve réellement en perte...*» et «*on a été très content de lui*»⁴⁷.

Ce désaccord entre Scherrer et Martinetti se traduisit par un échange de lettres et de propos aigres-doux entre les deux intéressés et la Commission de l'orgue. Il nous permet de cerner le rôle joué par chacun d'eux dans l'élaboration de l'instrument. Il nous a valu, en outre, de la part des commissaires de Vevey, une mention élogieuse du travail accompli par le sculpteur; il nous laisse entrevoir, enfin, une des

⁴⁶ ACV, Aa 61, f. 338; 2 juillet 1779: «... le sieur Martinetti de Fribourg sculpteur et doreur ayant fait présenter une requête au N. Conseil, qui l'a renvoyée à cette commission [Commission pour l'orgue de Ste-Claire] par laquelle il expose, qu'ayant convenu avec le Sr Scherrer facteur de l'orgue de Ste-Claire de faire à la ditte orgue tous les ouvrages de sculpture et dorure, pour le prix de 25 louis d'or neufs, avec la condition que le dit Martinetti pouvait retrancher sur les proportions, ce qui était beaucoup en sa faveur mais qui n'a pas eu lieu, parce que l'on a désiré que le dessein qui lui a été fourni fut ponctuellement exécuté, ce qu'il a fait. Il se trouve par conséquent en perte d'environ 15 louis, perte considérable pour lui, laquelle il pourrait faire constater par examen d'experts. Et ayant eu recours pour son dédomagement audit Sr Scherrer qui l'a mis en œuvre, il lui a dit qu'il se trouvait lui-même en perte, sans avoir rien pu obtenir de lui, c'est pourquoi il prend la liberté de recourir à ce Public pour en obtenir un dédomagement, au plus ample de sa requête...».

La commission ne refuse pas, en fin de compte, que si Scherrer ne veut rien entendre, Martinetti s'en remette au Conseil des Cent-Vingt.

⁴⁷ ACV, Aa 63, ff. 161, 178, 194, 206, 212.

Aa 61, f. 350; du 19 nov. 1779: «Le dit Martinetti ayant aussi présenté cy-devant une requête aux fins d'obtenir un dédomagement pour avoir sculpté et doré l'orgue de Ste-Claire pour lequel il est en perte. Quoiqu'on n'aie fait aucun convenant avec lui pour laditte dorure et sculpture que ledit Scherrer s'était engagé de rendre posé, ce serait ce dernier à le dédomager, mais comme on a été très content de son ouvrage et que les connaisseurs disent qu'il est réellement en perte, on lui a accordé une étraine de trois louis d'or neufs».

raisons pour lesquelles la collaboration entre le facteur d'orgues de Genève et le sculpteur fribourgeois s'arrêta net, semble-t-il, après cette seconde expérience veveysanne.

L'instrument était achevé en juin 1779. Tel qu'il se présentait avant sa dernière restauration, c'est-à-dire avant l'élimination du positif, en 1957, c'était une œuvre fort originale, pourvue d'un riche décor, dont il reste néanmoins l'essentiel, soit le meuble principal.

S'il n'avait pas l'ampleur de celui du temple St-Martin, l'orgue de Ste-Claire, par son ornementation, n'en était pas moins remarquable. Au premier plan, le positif, placé en balustrade, épousait la forme d'une lyre géante, dont les cordes étaient remplacées par des tuyaux d'étain et dont les pointes du châssis se muaient en cols de cygnes.

Au-dessus, une grande urne d'où s'échappaient des guirlandes de feuillage retenues, à la balustrade de la tribune, par des vases décoratifs autour desquels elles s'enroulaient.

Une autre singularité frappe le regard : les culots des tourelles latérales du grand orgue, visibles de loin, abritent de « petits génies », couleur de porcelaine, entourés d'une draperie et de guirlandes de laurier, qui impriment à l'ensemble du décor une note de joyeuse fantaisie (fig. 10).

On ne peut s'empêcher de les comparer aux angelots qui voltigent dans la « gloire » du portail nord, à la cathédrale de Fribourg. La parenté entre ces divers reliefs est indéniable, encore que les séraphins de pierre aient plus de finesse que leurs frères taillés dans le bois ; les uns et les autres, cependant, ont beaucoup de caractère.

Les ailes du buffet, mises ensemble, forment elles aussi une lyre monumentale avec, au renflement du châssis, deux bustes de femmes à turban, vues de profil et peintes en blanc (fig. 11).

De Mühleberg à Guggisberg (fig. 12). Au cours des années 1780, Joseph Moser construisit, dans le canton de Berne, une série de quatre instruments, de conception identique, qui s'inscrivent dans la zone d'influence des maîtres organiers de l'Allemagne du Sud.

Là encore, le nom de Moser est seul mentionné dans les contrats, car c'est avec le facteur d'orgues que se menaient les tractations, mais les buffets ont été réalisés à Fribourg et leur attribution à Martinetti paraît irréfutable.

L'orgue de *Cerlier*, installé en 1779, toujours intact, se trouve aujourd'hui à *Oberdorf*⁴⁸, près de Soleure ; celui de *Mühleberg*, monté en 1781, passe pour avoir

⁴⁸ Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 251-252 et 602.

le buffet inspiré de l'Allemagne méridionale le plus important du canton de Berne⁴⁹; il a été pourvu récemment d'un positif et de tuyaux neufs⁵⁰. L'orgue de *Wohlen*, de 1783, a été agrandi par deux fois (1907 et 1951), sans qu'on ait touché au décor primitif⁵¹. Quant à celui de *Guggisberg*, qui remonte à 1784, il a conservé son aspect et son emplacement d'origine, et il vient d'être restauré⁵².

Les caractéristiques de ce type d'orgue, d'après Hans Gugger, sont les suivantes: les tuyaux sont rangés dans un ordre pyramidal. Une grosse tourelle, peu saillante, marque le centre d'une façade à cinq divisions. Les quatre autres parties, de plan rectiligne, sont dominées par une corniche d'abord concave, puis convexe et de nouveau concave, ce qui imprime à l'ensemble un beau mouvement. La corniche centrale, segment d'arc convexe, est surmontée d'un cartouche sculpté, particulièrement démonstratif: les armes de la commune concernée, couronnées d'un diadème ou surmontées d'une conque, encadrées de deux palmes retenues au bas par un ruban, et d'une chute de roses ou de guirlandes de laurier (fig. 13).

De gracieux angelots, jouant de la trompette, sont juchés sur la pointe basse des corniches médianes, tandis que les corniches inférieures s'accompagnent d'un tore ou d'une branche de laurier. Le décor des claires-voies est constitué de branches de chêne, de feuilles d'acanthé ou de festons de ruban fleuronés.

Les sculptures des ailerons se présentent comme des variations sur le thème de l'acanthé.

Typique est aussi la console plate, garnie de feuilles d'acanthé, qui supporte la tourelle.

Fribourg et Montbovon. Parmi les derniers buffets d'orgues sculptés par Martinetti se rangent celui de la basilique Notre-Dame, à Fribourg (fig. 14), et celui de l'ancienne église de Montbovon qui, l'un et l'autre, ont disparu.

L'instrument de la *basilique Notre-Dame* (1785-1787) englobait un corps central à trois compartiments rectilignes, semblable à celui de St. Stephan, et deux tourelles latérales, rectilignes elles aussi, surmontées de vases de fleurs et de guirlandes sculptées et dorées. Sur les ailes, des angelots, perchés sur des cordons de feuillage, sonnaient de la trompette.

⁴⁹ Rutishauser, Samuel: *Schweizerische Kunstführer*, «Ref. Kirche Mühleberg BE», p. 19: «Auf der...Empore steht das im Kanton Bern bedeutendste Orgelgehäuse aus dem süd-deutschen Einflussbereich».

Son décor comporte, entre autres, les armes de la localité et deux «génies» jouant de la trompette; justement ce que Martinetti avait d'abord proposé à Yverdon.

⁵⁰ Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 387-390 et 603.

⁵¹ Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 553-555 et 602.

⁵² Gugger, Hans: *Die bernischen Orgeln*, pp. 286-289 et 602. Le couronnement de l'orgue de Guggisberg comprend un cartouche armorié, encadré de palmes et d'une guirlande de roses et de marguerites; semblable à celui de Mühleberg, du même genre que celui du retable de Villarvolard. Cf Hermann Schöpfer: *Guggisberg BE; Kirche und Pfarrhaus*, 1984, p. 17.

L'étain qui servit à la confection des tuyaux avait été acquis, au chantier de l'Etat, par Moser, en automne 1785⁵³.

L'orgue fut malheureusement éliminé, il y a une cinquantaine d'années, et remplacé par un orgue électronique.

L'ancien orgue de *Montbovon*, dû aux mêmes artisans, fut payé, en 1792, 404 écus et 2 baches. La facture qui le concerne ne fournit aucun renseignement sur sa composition ni sur l'apparence du meuble⁵⁴.

Un dessin colorié du chroniqueur gruérien J.-J. Comba, que nous a fait connaître M. François Seydoux, nous révèle qu'il se trouvait, en outre, au presbytère de Montbovon, en 1783, un petit orgue de salon, amené là probablement par le curé Moret. Celui-ci, un large chapeau sur la tête, joue de l'instrument, en compagnie de son chat et de deux bambins, tandis qu'un envol d'anges s'ébattent dans les airs, au son de la musique. Les consoles ajourées supportant la corniche sont traitées dans le même esprit que celles qui ornent les tourelles, à l'orgue d'Yverdon.

On pourrait allonger la liste des buffets d'orgues taillés par Martinetti, mais les exemples rapportés jusqu'ici suffisent à éclairer un aspect remarquable et presque inconnu de son activité artistique.

AUTELS, RETABLES, RELIQUAIRES ET CRUCIFIX

Autels et retables

Les autels et les retables sont, avec les buffets d'orgues, les pièces du mobilier liturgique qui se prêtent le mieux au concours des artistes, et ils sont presque toujours d'un style apparenté aux grands courants culturels du moment.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la peinture jouissait, tout comme la musique instrumentale, d'une vogue considérable. Combien de retables porteurs de figures en ronde bosse n'a-t-on pas alors sacrifiés pour les remplacer par des tableaux à l'huile? Les bons peintres ne manquaient pas et le procédé était économique.

Les tableaux, d'autre part, sont particulièrement riches de signification. Ils décrivent un événement et peuvent multiplier les scènes, tandis que les statues ne racontent pas la vie des saints; elles se contentent de proposer aux fidèles une image statique de la sainteté.

⁵³ AEF, Affaires ecclésiastiques 858¹⁶; 1785, nov. 9.

Chroniques 26, p. 8: «En juin et juillet 1769, Jos. Moser... refit tout l'intérieur de la grande orgue de Gruyères pour 300 écus bons»; donc Martinetti semble n'avoir fait que dorer et peindre le buffet. Bulle; Musée gruérien: Cahiers de J.-J. Comba, 1793.

⁵⁴ APM, Le conte des autel et de l'orge, fait l'année 1792 (sic).

On a prétendu que, à partir du milieu du XVIII^e siècle, la sculpture libre, la statuaire avait disparu au profit de la sculpture décorative qui, seule, restait en honneur chez nous⁵⁵. La tendance est manifeste, mais il ne faut pas exagérer: les buffets d'orgues et les chaires à prêcher continuaient de mettre en scène des angelots et des personnages, et les retables pourvus de statues avaient encore leurs partisans.

Pour répondre aux commandes, Martinetti dut, maintes fois, inscrire ses œuvres dans un espace réglé par des lois architecturales gothiques ou baroques; il s'en accommoda fort bien, et ne renia jamais le style néo-classique qui lui était propre.

Ses retables peuvent se classer en deux catégories: les retables à *sculpture décorative* et les retables à *figures en ronde bosse*.

Les retables à sculpture décorative, adaptés aux autels secondaires, se situent, la plupart, dans les oratoires ou dans les nefs latérales des églises. Les plus simples comptent un seul registre formé d'un tableau plus ou moins grand, richement encadré et surmonté d'un fronton ou d'un cartouche armorié.

Parfois s'y ajoute un second étage, de dimensions réduites, muni d'un petit tableau flanqué de pots à feu ou de vases de fleurs, en guise d'amortissement aux lignes verticales.

Les éléments architecturaux et plastiques sont plus ou moins développés en fonction de la place disponible et de la libéralité des commanditaires.

Des retables de ce genre se rencontrent notamment à l'ancien Hôpital des Bourgeois de Fribourg, à la basilique Notre-Dame et à la cathédrale St-Nicolas.

Les retables à figures en ronde bosse - c'est-à-dire totalement isolées dans l'espace - comprennent, le plus souvent, trois registres horizontaux et deux registres verticaux. Une architecture faite de colonnes corinthiennes ou composites et de pilastres assortis, implantés de biais sur un socle et surmontés d'un entablement supporte deux tableaux et un certain nombre de statues en bois peint et doré.

Tels étaient les maîtres-autels d'Onnens et de Montbovon, tels sont les autels de Menziswil et de Villarvolard.

Les éléments de la sculpture ornementale. Dans l'un et l'autre cas, la décoration s'intègre à une architecture bien ordonnée.

Cette décoration englobe une série de motifs empruntés au répertoire de l'Antiquité classique: oves, perles, acanthes, rais de cœur, etc. On y observe, ensuite, des sujets typiques présentant à la fois un intérêt artistique et une signification religieuse. Les motifs végétaux en constituent la part dominante: rameaux simples ou croisés, fruits, légumes ou fleurs sortant d'une corne d'abondance, d'un panier ou d'un vase; feuillages se balançant en guirlandes ou décrivant une chute...

⁵⁵ Reiners, Heribert: *Annales fribourgeoises* 1930, p. 153.

Tous ont une valeur symbolique: la grappe de raisin et l'épi de blé évoquent l'Eucharistie; le rameau d'olivier est un emblème de paix; les rameaux de chêne et de laurier, un symbole de victoire et de triomphe rappelant, entre autres, l'entrée de Jésus à Jérusalem.

La palme est l'attribut de la victoire et celui du martyr; elle est signe d'espérance et symbole de la résurrection. La grenade, en raison de la multitude de grains que le fruit tient rassemblés sous une même enveloppe, désigne l'union qui doit régner entre les membres d'une même communauté chrétienne. Le tournesol, magnifiquement épanoui, est l'image du fidèle qui se tourne vers Dieu en toute confiance. La feuille d'acanthé, une et multiple, représente la charité, expression unique et multiforme d'une foi vivante. Les cornes d'abondance, d'où s'échappent fruits et légumes, les guirlandes de feuillage et de fleurs attestent que Dieu est la source de toute chose et que les hommes reçoivent de sa bonté les biens spirituels et les biens matériels.

Les fleurs elles-mêmes ne sont pas un simple décor. Tantôt offertes en bouquets, tantôt portées au Seigneur par des anges, elles chantent la gloire de Dieu et concrétisent les prières des fidèles. La rose, qui fait partie du vocabulaire mystique, rend un hommage spécial à la Vierge Marie⁵⁶.

Les éléments de ce décor ont donc une signification éminemment religieuse, sans quoi, après le concile de Trente, on les aurait bannis des sanctuaires.

Retables à sculpture décorative. L'autel de la chapelle Ste-Marie-Madeleine, dans le jardin du *monastère de Montorge*, à Fribourg, date de vers 1766. Son retable, composition modeste et légère, de bois peint en vert, comprend une niche centrale couronnée d'un baldaquin et deux niches latérales au décor sculpté et doré de feuilles d'acanthé, de guirlandes de roses et de feuilles de laurier imbriquées⁵⁷. Ce pourrait être un ouvrage de Martinetti, à ses débuts.

Quant aux deux petits autels de bois, de forme identique, introduits en 1785 à la chapelle de l'ancien *Hôpital des Bourgeois*, dédiés l'un aux Saints-Innocents et l'autre à saint Maur, ils sont de Martinetti, à n'en pas douter (fig. 15). Les tombeaux sont traités en faux marbre, blanc et jaune. Les retables se composent d'un large cadre rectangulaire, décroché aux extrémités, renfermant une peinture à l'huile sur toile, surmonté d'un deuxième cadre au sommet arrondi contenant un tableau plus petit; tous deux du peintre Gottfried Locher.

L'ornementation comporte divers éléments sculptés en relief et dorés: feuilles d'acanthé, rosaces, guirlandes de laurier et de roses se détachant sur un fond peint en

⁵⁶ Ménard, Michèle: *Mille retables de l'ancien diocèse du Mans; une histoire des mentalités religieuses au XVII^e et au XVIII^e siècles*, pp. 153 et 154.

De Prezel: *Dictionnaire iconologique*, Paris 1779; réédition Genève 1972, p. 267.

⁵⁷ MAH, FR, t. 3, pp. 234 et 235.

vert. Deux pots à feu, d'où partent des chutes de laurier, sont placés de part et d'autre sur la traverse supérieure du grand cadre; des grecques en soulignent les décrochements, à la partie inférieure.

Ces deux compositions, au dessin très pur, à la décoration gracieuse et au coloris léger sont de la même veine que les mémoriaux suspendus, quelques années plus tôt, à St-Nicolas, et que la boiserie de la salle du Grand Conseil, à l'Hôtel de Ville⁵⁸.

Ce sont, d'ailleurs, les mêmes artistes, Locher et Martinetti, qui réaliseront bientôt les nouveaux autels à l'église Notre-Dame, dont l'Hôpital avait encore la charge.

Certains retables de cette catégorie sont constitués d'un unique tableau entouré d'un cadre. Les plus somptueux se trouvent à la cathédrale St-Nicolas et à la basilique Notre-Dame.

⁵⁸ MAH, FR, t. 3, pp. 390-391 et fig. 372.

P. 41 (fig. 5): Vevey; temple St-Martin: tête de lionne, encadrée d'une draperie et de pirouettes, par Martinetti (1775-1776).

P. 42 (fig. 6): Vevey; temple St-Martin: têtes de béliers, au couronnement d'une tourelle de l'orgue, par Martinetti (1775-1776).

P. 43 haut (fig. 7): Vevey; église Ste-Claire: tympan de la porte occidentale (1776).

P. 43 bas (fig. 8): Roche; musée suisse de l'orgue: ancien orgue de Morges, couronnement de la tourelle centrale (1778), œuvres probables de Martinetti.

P. 44 (fig. 9): Vevey; église Ste-Claire: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1778-1779) avant la restauration de 1957.

P. 45 (fig. 10): Vevey; église Ste-Claire: groupe d'angelots, sous la tourelle latérale de droite de l'orgue, par Martinetti (1778-1779).

P. 46 (fig. 11): Vevey; église Ste-Claire: ailerons en forme de lyre monumentale, par Martinetti (1778-1779).

P. 47 haut (fig. 12): Mühleberg BE; orgue de Joseph Moser et Dominique Martinetti (1781), état antérieur à la dernière restauration.

P. 47 bas (fig. 13): Mühleberg BE; le couronnement du buffet d'orgue.

P. 48 (fig. 14): Fribourg; basilique Notre-Dame: ancien orgue de Moser et Martinetti (1786).



Fig. 5: Vevey; temple St-Martin: tête de lionne par Martinetti (1775-1776).



Fig. 6: Vevey; temple St-Martin: têtes de béliers par Martinetti (1775-1776).



Fig. 7: Vevey; église Ste-Claire: tympan de la porte occidentale, œuvre probable de Martinetti (1776).



Fig. 8: Morges; ancien orgue du temple, aujourd'hui au Musée suisse de l'orgue, à Roche, sculpture probable de Martinetti (1778).



Fig. 9: Vevey; église Ste-Claire: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1778-1779).



Fig. 10: Vevey; église Ste-Claire: angelots, à la base de la tourelle latérale de droite, par Martinetti (1778-1779).

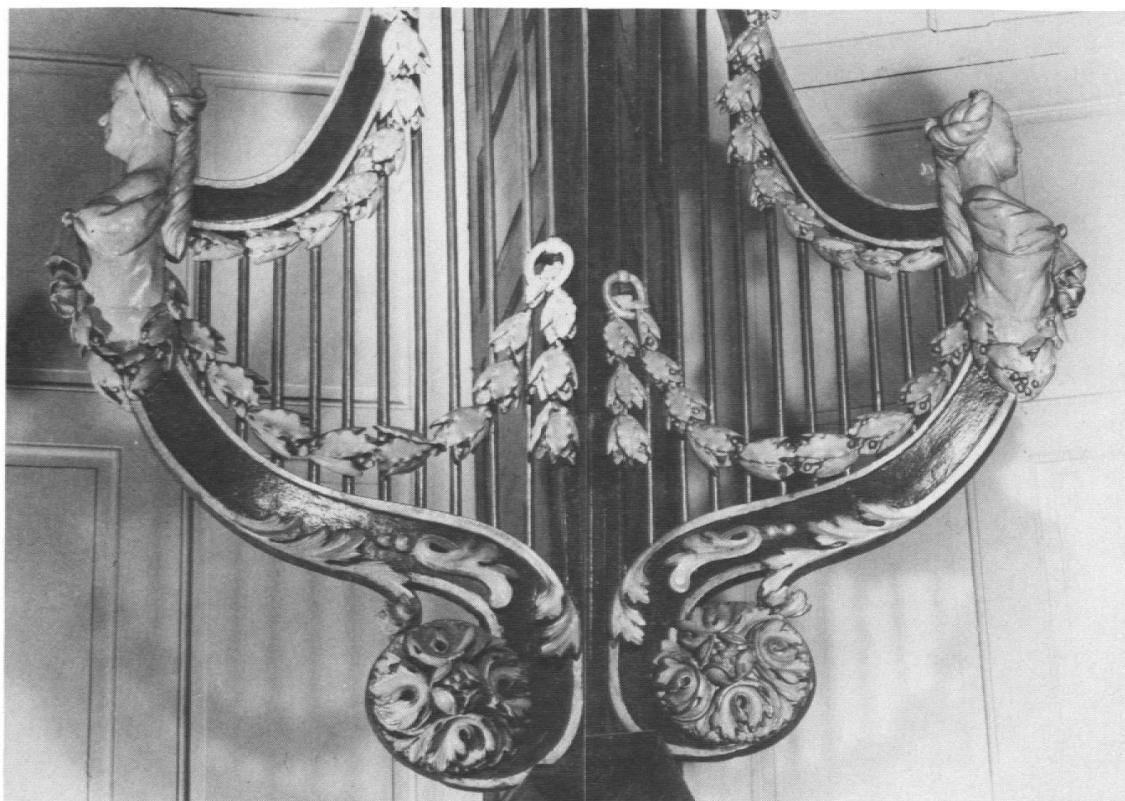


Fig. 11: Vévey; église Ste-Claire: ailerons en forme de lyre, par Martinetti (1778-1779).





Fig. 12: Mühleberg BE; orgue de Joseph Moser, sculpture quasi certaine de Martinetti (1781).

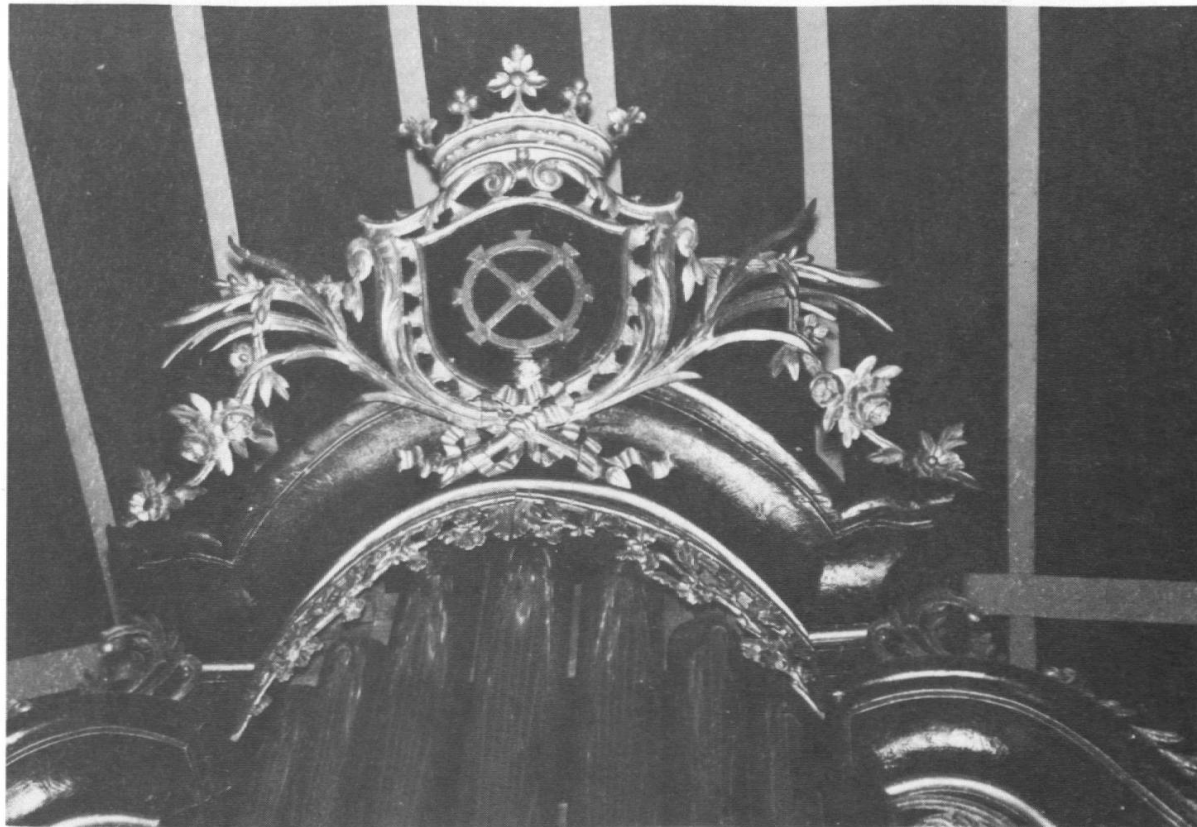


Fig. 13: Mühleberg BE; orgue de Joseph Moser: couronnement du buffet d'orgue.



Fig. 14: Fribourg; basilique Notre-Dame: orgue de Moser et Martinetti (1786).

A *St-Nicolas*, Martinetti sculpta et dora, en 1789, pour le compte du Gouvernement, le cadre du tableau de *Notre-Dame des Victoires*⁵⁹. L'autel proprement dit avait été érigé par le marbrier *Jean-François Doret*, de Vevey⁶⁰, peut-être sur un dessin de Martinetti, qui en aurait conçu le plan général⁶¹ (fig. 16).

Une barre de bois doré, orné d'une frise de postes, posée sur le gradin, sert d'appui et de transition. Le cadre du tableau, en bois doré lui aussi, de forme rectangulaire, présente dans sa partie supérieure un décrochement rectiligne qui épouse le contour de la corniche, en pierre, de la chapelle, laissant apparaître les chapiteaux des colonnes. Il est agrémenté, sur toute sa longueur, par quatre rangs d'ornements successifs: des oves, des perles, des côtes et des rais de cœur, et il arbore, à son sommet, les armes de la république de Fribourg, surmontées d'une couronne d'olivier entremêlé de roses environnées de rameaux de chêne et d'olivier, et de guirlandes de draperie.

Ce retable, qui célèbre la paix rétablie grâce à la protection de la Vierge et par la médiation de Fribourg, Soleure et Bâle, au lendemain de la première guerre de Villmergen, témoigne à la fois de la valeur du peintre Simon Goeser et de l'habileté du sculpteur Martinetti, à son apogée.

A la *basilique Notre-Dame* se dressaient jadis deux retables de conception identique; cadre de bois enfermant un tableau: celui de *l'Assomption*, à l'extrémité orientale du collatéral de gauche (fig. 17), et son pendant, celui du *Rosaire*, à droite.

⁵⁹ AEF, Cpte trës. N° 549, f. 150^r; N° 549^{bis}, f. 149^v: 13 juillet 1789; versé à Doret de Vevey pour l'autel de marbre..... 1360 livres 16 baches.

21 juillet 1789; versé au peintre de Fribourg-en-Brisgau qui a fait le tableau..... 672 livres. Versé au peintre Sutter pour des retouches... 16 livres 12 baches. Versé à Zitzman pour la menuiserie... 37 livres 12 baches.

16 novembre 1789; «dem Bildhauer Martinetti auf Rechnung der dazu gehörigen Ramen, 5 louis d'or... 168 livres»; «demselben für die unteren Chor bäncken farb zu legen...; 126 livres».

31 décembre; «demselben für vergöldigung in der Capell Mariae Victoriae..... 210 livres».

28 janvier 1790; «demselben zum saldo obiger Ramen. 403 livres 4 baches». MAH; FR, t. 2, pp. 60 et 104; fig. 48.

Dans la revue *Nos monuments d'art et d'histoire*, XIX, 1968/1 pp. 34-36, le professeur Alfred A. Schmid relate que le tableau de Goeser et le «sommptueux cadre Louis XVI de Dominique Martinetti» viennent de subir une restauration qui a rendu toute sa beauté à cet autel remarquable.

L'ancien autel de Notre-Dame des Victoires fut cédé à la chapelle St-Pierre (Manual 1789, p. 325).

⁶⁰ Bissegger, Paul: *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 1980, p. 106.

⁶¹ Le modèle, en bois, de l'un des motifs se voyait encore, à la sacristie supérieure, il y a peu de temps.

Ils furent érigés en 1789 également, par les soins de Joseph Moser pour la menuiserie, de Dominique Martinetti pour la sculpture et de Gottfried Locher pour la peinture⁶².

Le retable de l'Assomption, peint en faux marbre de tonalité brun clair, présente l'aspect d'un portique Louis XVI. Un grand cadre rectangulaire à décrochement curviligne, que bordent un tore de laurier et un rang de perles et d'olives mêlées, met en évidence l'effigie de la Vierge Marie s'élevant dans les airs. Un chapiteau de piastres court le long des montants du cadre, à l'extérieur. Vers le haut émergent deux pilastres lisses et deux chérubins que domine un fronton triangulaire, au tympan rehaussé d'un cartouche et d'une inscription, sommé d'une croix et de rinceaux d'acanthé dorés.

L'autel de l'Assomption a gardé son état pristin et ses deux reliquaires d'origine. De l'autel du Rosaire, il reste le tableau au cadre mouluré, qui représente une Vierge à l'Enfant conversant avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne - adossé aujourd'hui au mur du chœur - ainsi que les statues de saint Blaise et de saint Théodule, déposées aujourd'hui dans la chapelle du Rosaire, au bas de la tour romano-gothique.

Retables à figures en ronde bosse. Les retables les plus importants, annexés aux autels majeurs, comprennent une architecture monumentale répartie sur deux niveaux et sur trois registres horizontaux.

Le premier étage, posé sur le soubassement et sur l'autel lui-même, s'articule autour du tableau central de forme rectangulaire, toujours plus haut que large pour accentuer l'impression de verticalité. Parfois la traverse supérieure du cadre est cintrée.

Des colonnes, placées de biais, de part et d'autre du tableau, supportent l'entablement. Elles appartiennent, le plus souvent, à l'ordre corinthien. Lisses ou cannelées, elles n'ont jamais d'ornement végétal; cette donnée est en accord avec le goût romain et la volonté post-tridentine de christianiser les valeurs antiques, en l'occur-

⁶² AEF, Affaires ecclésiastiques 858² et 858⁷; MAH; FR, t. 2, pp. 184 et 185.

Archives de Notre-Dame: Actes, titres et comptes de la confrérie du Rosaire 1629-1875; dépenses pour l'autel du Rosaire. 1790:

«Au peintre Locher pour le tableau, 12 louis 80 écus 16 baches.

»Au menuisier Moser pour bancs et cadres..... 5 écus 5 baches.

»Au doreur et sculpteur Martinetti pour le cadre de l'image de l'autel, à compte 5 louis..... 33 écus 15 baches.

»Au même soit à sa charge au sieur Moser qui a fait les cadres des deux autels, 4 louis..... 26 écus 22 baches.

»Au doreur Martinetti, encore 2 louis, en tout 11..... 13 écus 11 baches.

»Au doreur encore pour un gradin et autres ornements encore 2 louis, 13 écus 11 baches».

Une photographie de cet autel se voit dans les EF 1932, p. 110. Aff. ecclés. 858²; 1788: Moser et Martinetti reconnaissent avoir reçu 4 louis pour la confection des autels, à Notre-Dame; il ne peut s'agir que des autels latéraux. L'autel du Rosaire, antérieur, était le troisième, du côté de l'Épître, vers la sortie (AEF: col. Schneuwly XXIII, p. 6).

rence les ordres d'architecture classique. Ces colonnes jouent le rôle porteur que leur avaient dévolu les constructeurs de l'Antiquité, et non seulement un rôle décoratif. Les statues, dont le sujet révèle un aspect de la dévotion locale, sont logées entre les colonnes du premier étage et sur l'entablement.

Des retables pourvus de figures en ronde bosse ont été dressés, par notre sculpteur, dans plusieurs localités de la campagne fribourgeoise: entre autres à Onnens, à Villarvolard, à Menzswil, à Montbovon, ainsi que chez les Augustins et à la basilique Notre-Dame, à Fribourg.

Onnens. En mai 1775, Joseph Moser signait avec la paroisse d'Onnens, près de Fribourg, un contrat pour la livraison d'un autel, dont il confierait l'ornementation à un sculpteur expérimenté; il s'agissait notamment de tailler les statues de saint André et de saint Jacques, le Saint-Esprit «*entouré de rayons d'or*», et divers motifs en relief et dorés, se détachant sur un fond bleu clair⁶³. L'intérieur du tabernacle serait peint en rose et ponctué d'étoiles d'or, placées de distance en distance.

Le contrat seul nous est parvenu; le nom du sculpteur, laissé à la discrétion du menuisier, n'y est pas dévoilé; mais nous pouvons présumer que ce devait être Martinetti, le collaborateur habituel de Moser. En faut-il une raison complémentaire? La description du tabernacle d'Onnens, incluse dans le contrat, convient tout à fait au tabernacle de la Maigrauge dont il sera question ci-après et que nous croyons être de Martinetti. Tous deux relèvent du même parti architectural et décoratif.

Villarvolard, vers 1782 (fig. 18). Le maître-autel de Villarvolard est une construction monumentale, unissant à une structure d'inspiration baroque une décoration néo-classique. Il est en bois, peint façon marbre. Son retable se compose de trois registres horizontaux et de deux registres verticaux. Le centre en est marqué par le tabernacle, un cartouche sculpté dominant le tableau principal, et la couronne de laurier qui termine l'attique.

Les deux faces latérales, obliques et parfaitement symétriques, comprennent, l'une et l'autre, une colonne et deux pilastres, lisses et noirs, encadrant une statue couleur de porcelaine avec quelques touches d'or. Elles sont flanquées d'aillettes ajourées.

Les supports reposent sur un socle élevé et se terminent par des chapiteaux dorés qui soutiennent l'entablement mouluré, décroché au point de rencontre avec les pilastres, et recourbé aux extrémités, sur les colonnes.

L'attique, fait de deux consoles renversées, en forme de volutes, encadrant une toile, se termine par une corniche curviligne. Il abrite deux angelots aux bras grands ouverts, peints en blanc, et à sa base des feuilles d'acanthé dressées et dorées. Palmes, branches d'olivier et vases garnis de fleurs rehaussent cette architecture.

⁶³ AEF, RN N° 707, pp. 172-174.

Les statues du retable, qui représentent *saint Sulpice*, patron de la paroisse (fig. 19) et *sainte Catherine d'Alexandrie* (fig. 20) offrent une parenté stylistique frappante avec diverses réalisations du maître tessinois mais, a-t-on dit, «*les attribuer formellement à Martinetti serait négliger l'air de famille que le retour au néo-classicisme d'essence française donne à l'ensemble de la production contemporaine*»⁶⁴.

Cette attribution nous paraît néanmoins judicieuse, non seulement en vertu du style de l'ouvrage, mais à cause de la datation et du fait que la paroisse de Villarvolard était incorporée au Chapitre de St-Nicolas qui avait l'obligation d'entretenir, entre autres, le chœur de son église. Or le Chapitre, tout comme le Gouvernement, s'en remettait communément à Martinetti pour les travaux de sculpture à la collégiale de Fribourg.

Nous devons, par contre, exprimer une réserve quant à la datation: l'hypothèse se révélerait fausse si le retable avait été mis en chantier avant 1760, date de la consécration de l'autel car, à cette époque-là, Martinetti, âgé d'une vingtaine d'années, n'habitait par encore notre région. La consécration eut bien lieu en 1760 mais, au jour de la dédicace, le retable proprement dit n'était pas encore commencé.

Vingt ans plus tard, en effet, «*pour aider à faire le grand autel de l'église de Villarvolard*», Françoise Dupré, de Gruyères, légua la somme de 100 écus, à condition qu'on y mette «*les statues ou effigies*» de saint François, de sainte Françoise et de sainte Agnès⁶⁵.

Or, ces conditions ont été remplies, puisque les personnages nommés par la donatrice sont effectivement représentés à l'attique, sur une toile qui pourrait être de Gottfried Locher. Nous en déduisons que le retable n'a été mis en chantier qu'après 1780, lorsqu'on eut récolté les fonds nécessaires.

Sa structure, le système décoratif dont il procède, la composition du tabernacle sont conformes au projet que Martinetti établira bientôt pour le maître-autel de Montbovon, sur le modèle de l'autel de la Nativité, à la cathédrale St-Nicolas⁶⁶.

Ses éléments décoratifs: cartouche à enroulements, guirlandes de laurier, palmes croisées attachées par un ruban, angelots et chérubins sont présents aussi, par exemple, sur les retables et sur les murs de la basilique Notre-Dame, à Fribourg, et sur plusieurs buffets d'orgues dus à notre sculpteur.

⁶⁴ *Histoire du canton de Fribourg*, 1981; p. 691.

⁶⁵ AEF, RN N° 2682, f. 98^v.

⁶⁶ ACh, Cpte 1782, p. 15. En 1782, le Chapitre de St-Nicolas fit des réparations au toit du chœur de l'église, qui avait été reconstruit et agrandi entre 1757 et 1760. Le curé de Villarvolard, nommé par le Chapitre, était alors François-Joseph-Nicolas Rappo, docteur en théologie (1769-1783). Il quitta Villarvolard en novembre 1783, pour la paroisse de Bottens, dans le Gros-de-Vaud.

Cette noble architecture et ce décor de qualité font de cet autel un véritable joyau. Encore faudrait-il, pour en avoir une vision exacte, y replacer l'ange qui fut dérobé il y a quelques années, ainsi qu'un groupe de chérubins voltigeant parmi le feuillage au front du tabernacle qui en ont été retirés naguère, et surtout lui restituer sa coloration d'origine. L'un ou l'autre trait singulier que l'on y décèle atteste l'intervention d'un compagnon d'atelier, celle de Médard Boisseau peut-être.

Des autels du même type que celui de Villarvolard ont été érigés à la chapelle de Bourguillon (1768), à la chapelle de Montagny-Tours (vers 1780), à l'église de Dirlaret (entre 1773 et 1785). Ce dernier a gardé tout son décor⁶⁷; les autres en ont perdu un certain nombre de motifs caractéristiques.

Menziswil, vers 1783 (fig. 21). La chapelle de Menziswil, dans la paroisse de Tavel, fut érigée par les sœurs Zurthannen, avec le consentement de Mgr Joseph-Nicolas de Montenach, exprimé dans une lettre du 5 juillet 1781⁶⁸. Elle renferme un modeste et précieux autel, inspiré de celui de St-Josse, à St-Nicolas, en bois, peint couleur de marbre, blanc, jaune et noir. Le retable compte deux niveaux superposés, occupés chacun par un tableau de Gottfried Locher.

Le tableau principal, une Immaculée Conception, est encadré de colonnes lisses, peintes en noir, surmontées de chapiteaux dorés. Le tableau de l'attique, dans un cadre en forme de trèfle à trois lobes, symbolise la Sainte-Trinité; il est entouré de deux palmes au feuillage léger et de deux cornes d'abondance garnies de fleurs, parmi lesquelles on distingue la rose et l'églatine (fig. 22).

De chaque côté du retable, une longue tresse de feuillage, attachée par un ruban, tombe, élégante et souple, jusqu'au-dessus de la table du sacrifice. Sur le gradin de l'autel se dressaient naguère deux statuettes représentant l'une sainte Ursule, et l'autre sainte Catherine de Sienne⁶⁹.

Sainte Ursule (fig. 23), au visage gracieux et frémissant de joie, porte sur la tête une couronne de princesse et, sur la poitrine, une large ceinture dorée à l'apparence de cuirasse. De sa main droite, elle tient une flèche, son attribut usuel, réplique du trait que lui décochèrent les archers d'Attila, tandis que sa gauche est repliée sur le corps.

⁶⁷ Schöpfer, Hermann, Jean-Pierre Anderegg: *Kunstführer Sensebezirk*, p. 45. Les mêmes dessins circulaient par les ateliers. Il ne faut donc pas s'étonner que des retables aux formes architecturales identiques se rencontrent à plusieurs endroits; leur décor, par contre, varie au gré des artistes.

⁶⁸ Waeber, Louis Mgr et Schuway Aloys: *Eglises et chapelles du canton de Fribourg*, p. 364. Pour raison de sécurité, les statues ont été retirées de la chapelle, il y a quelques années. Peu après, des individus y ont pénétré par les fenêtres et ils ont saccagé l'autel.

⁶⁹ Le guide *Fribourg, arts et monuments*, 1981, p. 137, les nomme Ursule et Françoise et les date de la première moitié du XVIII^e siècle; leur provenance n'est pas indiquée. Nous pensons qu'il s'agit de sainte Ursule et de sainte Catherine de Sienne car, outre les raisons iconographiques, ces deux prénoms étaient portés par deux filles de la famille Zurthannen impliquée dans la construction de la chapelle.

Sa taille est mince et élancée; sa tête posée sur un cou allongé. Le visage arrondi, marqué par un nez droit et fin, se termine par un menton saillant. L'attitude générale exprime un sentiment de sérénité.

Sur le plan iconographique, le fait que la sainte soit représentée seule constitue une exception à la règle car, généralement, elle ouvre son manteau, comme la Vierge de Miséricorde, pour y abriter ses (onze ou onze mille) compagnes.

Sainte Catherine de Sienne (fig. 24) est vêtue d'une robe noire, d'un scapulaire doré et du manteau caractéristique des tertiaires de saint Dominique. Tête légèrement baissée, elle regarde les fidèles rassemblés auprès d'elle et ses mains jointes les invitent à la prière.

Ces statuettes permettent d'établir des comparaisons fort significatives avec celles de Villarvolard, de Montbovon, de Chavannes-sous-Orsonnens et de la basilique Notre-Dame, à Fribourg.

Ici et là se reconnaissent des attitudes ou des vêtements semblables. Les visages rivalisent d'exactitude avec des portraits; les accessoires sont identiques: la même couronne dentelée surmonte la tête de sainte Ursule de Menzswil et celle de sainte Catherine à Villarvolard; le scapulaire de sainte Catherine de Sienne de Menzswil imite celui de saint Antoine de Montbovon. Surtout la tête de sainte Ursule (fig. 25) se révèle être la réplique parfaite de celle de la Madone de Chavannes-sous-Orsonnens (fig. 26), et ses vêtements s'apparentent à ceux de saint Théodule et de saint Blaise, à la basilique Notre-Dame, également à ceux de saint Charles et de saint Jean de Montbovon.

Montbovon, 1785-1790. Considérant les statues des anciens autels de Montbovon d'un point de vue purement stylistique, on les a rangées parmi les créations du milieu du XVII^e siècle⁷⁰.

Or, il s'agit là d'un ouvrage incontestable de Martinetti: la commande, passée devant notaire, comporte la description exacte de l'œuvre commandée, et cette description concorde avec l'œuvre conservée.

Le 30 juin 1785, les commissaires de la paroisse de Montbovon, Jean Grangier, Alexis Jolliet et Antoine-Joseph Comba, signaient avec le «... *Sieur Martinette (sic), bourgeois de Fribourg, maître scruteur (sic) et doreur*» un contrat dont le registre du notaire Jean-François Robadey, de Lessoc, et les archives paroissiales de Montbovon nous révèlent la teneur⁷¹.

⁷⁰ Le fichier du Musée cantonal d'art et d'histoire date ces statues du milieu du XVII^e siècle, de même que le professeur Reiners (BAP, p. 204: la photographie, en buste, de saint Charles Borromée clôt le chapitre consacré à Jean-François Reyff).

⁷¹ AEF, RN N° 3105, pp. 16-18. Contrairement à ce qui se produisit souvent à l'époque, ce sont ici des statues qui remplacèrent les tableaux, reprenant en partie les mêmes sujets: S. Antoine, S. Charles...

Il s'agissait de faire «*tout en neuf*» les trois autels de l'église. Le maître-autel devait comporter un tombeau couleur de marbre et en partie doré; quatre colonnes corinthiennes encadrant le tableau de saint Grat évêque, patron de la paroisse avec, éventuellement, les statues en ronde bosse de *saint Pierre* et de *saint Paul*, intercalées entre les colonnes; au milieu, le tabernacle, formé d'un tour à trois compartiments, l'un doré, l'autre argenté et le troisième peint en bleu; à ses côtés, deux anges adorateurs; à l'attique, un tableau représentant saint Nicolas, dans un cadre lui aussi sculpté et doré; le tout complété par deux ailes «*en sculpture, bien dorées en or et bien dégagées*».

Les autels furent choisis parmi les projets esquissés par Martinetti, sur le modèle des «*deux autels qui sont près de la chaire, à St-Nicolas de Fribourg*», ce qui signifie que le maître-autel s'inspirait de l'autel de la Nativité, et les autels latéraux de celui de saint Josse comme à Menziswil.

Ces derniers comptaient deux tableaux superposés, englobés dans une armature de bois, sur laquelle étaient appliqués les motifs de décoration sculptés et dorés. Le tableau central de l'autel de droite était voué à la Sainte-Famille, celui de l'attique à sainte Reine; sur les côtés se tenaient debout *saint Antoine* et *saint Sébastien*.

Le tableau central de l'autel de gauche mettait en scène la Vierge du Rosaire dialoguant avec saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, entourés des mystères du Rosaire, en 15 médaillons. Le petit tableau fixé au-dessus de l'entablement représentait sainte Anne; il était accompagné des statues de *saint Jean, apôtre*, et de *saint Charles Borromée*.

L'ouvrage serait effectué à l'atelier de Martinetti, à Fribourg; les frais de transport et de pose étaient compris dans le devis. Les débours s'élevaient à 31 louis d'or pour le maître-autel, payables aussitôt après sa livraison; 32 pour les autels latéraux, payables, par moitié, après l'exécution de chacun d'entre eux. Pendant le séjour de l'artiste à Montbovon, la paroisse se chargeait de son entretien.

On commencerait par le maître-autel et «*si contre espérance*» il n'était pas du goût des commissaires, ces derniers se réservaient le droit de passer commande pour la suite à un autre sculpteur.

L'ultime phrase du contrat offre un intérêt tout particulier: «*ainsi fait, conclu et arrêté sous l'approbation et la direction de son Illustrissime et Révérendissime Grandeur, à qui les prénommés sieurs commis se recommandent très humblement*». Lors de sa visite pastorale, en 1784, l'évêque examina attentivement le mobilier de l'église; le compte rendu atteste que tout y est en ordre, «*surtout si, comme on nous l'a dit, la paroisse se propose de renouveler les deux autels collatéraux*».

On discuta donc de la construction de ces autels en présence de Mgr de Lenzbourg; c'est lui, sans doute, qui encouragea à inclure dans la commande le maître-autel, et qui fit connaître Martinetti aux gens de l'Intyamon. Il en résulta un ensemble architectural et plastique remarquable au programme iconographique, ample et

cohérent : six tableaux d'un peintre non désigné, avec des cadres sculptés et dorés ; six statues de saints puisés dans le calendrier de l'Eglise universelle, à qui l'on vouait un culte spécial ; la représentation de Dieu le Père et deux anges adorateurs⁷².

Des annotations, en dernière page de l'exemplaire du contrat conservé aux archives paroissiales de Montbovon, nous fournissent de précieux compléments d'information :

- Le contrat fut établi entre les délégués de la paroisse et le sculpteur Martinetti. Celui-ci eut toute latitude de choisir, à son gré, le menuisier et le peintre : son choix porta, comme on pouvait s'y attendre, sur Joseph Moser pour la menuiserie et, vraisemblablement, sur Gottfried Locher pour la peinture.
- Martinetti reçut « l'entier payement » du maître-autel, le 27 mai 1789 ; le retable venait donc d'être livré, avec ses ornements. Le retard apporté à l'exécution du contrat s'explique par l'activité débordante déployée par le sculpteur sur le chantier de la basilique Notre-Dame, à partir de l'année 1785.
- Pour la boiserie de « l'autel du chœur », on versa à Joseph Moser, « facteur d'orgues », le montant de 13 louis d'or.
- Le 27 mai 1789, les petits autels étaient à peine commencés. Ce jour-là, Martinetti et Moser s'engagèrent à les dresser pour la fête de Pâques 1790.

D'autres pièces d'archives nous apprennent en outre que :

- Joseph Moser construisit, à son atelier de Fribourg, un orgue neuf destiné, lui aussi, à l'église de Montbovon.
- Pour couvrir les frais de l'orgue et ceux des autels, on fit une collecte dans tous les foyers de la paroisse ; l'argent récolté y suffit largement.
- D'après le « *Conte des autel et de l'orge fait l'année 1792* » (sic), Martinetti toucha, pour l'ornementation des petits autels, la somme de 305 écus, 46 baches ; et Moser, pour son orgue, 404 écus, 2 baches.
- Grâce à la situation financière avantageuse et à quelques dons exceptionnels, on se procura, un peu plus tard, un encensoir, une navette et une croix de procession, en argent ; suivirent une nouvelle cloche, une horloge (1796) et la chaire.

⁷² APM, Contrat pour les autels, 1785. L'exemplaire déposé aux archives paroissiales de Montbovon spécifie que « si on le trouve à propos », il y aura encore la figure en ronde bosse des saints Pierre et Paul, entre le cadre et les colonnes du maître-autel.

Cette suggestion a-t-elle été retenue ? On n'a pas retrouvé la trace des deux apôtres, mais la somme versée pour l'ornementation du retable semble bien les y inclure.

D'après l'acte notarié conservé aux archives de l'Etat, à Fribourg, on ne peut savoir si l'ossature des autels était en bois ou en stuc, car les deux matériaux étaient en usage et se prêtaient à une coloration marbrée. D'autre part, les modèles choisis à la cathédrale St-Nicolas sont en stuc.

De même, l'autel majeur de la collégiale de Romont, construit par des maîtres italiens, en 1795, était en stuc, avec des statues en bois ; seules ces dernières ont survécu (A. Dellion : *Dictionnaire des paroisses*, t. 9, p. 387). Le style pratiqué par ces Italiens est fort différent de celui de Martinetti.

Autels et retables ont été supprimés, à la démolition de l'ancienne église, en 1897, mais quelques éléments de première importance en ont été sauvegardés, ayant trouvé refuge au Musée cantonal d'art et d'histoire, à Fribourg. Il s'agit des statues des autels latéraux : *saint Antoine*, *saint Sébastien*, *saint Jean* et *saint Charles Borromée*; *Dieu le Père* et *deux anges adorateurs*, tous inclus dans la commande.

On y voyait, en outre, un *Christ ressuscité*, à mettre sur le tabernacle, durant le temps pascal, qui n'est pas compris dans l'acte notarié, mais qui faisait partie de cet ensemble.

Les statues ont gardé en partie leur polychromie originale; elles nous permettent de discerner les qualités spécifiques de Martinetti, statuaire, peintre et doreur. Nous les examinerons tour à tour sur le plan iconographique et sur le plan stylistique.

Intérêt iconographique des statues

Saint Antoine, ermite (fig. 27), l'air calme et grave, révélateur d'une vie intérieure intense, porte une barbe opulente et le froc à pèlerine des moines d'Occident. Le livre qu'il serre de sa main gauche, contre sa poitrine, rappelle qu'il fut le premier législateur des Pères du Désert; sa droite tenait un bâton ou un chapelet à gros grains.

A l'instar des artistes du XVII^e siècle, Martinetti l'a représenté comme un vénérable religieux de l'ordre des Antonins, et non comme l'anachorète au visage brûlé par la pénitence et par le soleil de la Thébàïde. Les attributs qu'on lui donnait au Moyen Âge, les flammes jaillissant sous ses pieds, signe de son pouvoir merveilleux sur le mal des ardents, et le petit cochon, son compagnon habituel, symbole d'un privilège ancestral, ont disparu sous les coups de la Réforme post-tridentine.

Au XVIII^e siècle, on invoquait saint Antoine pour se prémunir contre toute maladie contagieuse ou pour en obtenir la guérison.

Saint Sébastien (fig. 28), attaché à un arbre, le corps nu, troué par les flèches, offre le visage endolori, mais non tragique, d'un jeune homme qui affronte la mort avec intrépidité. C'est l'image par excellence du martyr. Le peuple reconnaissait en lui le patron des archers et des tireurs et, surtout, le protecteur contre la peste. Ne donnait-il pas au malade la force de supporter sa douleur, de surmonter la crainte de la mort, grâce à l'espérance d'une autre vie, et l'espoir de guérir puisque, disait-on, il avait lui-même survécu après avoir été criblé de flèches?

La tradition disait encore qu'une épidémie de peste sévissant à Pavie, en 680, avait été enrayée par son intercession. Les flèches symbolisaient aussi les accès de douleur causés par le fléau, comme elles symbolisent, dans le psaume 38, les châtiements infligés par Dieu au roi David.

L'apôtre saint Jean (fig. 29) n'est pas figuré sous les traits d'un contemplatif, d'un écrivain inspiré, du visionnaire de Patmos. Il présente le visage affable, serein et éveillé, et la sveltesse d'un adulte souriant à la vie, en pleine possession de ses moyens. Il correspond au type jeune et imberbe, de règle en Occident.

Le livre ouvert qu'il tient en mains, c'est l'Apocalypse, le livre écrit «au dedans et au revers».

Quant à *saint Charles Borromée* (fig. 30), empreint de dignité, bien que dépourvu de la crosse et de la mitre épiscopale, il est revêtu d'une soutane, d'un rochet à dentelle et d'un camail.

De haute stature, le visage émacié par les jeûnes, le nez busqué, la tête inclinée vers le malheureux qui sollicite une faveur, c'est le portrait authentique du saint archevêque de Milan, visiteur apostolique de la Lombardie et des bailliages suisses du Tessin, l'ami des malades et des pauvres, ultime rempart contre la peste.

Canonisé en 1610, moins de trente ans après sa mort (1584), il devint l'un des saints les plus populaires de la Contre-Réforme, le type même de l'évêque défenseur de la cité et agent efficace contre la maladie contagieuse. Son activité bienfaisante attestait au monde que les évêques vertueux et magnanimes n'avaient pas disparu avec l'Eglise des temps anciens.

On sent que Martinetti le tenait en grande estime: n'était-il pas le patron de l'église de son baptême? Les événements de son enfance ont dû remonter à sa mémoire tandis qu'il taillait cette effigie pleine de tendresse.

Saint Pierre et saint Paul, selon la tradition, veillaient sur les côtés du maître-autel; le chef des Douze à la droite du Seigneur et l'Apôtre des Nations à sa gauche. La réunion de ces deux apôtres sur le même retable en faisait un monument à la gloire de l'Eglise romaine. Nous ne savons pas ce que sont devenues ces deux statues.

Deux anges adorateurs se tenaient agenouillés près du tabernacle. Ils proclamaient, par leur attitude même, la foi en la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie; croyance que la Réforme avait contestée.

De semblables adorateurs figuraient aux maîtres-autels de Posat, de la basilique Notre-Dame et de l'église des Augustins, à Fribourg.

Qualités plastiques de ces statues

- Les plans et les volumes sont tracés avec netteté, accentuant le jeu de l'ombre et de la lumière.
- Le naturel et l'aisance des postures et des gestes, la noblesse des traits dénotent une tendance classique, faite de raison, de vérité et d'équilibre. A défaut de preuves documentaires incontestables, de tels caractères autorisaient à penser que ces œuvres pourraient dater du milieu du XVII^e siècle.
- Chaque personnage a son individualité bien marquée, ses attributs qui révèlent une fonction particulière.

- Les physionomies, source inaltérable d'inspiration, sont expressives et vigoureuses. C'était, à l'atelier, la part réservée au maître-sculpteur. Plusieurs d'entre elles, manifestement croquées sur le vif et plus ou moins idéalisées, se rangent parmi les plus remarquables de la sculpture fribourgeoise.
- Les fronts ne sont jamais plissés, car les saints jouissent d'une jeunesse inaltérable.
- Les mains, rarement intactes, imitent plutôt celles des gens du peuple que celles des gens de qualité; elles sont parfois un peu grossières.
- Les vêtements n'imitent pas la mode aristocratique ou bourgeoise du temps; ils tombent d'une manière naturelle, en longs plis réguliers et demeurent ordonnés même quand un souffle les anime. Des cassures apparaissent à la partie inférieure seulement, sur les pieds, sur les chaussures et au contact du sol.
- Jamais l'artiste ne s'attarde à des exercices de virtuosité décorative, même si, par exemple, la dentelle d'un rochet lui en donnait l'occasion.
- La polychromie consiste dans l'argenture du vêtement de dessous, la dorure du manteau et de quelques objets qui le complètent; scapulaire, dentelle... Pour le reste, elle est fidèle à la réalité: carnation pour les visages et les parties visibles du corps; brun pour la chevelure et pour la barbe; rouge pour certains accessoires, telle la couverture du livre des Evangélistes; jaune pour sa tranche.

Saint Antoine, parfaitement équilibré, a de bonnes proportions et une belle prestance. Sa robe de bure, serrée à la taille par une ceinture, tombe jusqu'à terre en plis rectilignes, séparés par des trouées d'ombre. Le froc qui recouvre la tête et les épaules confère au personnage une ampleur majestueuse, amplifiée par le scapulaire, large bande d'étoffe qui descend par le milieu du corps, accentuant sa dimension verticale.

Le visage aux yeux mi-clos, aux joues creuses, aux narines frémissantes, encadré par le capuchon et par une barbe touffue, exprime le recueillement et la douceur.

Le mouvement se traduit par la disposition oblique de la barbe, le geste de la main droite levée, la projection en avant du genou droit et la chute à ressauts du scapulaire.

Nous avons là une sculpture du plus haut intérêt, l'œuvre d'un grand maître.

Saint Sébastien présente une tête harmonieuse, un buste bien rendu. Par contre, malgré l'arbre qui le soutient, son corps semble désaxé, et l'attitude des bras peu gracieuse. Mais n'est-ce pas à dessein qu'on l'a mis dans cette position inconfortable? La présence des liens qui l'attachaient à l'arbre rendrait d'ailleurs ces torsions plus compréhensibles.

On constate, en outre, que les jambes sont trapues comme si, la pièce de bois disponible n'étant pas assez longue, il avait fallu les raccourcir. Il est probable que cette anomalie a été voulue, en raison de l'emplacement de la statue, afin de bien mettre en valeur le buste et le visage.

Saint Jean est animé d'un accent baroque, mesuré mais bien perceptible: hanchement du corps, chute des cheveux en torsades touffues, livre aux feuillets en liberté, jambe gauche proéminente, manteau plaqué sur la robe par la force du vent. Le visage juvénile et spirituel, traité avec finesse, ne serait-il pas un portrait?

Saint Charles Borromée manifeste davantage encore un air de vérité, par sa haute stature, la courbe de son nez et l'inclination de sa tête. Sur l'autel de Montbovon, il faisait pendant à l'apôtre saint Jean; l'un et l'autre ont le regard tourné vers l'intérieur du retable; les plis de leurs vêtements sont orientés dans le même sens.

Le camail enveloppe ses épaules, comme le froc celles de saint Antoine, à la manière d'une carapace. Les plis du rochet, par contre, sont finement taillés et le vent fait ondoyer leur extrémité où se dessine une dentelle sobre et parfaitement lisible, telle qu'on l'observe également sur le rochet de saint Théodule, à la basilique Notre-Dame, à Fribourg, et sur un dessin de Martinetti, conservé aux archives de l'Etat (fig. 31).

A partir du genou, la soutane reparaît sous le rochet, divisée en plis verticaux légèrement sinueux, qui s'arrondissent sur la jambe, très apparente, et s'incurvent au-dessus de la chaussure.

Il s'agit d'une sculpture haute en relief, qui met le prince de l'Eglise à la portée des fidèles. N'est-ce pas à cette fin que la mitre a été écartée? Il est regrettable que l'état actuel des mains ne permette plus de discerner l'objet caractéristique qu'elles tenaient.

Les deux anges adoreurs ont des visages recueillis et une pose conforme à leur rôle, qui est de rendre gloire à Dieu et de transmettre aux hommes ses messages. L'un joint les mains dans l'attitude de la prière; l'autre les croise sur sa poitrine, comme à l'ancien maître-autel des Augustins, à Fribourg.

La sculpture en est relativement peu fouillée et, d'autre part, la polychromie originale a complètement disparu.

L'image de *Dieu le Père* (fig. 32) qui animait, semble-t-il, le couronnement du maître-autel, a beaucoup de dignité et de grandeur. Bien que mutilée, elle témoigne d'une belle virtuosité de la part du sculpteur. Le Père céleste est représenté par un buste d'homme émergeant d'une masse de nuages. Sa main gauche est posée sur le globe terrestre, symbole de sa toute-puissance; de sa droite, il trace le signe de la bénédiction, symbole de miséricorde et de pardon.

Le visage modérément incliné, empreint d'une austérité bienveillante, est encadré d'une chevelure et d'une barbe épaisses et ondulantes. Quant au vêtement, il se compose d'une robe à manches longues et d'un manteau couvrant les épaules, soulevé en éventail derrière la tête.

C'est là une figuration traditionnelle, qui fit son apparition sur les retables dès le XVII^e siècle où, souvent, Dieu le Père est escorté d'un envol d'angelots.

A ces statues, dont nous connaissons la destination exacte, s'en ajoute une dernière, celle du *Christ ressuscité* (fig. 33), la main droite levée en signe de bénédiction. De l'autre, il arborait l'étendard de la victoire. Il revêt le même type physique et les mêmes caractères plastiques que le saint Sébastien de l'autel latéral. Son visage, vigoureux, plein d'assurance, est d'une énigmatique et surprenante beauté; de son regard lumineux il scrute l'horizon, invitant chacun à le suivre.

Somme toute, les commissaires de Montbovon ont eu mille fois raison de faire confiance à Mgr de Lenzbourg dans le choix de l'artiste qu'ils allaient aborder et prendre à leur service.

Deux autels pris en charge par Martinetti ne rentrent pas dans les catégories que nous avons envisagées précédemment; l'ancien autel majeur de l'église abbatiale de la Maigrauge et celui de l'église St-Maurice, à Fribourg.

L'ancien autel de la Maigrauge (fig. 34). En 1786, l'abbaye de la Maigrauge procéda à diverses restaurations à l'intérieur de son église; elle en renouvela notamment le maître-autel⁷³.

Son tombeau galbé, de bois peint en faux marbre blanc et vert, porte en son milieu le trigramme du Christ inscrit dans un cercle et, à ses côtés, des guirlandes de fleurs accrochées à des rosaces semblables à celles qui égayaient la voûte du chœur, à la basilique Notre-Dame. Il repose aujourd'hui à la salle du Chapitre, où il sert de fondement à un triptyque de Pierre Wuilleret.

Le gradin, qui comprenait, au centre, le tabernacle, est déposé dans les combles du monastère. Quant à la niche d'exposition, en forme de tour à trois compartiments, elle se trouve dans une chapelle du cloître. Haute d'environ deux mètres, elle offre l'aspect d'un édicule circulaire, composé d'une partie centrale mobile, encadrée de deux pilastres et recouverte par une coupole. L'un des compartiments, à fond blanc, est orné d'une coquille et de neuf étoiles dorées; le second, d'une coquille, sur fond vert, dominée par une draperie à la frange découpée et pourvue de pompons; le troisième abrite le crucifix.

Aux pilastres, flanqués de palmes, s'agrippent des feuillages entremêlés de roses, séparés par des médaillons ovales à rubans, au-dessus desquels ressortent deux chérubins. Ces messagers célestes font escorte à la colombe, symbole de l'Esprit-Saint, qui émerge des nuages, au-dessus de la niche.

La coupole s'orne d'un rang de feuilles arrondies, d'une corbeille de fruits et d'une guirlande végétale. Des rosaces, pareilles à celles qui sont fixées aux mémoires de St-Nicolas ainsi qu'à la porte méridionale de la basilique Notre-Dame, garnissent la base des pilastres.

⁷³ MAH, FR, t. 2, pp. 344 et 345. Le crucifix paraît être de Tschuphauer.

Il ne semble pas que l'autel ait jamais été pourvu d'un retable; les trois fenêtres à lancettes qui le surmontent et qui contribuent à l'éclairage du chœur en tenaient lieu.

Il se pourrait, par contre, que les deux magnifiques reliquaires de style Louis XVI, conservés au trésor de l'abbaye, lui aient appartenu. Composition et décor révèlent l'empreinte de Martinetti.

L'ancien maître-autel de l'église St-Maurice (fig. 35). A partir du milieu du XVIII^e siècle, les pères Augustins s'ingénierent à moderniser leur couvent, puis le mobilier et le décor de leur église. Les autels ne tardèrent pas à subir des modifications profondes. Quant au maître-autel proprement dit, qui se trouvait à la base du fameux retable des frères Spring, il fut reconstruit et consacré à nouveau, en 1805⁷⁴.

La mode était alors au faux marbre; le prieur des Augustins, le P. Beatus Kern, s'était mis en tête d'appliquer ce genre de peinture non seulement à l'autel, mais également au retable. 40 louis d'or, sur les 120 réservés à cet effet, avaient déjà été dépensés lorsque, inopinément, le Prieur mourut, terrassé par une attaque d'apoplexie.

Au sein de la communauté, les avis concernant cette opération étaient divergents. Le successeur du P. Kern à la conduite du monastère, le P. Bérard, estimant regrettable de maquiller les statues et le meuble tout entier, décida, après avoir consulté un expert, d'interrompre les travaux⁷⁵. Il parvint à conclure un arrangement avec les artisans de la restauration, et l'affaire en resta là.

Le tombeau de l'autel était bordé de deux ailes monumentales presque aussi grandes que lui-même et décorées selon les mêmes principes: au milieu, un panneau rectangulaire orné d'un *bas-relief*, en bois doré, et deux supports cannelés réunis par des guirlandes de laurier.

A la hauteur de la table, sur des piédestaux indépendants, *deux anges adorateurs* de grande taille se tenaient agenouillés dans l'attitude de la contemplation (fig. 36); sur les chapiteaux des colonnes principales du retable, *deux urnes*, décorées de feuillages et de guirlandes de draperie, étaient disposées en guise d'amortissements et pour harmoniser l'autel et le retable.

Les urnes sont identifiables au premier coup d'œil: c'est le style Louis XVI propre à Martinetti. Les bas-reliefs qui représentaient la rencontre d'Abraham et de Melchisédech, le sacrifice d'Isaac et les Hébreux recueillant la manne dans le désert, conféraient à l'autel une signification religieuse, mais il est difficile de s'en faire une juste idée sur le plan artistique, car il n'en reste que des photographies d'ensemble; l'une parue dans le *Fribourg artistique* (1892); une autre dans la récente *Histoire du canton de Fribourg* (1981).

⁷⁴ AEF, Affaires ecclésiastiques 1007: l'ancien tabernacle fut cédé aux religieuses Ursulines.

⁷⁵ AEF, Protocola monasterii, p. 644.

Enlevés en 1936, ils furent longtemps conservés à la sacristie; aujourd'hui, ils semblent avoir disparu; du moins nous n'avons pas réussi à les retrouver.

De cet autel, seuls les anges ont survécu; ils en constituaient d'ailleurs l'un des morceaux les plus remarquables; et nous savons, par une note d'archives, qu'ils furent exécutés, en 1807, par Martinetti⁷⁶. Quant à leur qualité artistique, Marcel Strub atteste, sans en soupçonner l'auteur, que «*ces deux pièces relèvent d'une plastique volumineuse et sensible*»⁷⁷.

A regarder de près, on constate que Martinetti reprend certaines formes caractéristiques du retable des Spring: les ailes des anges adorateurs imitent celles du joueur de trombone qui plane au-dessus de leur tête; les draperies, ici et là, sont traitées dans un même esprit; ce qui d'ailleurs n'ôte rien à leur qualité. La pose des personnages est élégante et recueillie; les visages encadrés d'une chevelure abondante sont pétillants de jeunesse; les attitudes, naturelles et variées: l'un tient les mains jointes tandis que l'autre les croise sur la poitrine, comme à l'ancien autel de Montbovon. Il s'agit là d'une réalisation d'autant plus attachante qu'elle a vu le jour dans une période ingrate envers les artistes et qu'elle constitue la dernière œuvre religieuse de Martinetti.

Tabernacle isolé. La commande, parfois, porta sur le tabernacle seul, qui devait s'insérer au centre d'un autel et devant un retable préexistants. On en voit un exemple à la chapelle de Posat. Faute de preuves suffisantes, on ne peut l'attribuer avec certitude à Martinetti, mais il a des affinités avec son œuvre.

⁷⁶ AEF, Archives des Augustins; Cpte 1806-1807: Item zwei grossen Engel von Bildhauer arbeit..... 40 livres.

Manuale expositorum 12; mai 1807: dem Martinetti für bildhauer arbeit der zweyen Engeln..... 40 livres.

La somme de 40 livres peut paraître insuffisante pour rétribuer convenablement un travail de cette envergure; probablement résulte-t-elle d'un arrangement intervenu entre le P. Bérard et Martinetti, celui-ci ayant déjà reçu une part des 40 louis d'or dépensés antérieurement pour l'aménagement de l'autel et celui du retable.

Un relief, semblable à ceux de l'autel des Augustins, a été réutilisé pour le nouvel autel de la chapelle de Lorette, vers 1890. D'après le P. Dellion, la chapelle fut restaurée, en 1784 et en 1786, par le peintre Locher et le sculpteur Müller.

Ce panneau sculpté serait donc l'œuvre de Rodolphe Müller (*Dictionnaire des paroisses*, t. 5, p. 500).

Max de Techtermann (FA 1892/13) date ces deux anges de la fin du XVIII^e siècle.

⁷⁷ MAH, FR, t. 2, pp. 279 et 280, fig. 295. Marcel Strub atteste que «le maître-autel qui précéda l'actuel avait été exécuté en bois peint façon marbre, rouge avec des éléments dorés» (1805); mais il n'a pas établi de lien entre le décor du tombeau et des ailes de l'autel, les urnes qui surmontaient les colonnes et les anges adorateurs placés près du tabernacle. Voici ce qu'il ajoute au sujet de ces derniers: «Jusqu'en 1936, se trouvaient placés de chaque côté, sur des piédestaux indépendants, deux anges adorateurs en bois ciré [en réalité, ils sont vernis], hauteur 70 cm, datant très vraisemblablement de 1733-1734, ou encore de 1744». Or ces anges datent de 1807 et ils sont l'œuvre de Martinetti.

On ne peut que regretter la disparition de cet autel.

Le tabernacle, en bois sculpté et doré, de la chapelle de Posat (fig. 37) serait, d'après la tradition, un don de la cour du roi Louis XV aux Pères Jésuites, qui desservaient alors le sanctuaire.

De fait, on y observe des armoiries qui pourraient être celles de la famille de Castella, mais aucune allusion au roi de France ni à sa cour⁷⁸.

⁷⁸ A. Dellion: *Dictionnaire des paroisses*, t. 5, p. 265: entre 1755 et 1798, François-Joseph Castella fit don à la chapelle de Posat d'un capital de 2000 écus.

L'un des membres de la famille Castella, prénommé Joseph, né en 1704, entra dans la Compagnie de Jésus, enseigna dans plusieurs collèges, fut recteur à Fribourg-en-Brisgau, à Porrentruy et à Fribourg de 1772 à 1773, date où les Jésuites furent dispersés, par suite de la suppression de la Compagnie. Il demeura au Collège St-Michel comme professeur, jusqu'à sa mort, en 1786.

Ainsi le tabernacle pourrait dater de 1772-1773, et la cour de Louis XV a très bien pu aider à sa construction.

Au-dessous des armoiries, sur la porte, figure une croix de Malte, signe que le donateur avait une relation étroite avec l'institution dont elle est l'emblème. Or la Commanderie de Fribourg avait une propriété à Magnedens, dans le voisinage de la chapelle de Posat; peut-être a-t-elle contribué, elle aussi, à l'édification du nouveau tabernacle.

La datation de ce tabernacle à la fin du XVII^e siècle et son attribution éventuelle à l'atelier Reyff, ainsi que l'a envisagé Elisabeth Castellani-Stürzel, ne sont qu'une hypothèse (FG 1977, p. 99).

P. 65 (fig. 15): Fribourg; ancien Hôpital des Bourgeois: autel des Saints-Innocents (1784). Tableau de Gottfried Locher; sculpture de Martinetti.

P. 66 (fig. 16): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: autel de Notre-Dame des Victoires par Jean-François Doret; tableau de Simon Goeser, retable sculpté et doré par Dominique Martinetti (1789).

P. 67 (fig. 17): Fribourg; basilique Notre-Dame: autel de l'Assomption par Peter Scheuber; tableau de Gottfried Locher, retable sculpté et doré par Dominique Martinetti (1788-1789).

P. 68 (fig. 18): Villarvolard; église: vue générale du maître-autel, œuvre quasi certaine de Martinetti et de son atelier (vers 1782).

P. 69 gauche (fig. 19): Villarvolard; saint Sulpice, patron de la paroisse.

P. 69 droite (fig. 20): Villarvolard; sainte Catherine d'Alexandrie, œuvres quasi certaines de Martinetti (vers 1782).

P. 70 (fig. 21): Menziswil; chapelle de la Vierge: l'autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).

P. 71 (fig. 22): Menziswil; sur l'entablement de l'autel: corne d'abondance garnie de fleurs, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).

P. 72 gauche (fig. 23): Menziswil; ancien autel: sainte Ursule.

P. 72 droite (fig. 24): Menziswil; ancien autel: sainte Catherine de Sienne, œuvres quasi certaines de Martinetti (vers 1783).



Fig. 15: Fribourg; ancien Hôpital des Bourgeois: autel des Saints-Innocents, tableau de Gottfried Locher, sculpture quasi certaine de Martinetti (1785).



Fig. 16: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: autel de Notre-Dame des Victoires, par Jean-François Doret, tableau de Simon Goeser, retable sculpté et doré par Martinetti (1789).



Fig. 17: **Fribourg**; basilique Notre-Dame: autel de l'Assomption de la Vierge Marie, par Peter Scheuber, tableau de Gottfried Locher, retable sculpté par Martinetti (1788-1789).



Fig. 18: Villarvolard; église: vue générale du maître-autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1782).



Fig. 19: Villarvolard; saint Sulpice, patron de la paroisse (vers 1782).



Fig. 20: Villarvolard; sainte Catherine d'Alexandrie (vers 1782).





Fig. 21: Menzswil; chapelle de la Vierge: l'autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).

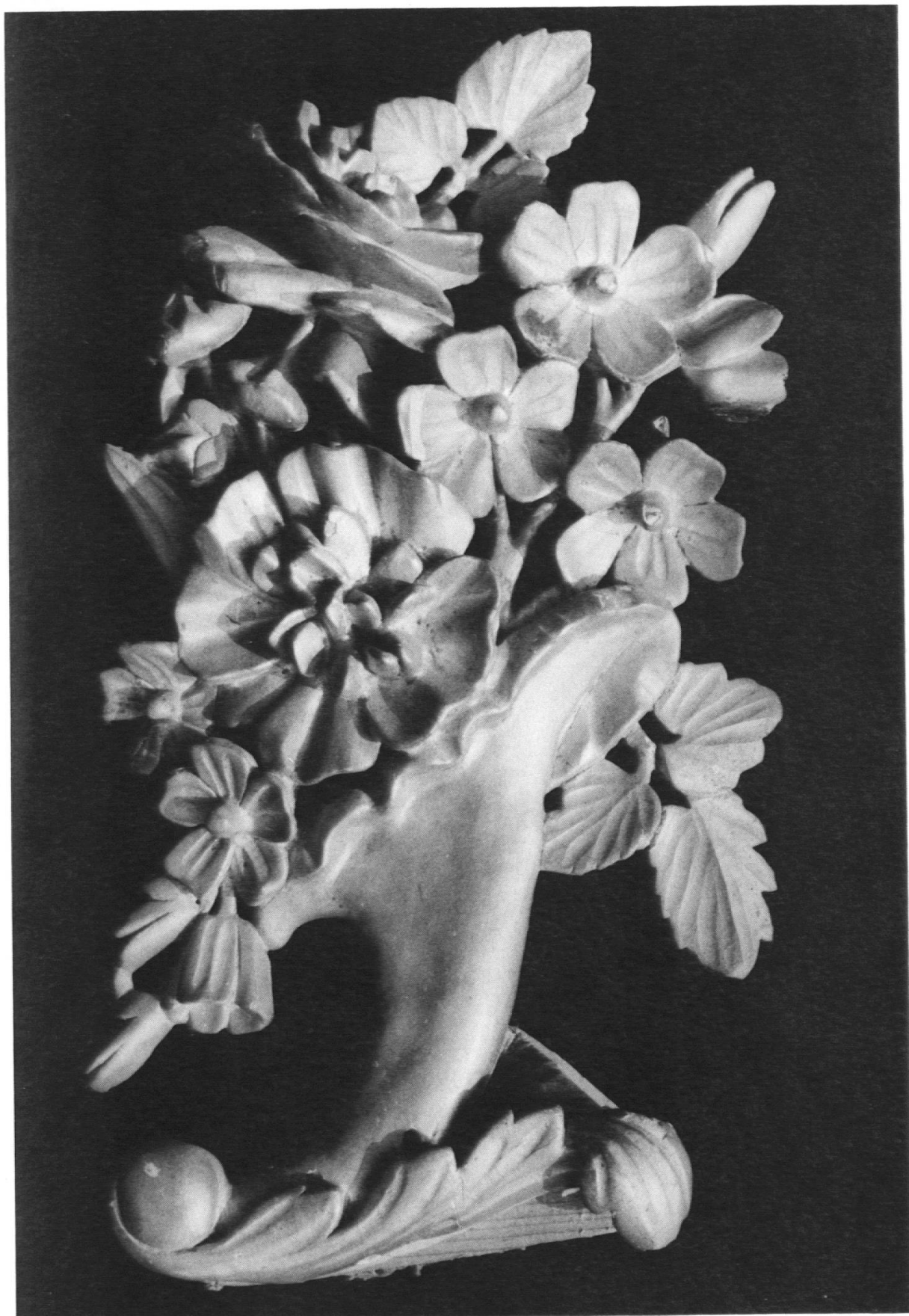


Fig. 22: Menziswil; autel: corne d'abondance garnie de fleurs, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).



Fig. 23: Menzswil; autel: sainte Ursule, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).



Fig. 24: Menzswil; autel: sainte Catherine de Sienne, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).

Que ce meuble soit de la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est possible, mais nous n'en savons pas davantage. On peut toutefois conjecturer qu'il a été construit par un artiste du pays, car l'église paroissiale de *La Roche* en possède une réplique un peu simplifiée qui date de la même époque. Quoi qu'il en soit de son origine, sa composition est bien étudiée et son décor, remarquable. L'édicule comprend, comme celui de la Maigrauge et celui de La Roche, deux parties distinctes : l'habacle du Saint-Sacrement, posé sur la table de l'autel et, à la hauteur du gradin, une niche d'exposition. Le tabernacle proprement dit est fermé par une porte sur laquelle se détache, en relief, une croix surmontant un écusson flanqué de deux lions. Cette armoire sert de fondement à une niche d'exposition, elle aussi entièrement dorée, encadrée de colonnettes et surmontée d'un dôme. Celui-ci est divisé en trois compartiments par des rangs de grosses perles rondes, semblables à celles que l'on voit, par exemple, au culot de la tourelle centrale, sur l'orgue de St-Martin, à Vevey.

A l'avant de la coupolette apparaissent deux chérubins ; son rebord inférieur est orné d'un rideau à frange découpée, comme l'une des niches au tabernacle de la Maigrauge, tandis que deux pots à feu amortissent l'entablement et les colonnes.

La niche est tapissée d'une conque d'or et de deux petites cornes d'abondance qui regorgent de fruits : épis de blé et grappes de raisin notamment. A sa base, un piédestal est prêt à accueillir l'ostensoir. Sur les côtés s'épanouissent deux églantines à cinq pétales analogues à celles qui se voient sur deux reliquaires, au Musée cantonal d'art et d'histoire, à Fribourg ; sur le bâton de saint Claude, à Bottens ; au chignon de sainte Catherine, à Villarvolard ; gravées en creux sur le rochet de saint Charles Borromée, jadis à Montbovon ; sur la mitre de saint Sulpice, à Villarvolard, et sur celle de saint Théodule, à la basilique Notre-Dame.

A l'intérieur de la niche sont agenouillés deux anges adoreurs aux ailes déployées, entièrement dorés ; d'excellente facture (fig. 38).

Lieux inconnus. D'autres autels ont été confiés à notre sculpteur, sans qu'on puisse les situer avec exactitude.

Ainsi, le 26 août 1796, Martinetti commandait à l'ébéniste Jean Jorge, pour le prix de huit doublons, la menuiserie de deux autels⁷⁹. L'acte notarié ne fait pas mention du lieu et nous l'avons cherché en vain.

Par contre, il n'est pas difficile de reconnaître, dans maintes statues de la *Collection épiscopale* et du *Musée cantonal d'art et d'histoire*, les épaves d'autels anonymes, taillés par Martinetti.

⁷⁹ AEF, RN 729, p. 51.

Peut-on discerner sa marque à la collégiale St-Laurent d'Estavayer-le-Lac, sur les tombeaux des autels de la nef et sur la partie refaite au XVIII^e siècle de l'autel Ste-Catherine?

Peut-on lui attribuer l'autel de la Trinité, à l'église St-Jean, à Fribourg? L'absence de preuves écrites nous empêche de nous prononcer.

Cadres de tableaux

Outre les retables, Martinetti confectionna plusieurs cadres de tableaux isolés; genre mineur mais qui est loin d'être dépourvu d'intérêt.

La sacristie de la *cathédrale St-Nicolas* (fig. 39) abrite deux cadres rectangulaires, formés d'une large bande de bois doré, entaillée de deux rainures et surmontée d'un couronnement Louis XVI: un médaillon ovale portant l'image d'un saint (saint Bernard de Mont-Joux et saint Jean Népomucène), entouré de guirlandes de laurier, retenues au sommet par un nœud de ruban abondamment plissé, qui épousent le rebord extérieur du médaillon et se prolongent jusqu'aux extrémités de la traverse supérieure du cadre⁸⁰. L'espace compris entre le médaillon et les guirlandes est meublé de deux palmes effilées. La parenté entre ces couronnements et ceux des mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schneuwly, à la cathédrale, les nœuds de ruban de la chaire et du plafond et surtout ceux des reliquaires de l'autel de l'Assomption, à la basilique Notre-Dame, est évidente.

A la sacristie du *monastère de Montorge* (fig. 40) sont suspendus deux tableaux où le Christ et la Vierge Marie offrent leur cœur à la vénération des fidèles⁸¹. Les cadres ont la forme de grands médaillons ovales, d'environ 1 m de haut, ornés d'une rangée de rais de cœur, sur le pourtour, et d'un chapelet de perles et d'olives alternées, sur le rebord intérieur, entourés de rameaux d'olivier parsemés de roses, noués par un ruban, sculptés à jour. Ces magnifiques cadres dorés, de style Louis XVI, aussi bien que les précédents, font honneur à Martinetti.

Chaires à prêcher

La chaire fixe, apparue à la fin du Moyen Age, devint au cours des temps, en raison de l'agrandissement des églises, un élément quasi nécessaire du mobilier liturgique. Son rôle, qui est de faciliter la prédication, se généralisa au lendemain du con-

⁸⁰ MAH, FR, t. 2, p. 153. Les nœuds de ruban sont identiques à ceux de la chaire et du plafond, à la basilique Notre-Dame.

⁸¹ MAH, FR, t. 3, p. 215 (10°).

cile de Trente. Au XVIII^e siècle, tous les édifices religieux de quelque importance ont leur chaire à prêcher.

L'église de Montbovon s'en procura une, vers 1796. Cette année-là, des dons furent versés pour en hâter la réalisation⁸². Nous n'avons pas trouvé de document qui s'y rapporte directement; cependant, une quittance de 1823 indique que l'on dépensa alors 32 francs (2 louis) et 5 baches pour revernir tout à la fois les autels et la chaire; preuve que ces meubles dataient approximativement de la même époque. Or les autels avaient été exécutés par Martinetti; c'est à lui qu'on dut s'adresser à nouveau pour la chaire. Son premier ouvrage avait donné satisfaction et, en cette fin de siècle, il était seul, dans notre région, à pratiquer avec un tel succès le métier de sculpteur.

Le Musée cantonal d'art et d'histoire, outre les statues des autels de l'ancienne église de Montbovon, détient *quatre figures d'Évangélistes* qui, selon toute vraisemblance, ont appartenu à la chaire de la même église (fig. 41 à 46).

Si l'on constate l'une ou l'autre différence entre les statues des autels et celles de la chaire, c'est que les Évangélistes sont des statues-appliques et qu'un certain laps de temps les sépare de leurs aînées.

Les visages des Évangélistes sont animés d'une grande lucidité qui se manifeste par des yeux grands ouverts et des traits vigoureux. Tous portent une chevelure abondante et, saint Jean excepté, une barbe fournie; tous regardent vers la droite, car la chaire était adossée au côté gauche de la nef. Ils sont vus de face; les pieds nus, en position ouverte et stable.

Leur vêtement se compose d'une tunique, aux plis larges et peu fouillés, serrée à la taille par un cordon, et d'un manteau soulevé par le vent, retenu par les épaules, le bras ou la ceinture, et qui tombe au-devant du corps ainsi qu'une écharpe flottante.

Ils sont flanqués de leur attribut spécifique - le jeune homme, le lion, le taureau et l'aigle - et tiennent en mains un livre fermé contenant leur version personnelle de l'Évangile; seul, conformément à la tradition, celui de saint Jean est ouvert.

On ne manque pas d'être frappé de l'aspect un peu ramassé des personnages et de la position uniforme de leurs jambes et de leurs pieds, identique à celle de saint Sébastien. Cette similitude dans le maintien résulte du fait que chacun occupait une place déterminée, au milieu d'un panneau de mêmes dimensions, ce qui interdisait la fantaisie et même une trop grande diversité.

D'autres détails retiennent l'attention: la tête de saint Marc ressemble à celle de saint Antoine: volume équivalent, inclinaison, regard, barbe semblables. Le livre

⁸² BCUF, J.-J. Comba: Histoire du canton de Fribourg, p. 1352; et A. Dellion: *Dictionnaire des paroisses*; t. 8, p. 445; APM: Etat des débours, en l'année 1823, pour vernir la chaire et les autels de Montbovon.

que porte saint Antoine et celui de trois Évangélistes sont interchangeables. La disposition de la chevelure est la même dans les deux figurations de saint Jean : torsades volumineuses tombant sur les épaules en boucles symétriques... Enfin, la manière un peu rigide dont le bras gauche de saint Luc est attaché à son épaule se perçoit également dans la représentation de saint Sulpice, à l'autel de Villarvolard.

Il n'y a pas de doute : les Évangélistes de la chaire et les saints qui peuplaient les autels de Montbovon sont issus du même atelier ; les uns et les autres témoignent de la même habileté dans la taille du bois et, tout particulièrement dans l'expression spontanée et intelligente des physionomies ; celle de saint Marc et celle de saint Jean sont admirables.

Le monastère de la Visitation, à Fribourg, tient en réserve une chaire en bois peint couleur de marbre, avec des motifs dorés, qui semble appartenir à la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle⁸³. Elle se trouvait naguère à l'église mais, étant devenue gênante, elle fut éliminée lors de la restauration du sanctuaire, en 1971.

Sa cuve comporte deux panneaux sculptés, ornés du même trophée d'attributs religieux : un livre encadré d'une branche de laurier et d'une feuille d'acanthé croisées et, au milieu, suspendus à un clou, une étole et un cordon terminé par deux glands, qui descendent en parallèle à travers le panneau.

Ce décor, ainsi que les motifs du dorsal et de l'abat-voix : guirlandes de roses, volutes d'acanthes, miroirs ovales, gloire aux rayons dorés enveloppant un cœur, bien que relativement simples, ne sont pas sans référence aux travaux similaires de l'atelier Martinetti, dont ce pourrait être une œuvre secondaire ou une imitation.

Deux autres chaires, en bois, auxquelles notre sculpteur a probablement mis la main, et trois autres, en stuc, qu'il a projetées ou réalisées seront considérées ultérieurement.

Fonts baptismaux

Le couvercle des fonts baptismaux, à la cathédrale St-Nicolas (fig. 47), revêt la forme d'un dôme octogonal nervuré, en bois peint couleur de molasse, posé sur le rebord supérieur de la cuve. Ses huit compartiments triangulaires, séparés les uns des autres par un tore de laurier proéminent et étroit, sont ornés de feuilles d'acanthé sculptées et dorées, au relief peu accusé, disposées en rinceaux dont les spirales montent en ordre décroissant ; de pampres et de fleurons. Sculpture légère, du même genre que celle des écoinçons, à la boiserie du chœur, exécutée par Martinetti, en 1788.

⁸³ MAH, FR, t. 3, pp. 286 et 287 ; fig. 267.

Ce décor végétal complète harmonieusement les scènes à personnages inscrites, trois siècles plus tôt, sur le haut de la cuve.

Au sommet du couvercle, encadré par l'anneau de suspension, se dresse un groupe de deux statuettes polychromes qui représente le baptême du Christ: Jean-Baptiste, le torse nu, vêtu d'un ample manteau qui flotte derrière son dos, la main gauche appuyée à un bâton, verse l'eau baptismale, au moyen d'une coquille, sur la tête du Christ agenouillé, les reins enveloppés d'une étoffe dorée, les mains serrées contre la poitrine. Ces figures en ronde bosse font penser, d'emblée, au saint Sébastien et au Christ ressuscité de l'ancienne église de Montbovon, qui ont vu le jour en 1789. De plus, le vêtement qui couvre le dos du Christ a le même aspect que celui des anges, à l'ancien autel des Augustins, taillé en 1807. La forme générale de cette composition n'a pas été laissée au hasard; elle répond au grand vase octogonal de la cuve reposant sur un pilier central. Ainsi que l'affirme Marcel Strub, «*bien que d'un esprit différent, le couvercle s'assortit au mieux avec l'œuvre gothique*»⁸⁴.

La plupart des travaux que Martinetti exécuta, à la cathédrale St-Nicolas, sont inscrits nommément dans les comptes de la fabrique; mais il y a des lacunes. En 1797, par exemple, il y accomplit un ouvrage non spécifié, commandé par l'Intendant des bâtiments de l'Etat. Ce doit être autre chose que ce couvercle, car celui-ci incombait au recteur de la fabrique, et son acquisition n'est pas mentionnée dans ses comptes.

Faut-il en déduire que ce couvercle serait celui qui fut commandé à Jean-Jacques Reyff, en 1687, en même temps que le décor du maître-autel, pour lesquels le sculpteur reçut la somme de 100 écus?

Jusqu'à preuve du contraire, c'est bien l'œuvre de Martinetti.

Reliquaires

Les tabernacles de l'époque étaient souvent accompagnés de reliquaires. Certains d'entre eux témoignent de la valeur exceptionnelle que peuvent revêtir ces objets de dévotion lorsqu'ils sont conçus par d'authentiques artistes.

L'abbaye de la Maigrauge (fig. 48) possède, en complément à l'autel dont nous avons parlé, une paire de reliquaires Louis XVI attribuables à Martinetti⁸⁵, car ils ont une parenté directe, entre autres, avec les motifs qui ornent le cadre du retable de Notre-Dame des Victoires, à St-Nicolas; l'ancien positif de l'orgue de Ste-Claire,

⁸⁴ MAH, FR t. 2, p. 107; FA 1895/1; *Kunst in Freiburg*, 1966, p. 75; AEF: Aff. eccl. 816, p. 100. Les tores de laurier qui séparent les compartiments du couvercle sont d'un usage fréquent chez Martinetti, alors qu'ils n'apparaissent, pour ainsi dire, jamais, chez les Reyff, au XVII^e siècle.

⁸⁵ MAH, FR, t. 2, p. 360 et fig. 400.

à Vevey; les urnes qui, en 1805, s'ajoutèrent au retable des Augustins; le salon du premier étage, à la prévôté de St-Nicolas.

Chacune de ces pièces, de grandes dimensions (127 cm de haut), tenue en équilibre sur trois pieds gainés d'acanthé, comprend un socle rectangulaire long et étroit, percé d'une cavité de même forme, sur lequel s'appuie un pilastre cannelé, soutenant une grande lunette ovale encadrée par deux branches de laurier, serrées au bas par un ruban et accompagnées de deux volutes d'acanthé. Le pilastre se termine par un bandeau, orné d'une guirlande de draperie qui retombe sur les côtés, amorti au moyen d'un pot à feu garni de feuilles d'acanthé, de piastres et de deux chutes de laurier retenues par les anses du vase.

D'autres reliquaires portant l'empreinte de notre sculpteur sont visibles au monastère de Montorge et à la basilique Notre-Dame.

Le reliquaire Louis XVI, en bois doré, qui est à *Montorge*, se présente comme une cassette rectangulaire, surmontée d'un calice garni de roses qui tombent sur les côtés, reposant sur un pied à trois volutes d'acanthé entremêlées de palmes et d'une guirlande de feuillage⁸⁶.

Le trésor de la *basilique Notre-Dame* contient deux reliquaires identiques⁸⁷. Le bouquet de roses qui les couronne est à rapprocher des paniers fleuris posés sur les buffets d'orgues d'Anet et de Neuenegg, par exemple. Quant à la guirlande de laurier suspendue sous la cassette, c'est un leitmotiv qu'on observe souvent: à la porte méridionale de la basilique Notre-Dame, à Hauterive, au château de Mézières, dont il sera question plus loin.

Deux reliquaires, au *Musée d'art et d'histoire*, déroulent les mêmes feuilles d'acanthé que la porte de la Prévôté et rassemblent à la fois les tournesols de l'ancien buffet d'orgue de Morges et l'égant épanouie qui se voit sur le bâton de saint Claude, à Bottens et ailleurs encore.

Deux reliquaires plus simples, mais élégants, composés d'une lunette ovale encadrée de deux palmes qu'un ruban noue à leur sommet, font partie intégrante de l'autel de l'Assomption sculpté par Martinetti à la basilique Notre-Dame⁸⁸.

L'attribution de reliquaires à Martinetti n'est donc pas gratuite; nous savons aussi que, durant l'année 1792, il sculpta un reliquaire qui servait de console à la statue, en terre cuite, de saint Théodule, à Notre-Dame également⁸⁹.

⁸⁶ MAH, FR, t. 3, pp. 212 et 213; fig. 204.

⁸⁷ MAH, FR, t. 2, p. 197.

⁸⁸ MAH, FR, t. 2, p. 197; fig. 186 et 205.

⁸⁹ AEF, Corporations 8.3, f. 47^v.

Crucifix

Comme Geiler, Gieng ou les frères Reyff, aux siècles précédents, Martinetti a sculpté de nombreux crucifix, la plupart de moyen format. On peut en avoir la certitude, même si les documents d'archives qui s'y rapportent sont rares⁹⁰.

Ces christs, du même type, se rencontrent aux endroits les plus divers : chez des particuliers, dans des maisons religieuses, dans l'une ou l'autre église et à la croisée des chemins. Ils ne sont pas tous d'égale valeur ; les uns, tel celui du monastère des Ursulines, celui de la basilique Notre-Dame, à Fribourg ; celui du réfectoire au Séminaire diocésain, à Villars-sur-Glâne ; celui du Musée gruérien, à Bulle ; la croix de procession d'Arconciel portent l'estampille du maître ; d'autres, par contre, ne sont que des imitations plus ou moins habiles.

A les considérer de près, on est amené à les faire remonter au XVIII^e siècle, bien que d'aucuns les aient classés, comme les statues du même atelier, parmi les œuvres appartenant au style Louis XIV. Une comparaison avec les peintures religieuses de l'époque permet de les situer de manière plus précise. Ces représentations, en bois, manifestent une parenté évidente avec, par exemple, la crucifixion que Gottfried Locher a peinte, à l'église St-Michel, peu après 1760 ; soit au début de sa carrière : c'est le même visage apaisé ; les proportions du corps, la disposition des bras et celle des jambes, l'inclinaison de la tête, le périzonium sont identiques...

On pouvait, en conséquence, dater ces œuvres de la seconde moitié du XVIII^e siècle et, provisoirement, les attribuer à un contemporain de Locher, à l'un de ses collaborateurs.

Sachant que Martinetti fut le sculpteur attitré de la restauration de Notre-Dame, entre 1785 et 1790, on était naturellement conduit à se demander si la basilique de Fribourg ne détiendrait pas un crucifix du même genre ; on ne tarda pas à le découvrir, sur le tabernacle du maître-autel (fig. 49).

Diverses confirmations de la pertinence de ces vues ne manquèrent pas de se faire jour. L'un des crucifix porte, aux angles formés par la rencontre des bras, quatre faisceaux de rayons dorés, analogues à ceux qui entrent dans la composition de la « gloire », au portail nord de St-Nicolas ; des rayons de même nature ornent une croix sur le retable de l'Assomption, à la basilique Notre-Dame, ainsi que sur le tombeau de l'autel des Saints-Innocents, à la chapelle de l'ancien Hôpital des Bourgeois et autour du triangle de Yahweh, aux stalles d'Hauterive ; œuvres certaines ou quasi certaines de Martinetti, apparues entre 1765 et 1785.

⁹⁰ Des crucifix de ce type se rencontrent au trésor de St-Nicolas (MAH, FR, t. 2, p. 130, rangés parmi les œuvres de style Louis XIV) ; au couvent des Capucins ; à la chapelle de Bourguillon ; à la sacristie de Tavel ; à la chapelle de Cournillens ; à la chapelle de Pringy (prêt de la Commission des monuments) et chez plusieurs particuliers.

L'hypothèse a pu se vérifier d'une manière que nous croyons définitive. Le compte de la chapelle de Notre-Dame des Victoires, à la cathédrale St-Nicolas, énumère les versements qui ont été effectués auprès de Martinetti pour la sculpture du retable.

Puis il note que Friedrich Zocher a fourni des chandeliers pour cet autel. La dernière ligne ajoute qu'on s'est procuré, en outre, un crucifix, sans toutefois en révéler nommément la provenance. Et ces trois articles, unis par une accolade, ont été payés par la vente d'une chaîne d'or qui appartenait à l'autel. Du contexte on peut inférer que le crucifix devait être l'ouvrage de Martinetti, l'artiste cité précédemment dans le compte, responsable de la partie sculptée du retable⁹¹.

En réalité, le trésor de la cathédrale renferme deux crucifix de ce type, dont l'un avait sa place *sur la crédence*, à gauche du maître-autel. Or ce petit meuble fait corps avec la boiserie décorée par Martinetti, en 1788. L'autre serait celui dont nous venons de nous entretenir, et qui remplaça sur l'autel de Notre-Dame des Victoires le crucifix antérieur pourvu d'une croix d'argent⁹².

Les doutes qu'on pouvait avoir au sujet de l'auteur de ces christs sont donc levés; il s'agit bien de Martinetti et de son atelier. Mais le style du maître, comme celui de Locher, a évolué au cours des ans. Si les premiers crucifix s'apparentent au tableau de l'église des Jésuites, ceux qu'il réalisa après 1785 sont plus personnels et s'éloignent des calvaires de Locher, à la chapelle des Capucins, à Fribourg, ou à la chapelle de Misery.

Ces crucifix, sobres et élégants, d'une inspiration religieuse vraie et profonde, ne mettent pas en relief l'aspect pathétique du drame qui se déroula au Golgotha, mais l'apaisement qui suivit le sacrifice. Le Christ est suspendu à la croix par sa propre volonté. Dénudé de toute pesanteur, son corps n'a pas besoin d'appui; il atteste ainsi s'être livré de lui-même à la mort et laisse pressentir son proche retour à la vie.

Ils ont été conçus en un temps où les bouleversements politiques et sociaux, qui agitèrent la fin du XVIII^e siècle, n'étaient pas encore perceptibles, mais ils n'en sont pas moins émouvants et d'une grande valeur plastique. Plusieurs crucifix monu-

⁹¹ AEF, Cpte trés. N° 549, f. 150^v. 28 janvier 1790 «demselben (Martinetti) zum saldo der Ramen zum altar Blatt Mariae Victoriae, 12 louis d'or... 403 livres 11 sols.

»dem Friedrich Zocher auf rechnung der nüwen Kertzen Stöcken..... 1 louis d'or
Avril 1790 »demselben zum saldo..... 1 louis d'or

»item für einen Crucifix pro altari Mariae Virginis».

Ces objets sont réunis par une accolade; cela ne signifie pas qu'ils ont été, tous, fournis par Zocher. Ce dernier, qui est appelé tantôt serrurier, tantôt fabricant ou marchand de ceintures (Gürtler), a procuré les chandeliers.

Ce n'est pas à lui que fut payé le crucifix; la ligne qui le concerne ne commence pas par «demselben».

⁹² *Annales fribourgeoises* 1917, p. 169.

mentaux paraissent se rattacher à ce groupe: l'un se dresse au centre du village d'Hauteville, face au chemin qui conduit à l'église. Il remonte peut-être à l'année 1783, où la paroisse reçut un don important, approuvé par Mgr de Lenzbourg, pour l'embellissement de son église. C'est l'époque où Martinetti travaillait à Villarvolard.

Un autre se trouve à Pont-la-Ville, en dessous de l'église, à la croisée des chemins, devant une ferme. On y décèle la même constitution physique, le même hanchement, le même plissé de la draperie que dans les petits crucifix⁹³. Un troisième est suspendu dans la nef de l'église de Remaufens. Un quatrième a passé de l'ancienne à la nouvelle église de Villarepos. Il date, semble-t-il, comme les fresques de Locher, des transformations effectuées à la vieille église, vers 1790. Son attitude un peu raide, ses jambes trapues et ses bras étirés dénotent un travail d'atelier.

Torchères et bâtons de procession

Processions et pèlerinages étaient encore très en vogue au XVIII^e siècle. Les accessoires requis pour ces manifestations religieuses se prêtaient à l'ornementation, en particulier les bannières, les torchères, les bâtons processionnels et ces pavillons portatifs sous lesquels s'avance le Saint-Sacrement, qu'on appelle les «dais».

Martinetti fut sollicité maintes fois pour le façonnage ou la remise en état de tels objets. Ainsi, en 1782, il argente, pour le prix de 12 couronnes, des torchères qu'on utilisait à St-Nicolas, les jours de fête⁹⁴.

C'est lui, pensons-nous, qui exécuta les deux torchères monumentales à l'effigie de la Vierge Marie, attachées aux stalles de la basilique Notre-Dame⁹⁵. Chacun de leurs éléments décoratifs a son correspondant à l'intérieur de l'église elle-même: les

⁹³ La présence de Martinetti à Pont-la-Ville s'explique probablement de la manière suivante. En 1790 y arrive, comme nouveau pasteur, Dom Jean-Paul Maradan, curé de Montbovon de 1777 à 1790, donc lorsque Martinetti y exécuta, entre 1785 et 1790, les trois autels de l'église. Ayant reconnu le talent du sculpteur, il le fit intervenir dans sa nouvelle paroisse.

⁹⁴ AEF, Fabrique de St-Nicolas 1756-1798; Cpte N° 74^e, p. 5.

⁹⁵ Caviezel, Nott; «Die Freiburger Tortschen», in FG 61 / 1977, pp. 147-174. FA 1904/7 et 8; MAH, FR, t. 2, pp. 182 et 183; AEv: Liber congregationis... Rosarii, pp. 179 et 180; *L'abbaye des Maçons de Fribourg*, 1981, pp. 127-130; *L'abbaye des Maréchaux, 1385-1985*, pp. 36-50.

Deux torchères de l'abbaye des Maréchaux, déposées actuellement au Musée cantonal d'art et d'histoire, offrent, en ce qui regarde la forme générale et le décor de leur partie supérieure, une parenté assez proche avec celles de la congrégation des Dames, à la basilique Notre-Dame; ce sont deux variantes du même modèle, la réalisation de celles de la basilique étant la plus évoluée et la plus parfaite.

On peut se l'expliquer ainsi: les torchères de l'abbaye des Maréchaux, pour cette partie seulement, sont l'œuvre probable du sculpteur Jean Veillard et remontent à l'année 1730; celles de la congrégation des Dames, sorties du même atelier et qui se trouvaient en mauvais état, ont été refaites par Martinetti, vers 1785, et le maître tessinois a respecté, tout en l'améliorant, l'ouvrage de son prédécesseur.

guirlandes de fleurs imitent celles qui ornent les pilastres du chœur et de la nef, en lieu et place des croix de consécration⁹⁶; bien plus, la statuette de la Vierge, comprise sous les baldaquins, semble être une réduction ou une maquette de l'Immaculée Conception qui se dresse au chevet du sanctuaire: les deux madones ont un air de famille; elles sont contemporaines.

L'exubérance des motifs sculptés paraît, à première vue, peu compatible avec la sobriété, parfois un peu sèche, du style néo-classique cher à Martinetti, mais la comparaison avec le décor ambiant dissipe toute ambiguïté. Dans le cas présent, il ne semble pas que des statuettes de la fin du XVIII^e siècle aient été introduites dans un cadre préexistant.

Ces torchères étaient celles de la congrégation des Dames, qui jouissait du patronage de l'autel de l'Assomption. Les comptes de la société nous apprennent que, au XVIII^e siècle, dans les processions solennelles, à la Fête-Dieu notamment, ses membres s'avançaient précédés de deux « torches », et que ceux qui les portaient recevaient une rétribution en argent.

Il n'en était pas de même avec la confrérie du Rosaire; en guise de torchères, celle-ci, dans les processions, exhibait les 15 mystères, qui résument la vie de Jésus et celle de sa Mère, peints sur métal et montés en forme de médaillons sur des hampes de bois. Et c'est elle qui rétribuait les six hommes qui portaient le dais et la statue de Notre-Dame du Rosaire.

Le petit dais de procession, ovale, de style Louis XVI, comprenant deux hampes de bois sculpté, polychrome, décoré de feuilles d'acanthe, de grappes de raisin et de feuilles de vigne, est à classer parmi les nombreux ouvrages que Martinetti déclarait avoir accomplis pour la basilique⁹⁷.

Plusieurs objets épars y subsistent, entre autres deux pots à feu demi-cylindriques, dont la face antérieure seule est travaillée, identiques à ceux du mémorial de Jacques Buman.

On y voit aussi divers motifs de bois sculpté et doré également. Le plus démonstratif - de la dimension d'une grosse pomme de pin - réunit une touffe de feuilles et une grenade entièrement ouverte, aux multiples graines rondes et violacées, dont on retrouve l'équivalent sous la balustrade de la tribune, à la basilique Notre-Dame, à l'orgue de St-Martin, à Vevey, etc.

Ces objets ont fait partie de meubles aujourd'hui disparus, tel le baldaquin du trône épiscopal signalé en 1788.

⁹⁶ BCUF; B. de Lenzbourg: *Anecdotes fribourgeoises*, p. 151: « Il n'y a pas eu besoin d'une nouvelle consécration du corps de l'église, puisqu'elle n'a été ni détruite, ni profanée ».

⁹⁷ MAH, FR, t. 2, p. 183.

Deux bâtons de procession méritent d'être mentionnés spécialement ; l'un conservé à l'église de *Bottens* ; l'autre à *Assens*⁹⁸, localités qui appartenaient jadis à l'ancien bailliage commun d'Echallens. Or, sous l'Ancien Régime, l'entretien du chœur des temples et des églises y était à la charge des Gouvernements de Berne et de Fribourg. Les objets utilisés, dans cette région, pour l'exercice du culte catholique provenaient, en règle générale, de Fribourg.

Ces bâtons jouaient, sur le plan religieux, un rôle comparable, toutes proportions gardées, à celui des enseignes, à la tête des cohortes romaines, en marche. Signes de ralliement, ils participaient aux processions solennelles portés, durant une année par ceux qui, à la fête du patron, lors de mises publiques, avaient fait l'enchère la plus haute. Le produit, remis à la caisse paroissiale, était destiné à l'entretien du dais de procession et des autres accessoires se rapportant au culte du Saint-Sacrement.

Le bâton de saint Claude, à Bottens (fig. 50), de plan rectiligne, en bois doré, montre le patron secondaire de la paroisse, debout à l'intérieur d'un cadre pyramidal, composé d'une suite de sigles, reproduisant, de manière fantaisiste, la lettre C, accompagnée de feuillages stylisés, et qui se termine par un fronton traversé d'une guirlande de fleurs, sommé d'un fleuron et d'une croix.

Quatre bras porte-cierge complètent ce décor léger, au symbolisme clair. Le socle est orné d'une églantine monumentale que l'on observe également sur l'un ou l'autre reliquaire au Musée cantonal d'art et d'histoire, à Fribourg, au retable de Posat, à l'autel de Villarvolard...

Le saint, hiératique et affable sur son piédestal, ressemble comme un frère au saint Théodule de l'abbaye des Maçons, à la basilique Notre-Dame.

On n'est pas étonné de rencontrer, à Bottens, une œuvre de Martinetti, quand on sait que le curé de la paroisse, à partir de novembre 1783, n'était autre que l'ancien curé de Villarvolard, *François-Joseph-Nicolas Rappo*. Le bâton a peut-être été commandé pour 1789, année où Mgr de Lenzbourg procéda à la consécration du nouveau chœur de l'église.

Le bâton de saint Germain, à Assens (fig. 51), plus riche et d'une autre conception que le précédent, abrite, sous un baldaquin de forme circulaire, la statue du patron principal de la paroisse, mitré et crossé, les mains gantées, portant une croix sur la poitrine et traçant le geste de la bénédiction. Il est monté sur un piédestal carré, entouré de six bras de lumière pourvus d'opulentes bougies en bois doré.

Le baldaquin est posé sur un socle rond, constitué de trois consoles reliées par des guirlandes de feuillage, formant au sommet du bâton une sorte de chapiteau. Du

⁹⁸ *Trésors d'art religieux en pays de Vaud*, Lausanne 1982, p. 306 ; *Folklore suisse*, 3 et 4 / 1945, p. 36. Ces bâtons de procession existaient autrefois dans bien des paroisses ; par exemple, celui de saint Marcel, à Courtion, ou celui de sainte Madeleine, à Surpierre, qui vient seulement de tomber en désuétude.

socle partent trois tiges recouvertes, au bas, d'une feuille d'acanthé qui s'enroule en crosse, puis d'un chapelet de piastres, et enfin d'une seconde crosse d'acanthé; elles sont unies par une guirlande de fleurs.

Ces tiges supportent un petit plateau triangulaire, à angles coupés, entaillé sur le pourtour d'un rang d'oves, sur lequel s'appuient trois consoles renversées réunies par des guirlandes de feuillage, soutenant un pavillon terminé par une croix.

Ce bâton est à rapprocher des retables, des statues et, surtout, des torchères de la congrégation des Dames, à la basilique de Fribourg, qui furent exécutées entre 1785 et 1790 (fig. 52).

STATUES ISOLÉES

Les statues de Montbovon, celles de Menziswil et de Villarvolard permettent de ranger parmi les œuvres de Martinetti bon nombre de figures similaires que l'on rencontre dans les églises et dans les collections publiques ou privées.

La chapelle de Chavannes-sous-Orsonnens s'honore d'une Vierge à l'Enfant, acquise au temps de la restauration du sanctuaire, vers 1769 (fig. 53). M. Etienne Chatton, dans la nouvelle *Histoire du canton de Fribourg*, a tenté un rapprochement entre cette madone à la robe blanche, les saints couleur porcelaine debout sur le maître-autel de Villarvolard et le saint Blaise de la basilique Notre-Dame, estimant qu'il y a entre eux *une parenté stylistique évidente*. Faute de preuves, il hésitait néanmoins à l'attribuer formellement à Martinetti⁹⁹.

A nous aussi, une telle assimilation paraissait douteuse jusqu'au jour où nous avons constaté que la madone de Chavannes porte exactement la même tête que la sainte Ursule de Menziswil.

Martinetti avait d'ailleurs quelque attache avec le village des bords de la Neirigue, puisque le parrain de sa fille, Marie-Marguerite, en 1775, fut Jean Débieux, de Chavannes-sous-Orsonnens, précisément.

Cette madone au visage habilement modelé se distingue par son naturel et par sa dignité. L'Enfant-Jésus, tout menu, qu'elle porte sur son bras gauche, dans un geste de tendresse, tend les deux bras dans la direction où regarde sa mère.

Le mouvement est marqué aussi par les plis des vêtements qui rebondissent à leur extrémité inférieure, par le geste ample de la main droite qui brandit le sceptre et par l'ondulation des cheveux qui tombent en cascade sur les épaules.

La chromie est tout à fait singulière: un blanc pur couvre la robe de la Vierge, son visage et l'enfant tout entier; sur cette tonalité fondamentale éclatent quelques

⁹⁹ *Histoire du canton de Fribourg*, 1981, p. 691. Les pages 684 à 691 sont un essai de synthèse de la sculpture fribourgeoise au XVIII^e siècle.

touches dorées: la colerette, la frange du vêtement, la couronne; le manteau est teinté d'un bleu léger, évocateur de réalités célestes.

La manche du bras droit, abondamment plissée, retenue par un bouton, est traitée comme celle de la sainte martyre du Musée d'art et d'histoire ou celle de la madone à la basilique Notre-Dame; quant à la tête, nous l'avons signalé, elle a sa réplique dans la sainte Ursule de Menzswil.

Autant de mobiles pour attribuer à Martinetti cette statue expressive et d'une rare qualité technique, réalisation capitale du maître, malgré ses dimensions modestes.

La cathédrale St-Nicolas héberge, dans une niche de la chapelle St-Josse, l'image de *saint François de Sales* (fig. 54), patron secondaire du diocèse, datant de la fin du XVIII^e siècle¹⁰⁰.

L'autel qui, auparavant, lui était voué, avait été éliminé, avec une dizaine d'autres, vers 1750. Quelque trente ans plus tard, on lui substitua la statue que voici. L'évêque de Genève, tête chauve et visage barbu, est représenté sans mitre, tenant de sa main gauche la crosse épiscopale, tandis que la droite, tendue vers l'avant, trace un geste de prédicateur. Il est vêtu d'une soutane gris-noir aux reflets violacés, d'un rochet argenté et d'un camail gris-noir lui aussi, traversé d'un ruban et d'une croix dorés. La tête, véritable portrait, est entourée d'un nimbe rayonnant.

Cette statue, bien que d'une qualité quelque peu inférieure, s'apparente au saint Charles Borromée de Montbovon ainsi qu'aux deux statuette avec lesquelles nous allons faire plus ample connaissance, ci-après.

La basilique Notre-Dame expose à la piété des fidèles, outre la Vierge Marie, sa patronne, taillée dans le marbre, les effigies, en bois, de *saint Blaise* (fig. 55), patron de l'abbaye des Charpentiers, et de *saint Théodule* (fig. 56), patron de l'abbaye des Maçons qui, toutes deux, y avaient jadis leur siège¹⁰¹.

¹⁰⁰ MAH, FR, t. 2, p. 92 (rangé lui aussi, à tort, parmi les œuvres du XVII^e siècle.

L'inventaire de la chapelle de St-Josse, dressé en 1766 et revu en 1777, après la visite à St-Nicolas de Mgr Joseph-Nicolas de Montenach, ne mentionne pas cette statue; elle est donc postérieure à cette date (AF 1913, p. 140). La statue a été restaurée par Jan Horky, en 1984.

¹⁰¹ MAH, FR, t. 2, p. 181; fig. 179 et 181. Marcel Strub les date du milieu du XVII^e siècle. Il en est de même, par exemple, pour le relief en pierre de saint Jacques, qui se trouvait sur la façade de l'ancien hôpital St-Jacques, à la rue de la Samaritaine. Or nous savons que celui-ci fut taillé en 1767 (MAH, FR, t. 3, p. 373 et Cpte de l'hôpital 1767).

Dans *L'abbaye des maçons de Fribourg*, pp. 121 et 126, la statue de saint Théodule, à Notre-Dame, est caractérisée de la façon suivante: «Le style est celui de la première moitié du XVIII^e siècle. La statue est, semble-t-il, en relation avec la nouvelle consécration de l'autel en 1738, laquelle eut lieu, sans doute, après la création d'un retable neuf. L'atelier n'est pas identifié. Cette œuvre a pour pendant une figure de saint Blaise, patron des charpentiers, et qui provient peut-être du même autel». Les deux statues ont été redorées et repeintes, vers 1930, par le sculpteur François Baud.

Contrairement à ce qu'on a prétendu, les statuettes n'ont pas appartenu aux autels antérieurs à 1785, car ceux-ci occupaient des chapelles distinctes et n'avaient rien de commun entre eux.

Lors de la remise en état de l'église *presque abandonnée* depuis que l'Hôpital, dont elle dépendait, avait transféré ses pénates au quartier des Places et y avait bâti un nouveau lieu de culte, tout le mobilier fixe, sauf les stalles, fut éliminé; les anciens autels furent détruits et leurs retables dispersés, même s'ils portaient la marque de Jean-François Reyff ou celle de Pierre Wuilleret.

On mit en sécurité, par contre, pour les réintroduire dans la basilique rénovée, les vases sacrés, l'argenterie, les crucifix, plusieurs reliquaires, le tableau de la victoire de Lépante, enfin, chose éminemment significative, la statue de saint Théodule avec sa cloche, en terre cuite, de vers 1576, et les torchères qui appartenaient à l'ancienne abbaye des Maçons.

Mgr de Lenzbourg ramena de huit à trois le nombre des autels: le principal dédié à l'*Immaculée Conception*, celui de l'*Assomption* et celui du *Rosaire*. Puis, avec l'accord des intéressés, il concentra sur l'autel du Rosaire les cérémonies religieuses propres à l'abbaye des Maçons et à l'abbaye des Charpentiers; décision en rien provocatrice puisque, avant 1548, les deux corps de métiers étaient rassemblés dans la même corporation. L'une et l'autre contribuèrent à la réalisation de l'autel, par un apport de 10 louis d'or. C'est à cette occasion que l'on fit tailler, pour les situer sur les côtés de l'autel du Rosaire nouvellement érigé par Scheuber et sculpté par Martinetti, les patrons des deux abbayes. Les statues ne furent ni commandées ni payées directement par les corporations, c'est pourquoi la dépense correspondante ne figure pas dans leurs livres de comptes; elles ne leur appartenaient pas en propre.

Une intuition qui rejoint la certitude, et qui d'ailleurs s'appuie sur des comparaisons probantes, nous amène tout naturellement à attribuer à Martinetti, auteur du retable, ces images de saint Théodule et de saint Blaise qui, jadis, en faisaient partie intégrante.

L'autel de 1789 ayant été démoli, elles accompagnent aujourd'hui, *sur l'autel du Rosaire* reconstruit en 1931, la madone d'argent de l'orfèvre Joseph Müller, bénite par Mgr de Lenzbourg en 1790, et dont Martinetti avait fait, en bois, le modèle.

Saint Théodule est figuré en prince évêque, avec la crosse et l'épée nue, emblèmes de sa double souveraineté, spirituelle et temporelle, en Valais. Par contre, ses attributs légendaires, le diablotin, la cloche et la grappe de raisin ont été bannis. Sur le plan stylistique, l'œuvre s'apparente au saint Charles Borromée de Montbovon: même stature élancée, même superposition des vêtements sauf que la chape remplace le camail, rochet au plissé identique et à la dentelle du même genre. Sa mitre est, comme celle de saint Sulpice à Villarvolard, timbrée d'une églantine gravée sur fond d'or.

Saint Blaise, malgré son origine orientale, est coiffé lui aussi de la mitre; de sa main droite il tient un cierge, son signe distinctif, et de l'autre il serre la crosse épiscopale. Il s'agit là, comme dans le cas précédent, selon Marcel Strub, *d'une belle plastique expressive*, saint Blaise étant le plus réaliste et le plus original.

La Collection épiscopale rassemble, parmi les statues provenant des paroisses du canton de Fribourg, quelques personnages taillés à l'atelier de Martinetti: *saint Jean* au pied de la croix (fig. 57), *saint Bernard de Mont-Joux* (fig. 58), *sainte Agathe*, un diacre qui pourrait être un *saint Laurent*, *saint Joseph* portant l'Enfant Jésus... Ici encore les physionomies sont fortement individualisées.

La chapelle du château de *Jetschwil* détient un autre *saint Bernard de Mont-Joux*, du même type que celui de la collection épiscopale, mais qui ressemble davantage encore au *saint Jean Népomucène*, installé dans une niche monumentale, à l'intersection de la Grand-Rue et de la rue Zaehringen, à Fribourg.

Le Musée cantonal d'art et d'histoire, de son côté, a recueilli quelques statues comparables à celles de Martinetti par leur attitude naturelle, leur visage éveillé, leur vêtement aux plis larges et peu mouvementés.

L'une d'elles, de facture excellente, nous transmet l'effigie d'une *sainte*, malheureusement privée de l'attribut qui, outre la palme du martyr, permettrait de l'identifier (fig. 59).

Signalons aussi deux statuettes, à *l'église de Marly*, adossées aux pilastres qui encadrent le maître-autel, représentant *saint Nicolas* et *saint Ulric*. Cette église fut reconstruite en 1785; on y voyait naguère une Immaculée Conception de Gottfried Locher, le contemporain de Martinetti¹⁰².

Enfin, sur l'entrée du *monastère des Ursulines*, à Fribourg, veille, dans une niche à coquille, un *saint Nicolas de Myre*, mitré et crossé, tenant sur un livre les trois bourses traditionnelles; œuvre de la fin du XVIII^e siècle, au drapé un peu flou mais dont la tête et le visage ont du caractère¹⁰³. Une réplique s'en trouve au Musée cantonal d'art et d'histoire. Ces deux dernières pièces offrent une parenté certaine avec le *saint Guarin* et le *saint Nicolas* du maître-autel de Dirlaret.

Ont-elles quelque relation avec l'atelier Martinetti? Ce n'est pas sûr. Bien plus proche en est, par exemple, le *saint Nicolas* de Villars-le-Terroir, dans le Gros-de-Vaud, haut de 114 centimètres, et datant des années 1760.

¹⁰² Florack, C.: *Contribution à l'étude de la peinture baroque...* pp. 28 et 29.

¹⁰³ MAH, FR, t. 3, pp. 262 et 263; fig. 250.

PORTES D'ÉGLISES

Martinetti reçut commande de plusieurs portes d'églises, à Fribourg et dans les environs.

L'une, exécutée en 1788, à *l'abbaye d'Hauterive* (fig. 60), marque le dernier jalon des transformations que subit le monastère, au cours du XVIII^e siècle.¹⁰⁴ Cette porte, en chêne ciré, de style Louis XVI, compte deux vantaux rectangulaires formés, chacun, de deux panneaux saillants, aux cadres moulurés unissant un tore de laurier à une rangée de rais de cœur, et séparés l'un de l'autre par un bandeau décoré d'un entrelac à rosaces accompagné d'une guirlande de feuillage.

Le champ des panneaux inférieurs, aux angles curvilignes ornés de rosaces, est lisse; celui des panneaux supérieurs, rehaussé de médaillons à personnages représentant saint Pierre et saint Paul, les princes des Apôtres. Chaque médaillon, suspendu à un clou, est entouré de rameaux d'olivier noués, au sommet et à la base, par des rubans.

Les vantaux, séparés par un pilastre constitué d'un balustre et d'un tore de laurier, où s'enroulent des bandelettes, battent contre une traverse dormante, en tore de laurier, supportant une imposte de forme rectangulaire peu élevée. Celle-ci comprend deux panneaux étroits, bordés d'un rang de perles et d'olives mêlées et orné de guirlandes de feuillage; leurs cadres larges et plats sont surmontés d'une petite corniche et pourvu, à la base, de quatre gouttes.

¹⁰⁴ AEF, Hauterive; Livrances 1768-1781: versement d'un premier acompte de 24 écus, le 22 mai 1778, puis de 99 écus, en 1779; paiement du reste en mai 1779, 13 écus 6 baches. P. Columban Spahr: *Zisterzienserabtei Hauterive*, 1984, pp. 10 et 11.

P. 89 gauche (fig. 25): *Menziswil; sainte Ursule, détail (vers 1783).*

P. 89 droite (fig. 26): *Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant (vers 1775), œuvres quasi certaines de Martinetti.*

P. 90 (fig. 27): *Montbovon; saint Antoine, par Dominique Martinetti (1789-1790).*

P. 91 (fig. 28): *Montbovon; saint Sébastien, par Dominique Martinetti (1789-1790).*

P. 92 (fig. 29): *Montbovon; l'apôtre saint Jean, par Dominique Martinetti (1789-1790).*

P. 93 (fig. 30): *Montbovon; saint Charles Borromée, par Dominique Martinetti (1789-1790).*

P. 94 (fig. 31): *Fribourg; archives de l'Etat: dessin non signé de Martinetti (1785).*

P. 95 (fig. 32): *Montbovon; représentation symbolique de Dieu le Père, par Martinetti (1788-1789).*

P. 96 (fig. 33): *Montbovon; le Christ ressuscité, par Dominique Martinetti (1788-1789).*



Fig. 25: Menziswil; autel: sainte Ursule, détail.



Fig. 26: Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant, détail, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).



Fig. 27: Montbovon; statue de saint Antoine, par Dominique Martinetti (1789-1790).



Fig. 28: Montbovon; statue de saint Sébastien, par Dominique Martinetti (1789-1790).



Fig. 29: Montbovon; statue de l'apôtre saint Jean, par Dominique Martinetti (1789-1790).



Fig. 30: *Montbovon*; statue de saint Charles Borromée, par Dominique Martinetti (1789-1790).

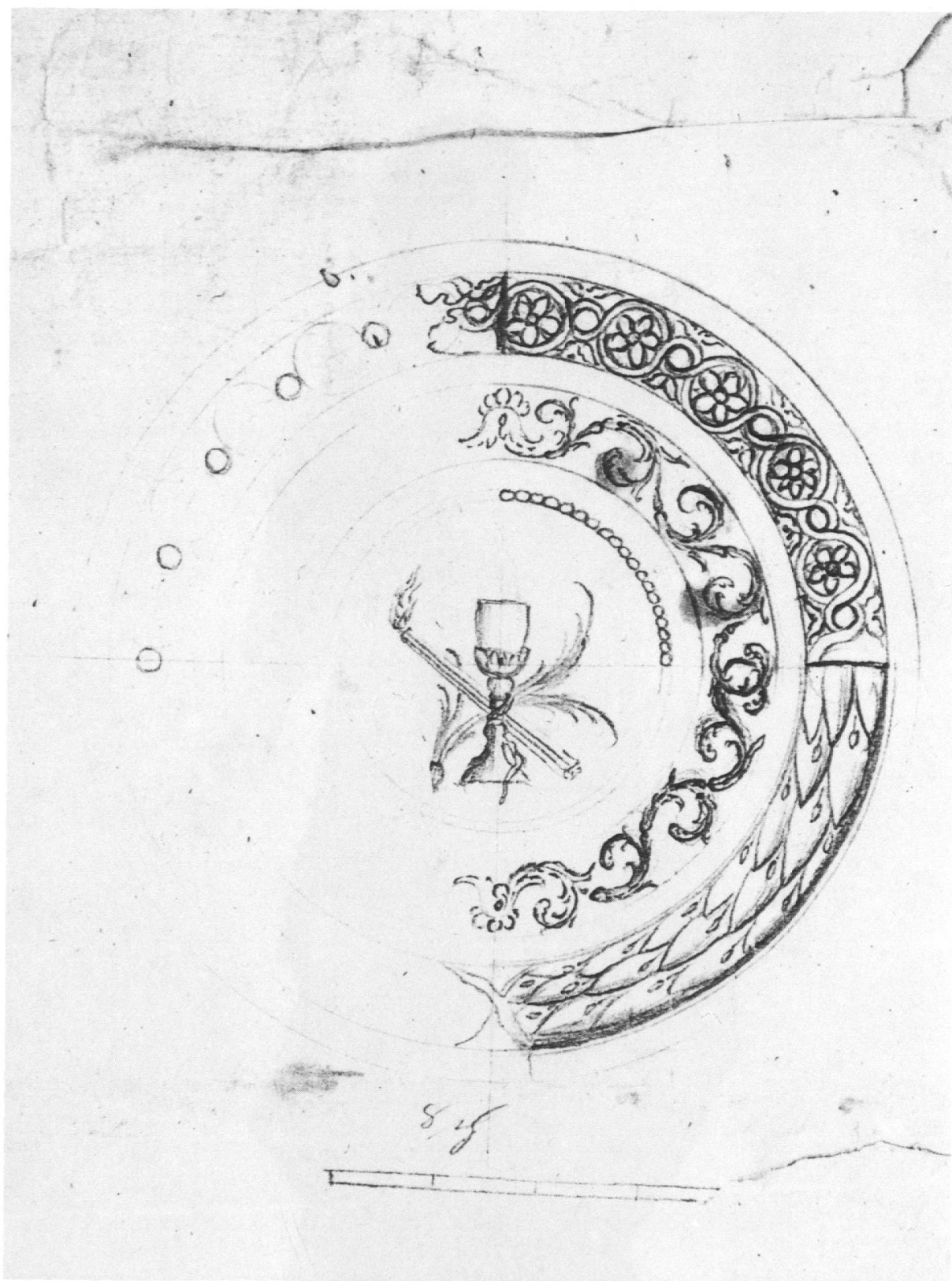


Fig. 31: Fribourg; archives de l'Etat; dessin de Martinetti (1785).



Fig. 32: *Montbovon*; représentation symbolique de Dieu le Père, par Dominique Martinetti (1788-1789).



Fig. 33: Montbovon; le Christ ressuscité, par Dominique Martinetti (1788-1789).

Le pilastre qui divise les battants de la porte se prolonge sur l'imposte et se transforme en une console garnie de feuilles d'acanthé, d'une guirlande de verdure et de rosaces.

Le bâti et les gonds sur lesquels pivote la porte ne sont pas visibles de l'extérieur. La ferronnerie se limite à deux entrées de serrure, en métal ajouré, et à deux boutons de porte bien proportionnés.

Tous les motifs de cette remarquable décoration étaient familiers à Martinetti; notamment les tores de laurier, pareils à ceux des autels latéraux, à la basilique Notre-Dame de Fribourg, et les médaillons tels qu'on les observe à la sacristie de Montorge, sur la tourelle centrale de l'ancien orgue du temple de Morges, sur la façade de l'ancienne maison Schröter (rue de Romont 4), à Fribourg, ainsi que sur les mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schnewly, à la cathédrale St-Nicolas.

La porte méridionale de la cathédrale St-Nicolas. Le portail sud de la cathédrale, appelé aussi portail de la Sainte-Dimanche - du nom de la bienheureuse qui, souvent, accompagne saint Nicolas sur les icônes byzantines - prit sa forme actuelle en 1767. Des bancs de pierre y furent installés, de part et d'autre de la porte, parce que c'était là qu'on avait coutume d'accueillir les enfants pour le baptême¹⁰⁵.

Mais la porte elle-même - les textes sont formels - fut mise en place en 1788 seulement. Joseph Moser en assumait la menuiserie et Dominique Martinetti la sculpture. Ce dernier reçut, au printemps 1789, pour son travail «à un portail, à St-Nicolas», la somme de 125 couronnes et Moser, «pour le nouveau portail de St-Nicolas qui donne du côté de la Grand-Rue», 382 couronnes¹⁰⁶.

Aucun doute possible, il s'agit du portail méridional. Et pourtant, c'est en se référant aux notes d'archives le concernant que Lusser et Reiners ont attribué à Martinetti la paternité de la «gloire» du portail nord, réalisée en 1765 par «le sculpteur velche».

La porte en tiers-point, taillée dans le chêne, est de style Louis XVI¹⁰⁷. Elle comprend deux vantaux rectangulaires jouant sur un bâti formé de quatre pilastres ioniques à cannelures rudementées et supportant un tympan de menuiserie; un cinquième pilastre, rattaché au vantail de gauche, sert de couvre-joint.

Le tympan est orné d'un trophée d'attributs où l'on distingue une croix, un livre et un cordon, plaqués sur un fond de rameaux de laurier et de chêne retenus, au sommet, par un nœud de ruban. Une rangée de rais de cœur en souligne le contour.

¹⁰⁵ BCUF, J.P.F.L. Gobet: manuscrit L 473.3, p. 216, 1767.

¹⁰⁶ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1780; Cpte N° 21^b, ff. 21 et 22:

Février 1789 «Dem Martinetti bezahlt für gemachte Arbeit an einem Portal zu St-Niclausen... 67 écus 4 baches.

Avril »Dem meister Moser für das neue Portal, zu St-Niclausen Kirch gegen des reichen gassen..... 382 écus 4 baches.

»Dem Martinetti für gemachte bildhauereiarbeit auf ged. neuen Portal..... 67 écus 4 baches».

¹⁰⁷ MAH, FR, t. 2, pp. 93 et 94; fig. 65.

Cette porte, dont nous connaissons les auteurs, permet d'en authentifier d'autres, notamment la porte méridionale de l'église St-Michel et celle de la basilique Notre-Dame; puis celles de l'église et du couvent des Augustins.

La porte méridionale de l'église St-Michel, par sa composition nette et bien ordonnée, ses pilastres ioniques cannelés, son trophée d'attributs religieux posés sur des branches de chêne, de palmier et de laurier, présente tant d'affinité avec celle de St-Nicolas que Marcel Strub n'a pas hésité à affirmer qu'elle «*doit être sortie du même atelier*»¹⁰⁸.

Parmi les motifs qui entrent dans sa composition, on discerne, sur la ligne médiane, l'œil de Yahweh, le livre des Ecritures sur lequel est gravé le verset «*Omnia nuda sunt et aperta oculis ejus*»; l'étole qui symbolise l'obéissance, le joug doux et léger du Seigneur et le cordon, symbole de la continence puis, se faisant pendant, une croix et une trompette, un calice et une torche allumée, symbole de vie, telle qu'on la retrouve sur la façade de l'hôtel de Castella (Grand-Rue 55).

Cet ouvrage doit dater de vers 1780; l'année précise n'est pas indiquée dans la chronique du Collège, devenue sommaire à partir de la suppression de la Compagnie de Jésus, en 1773¹⁰⁹.

On doit, en outre, à Martinetti la décoration du *portail latéral de la basilique Notre-Dame*, construit entre 1786 et 1789¹¹⁰. Ses portes à deux vantaux de chêne ciré, divisées en quatre panneaux à angles rentrants décorés de guirlandes de laurier et de rosaces, sont semblables à celles, contemporaines, de l'église des Augustins et du château de Mézières. Ces guirlandes de laurier, suspendues à deux clous, qui se prolongent d'un pan vertical à chaque extrémité, sont une imitation lointaine de celles que Michel-Ange mit en œuvre à la Bibliothèque Laurentienne en 1536, puis à la nouvelle sacristie de St-Laurent. Comme la plupart des formes utilisées par le maître florentin, elles connurent, par la suite, un succès prodigieux.

Les panneaux inférieurs sont pourvus, chacun, d'une grande rose géométrique, en marqueterie, technique souvent pratiquée au XVIII^e siècle et dont, au quartier de l'Auge, la maison Kuenlin et l'église des Augustins détiennent de magnifiques exemples.

Les Augustins renouvelèrent, en 1788, les portes d'entrée de leur église et celles de leur couvent¹¹¹. Toutes sont de style Louis XVI et de morphologie classique; en chêne ciré, et pourvues de sculpture.

¹⁰⁸ MAH, FR, t. 3, pp. 104 et 114; fig. 103.

¹⁰⁹ AEF, Journal des biens du collège concernant l'église... 1774.
En octobre 1782, le ferblantier Donny reçoit 9 écus pour couvrir de tôle le petit avant-toit, qui protégeait la porte méridionale.

¹¹⁰ MAH, FR, t. 2, p. 173; fig. 166.

¹¹¹ AEF, Protocola monasterii...; p. 629; MAH; FR, t. 2, pp. 268 et 269; fig. 279 et 280; Marcel Strub in *La Liberté*, 20-21 décembre 1956.

La porte qui donne accès au monastère proprement dit se distingue par le décor de son tympan: un médaillon ovale, surmonté d'une double guirlande de laurier, naguère retenue par un nœud de ruban. On y voit, en lettres majuscules gravées en relief, l'inscription suivante, tirée du psaume 133: «*Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*». Le verset ne manquait pas d'ironie lorsque, après les événements de 1848, le couvent fut converti en prison!

La porte principale de l'église - un seul vantail pivotant sur un bâti mobile - est surmontée d'une traverse et d'un tympan de menuiserie fixe, en tiers-point. Au centre du tympan est plaqué un médaillon ovale, portant les armes des Augustins, entouré d'une guirlande de laurier nouée par un ruban, dont on n'aperçoit plus que l'empreinte. Chaînes, rosaces, fleurons, draperies, palmes et un trophée d'attributs religieux agrémentent le champ des divers panneaux.

Les deux autres portes sont traitées dans le même esprit mais avec plus de simplicité, en accord avec le caractère sobre et robuste du bâtiment. La chronique du couvent, qui souffre d'une lacune à ce moment-là, est muette sur le nom du sculpteur, mais nous avons toute raison de croire qu'il s'agit d'un travail dirigé par Martinetti. Une comparaison avec les portes citées plus haut et avec la chaire de la basilique Notre-Dame aura vite fait de nous convaincre.

3.2 SCULPTURE FUNÉRAIRE

La sculpture funéraire issue de l'atelier Martinetti se résume, à notre connaissance, à trois monuments: le mémorial du Père Canisius et celui du prévôt Schneuwly, à St-Nicolas¹¹²; et celui de Jacques Buman, à Notre-Dame.

Un quatrième, dédié à la famille Arreger-Bésenval, de Soleure, se voyait naguère au couvent des Ursulines¹¹³.

Le Père Canisius et le prévôt Schneuwly étaient morts, l'un de vieillesse, l'autre de la peste, en 1597. Leur souvenir demeurait en vénération; dès l'année suivante, on entreprit d'ériger, pour chacun d'eux, à St-Nicolas, un monument funéraire dont l'épithaphe, composée par leur ami commun le chanoine Werro, était surmontée de leur portrait, en buste, peint sur bois. Ils furent placés, vers 1600, à l'entrée du chœur, de chaque côté de la grille, contre les colonnettes de l'arc triomphal (fig. 62).

Avec le temps, le bois fut attaqué des vers et les portraits avaient bruni. C'est pourquoi, à la fin du XVIII^e siècle, on décida de les refaire, sur le même modèle, en reprenant le texte des épithaphes originales. Mais, pour plus de solidité, on fit peindre les portraits sur cuivre.

¹¹² MAH, FR, t. 2, p. 98; fig. 93.

¹¹³ MAH, FR, t. 3, p. 268.

Quant aux ornements: chutes de laurier où s'enroulent des bandelettes, nœuds de ruban, boutons décorés de feuilles d'acanthé, guirlandes de laurier rehaussées d'églantines, de marguerites et de roses, ils furent traités dans le goût qui régnait à l'époque.

Les mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schneuwly, rénovés, furent remplacés à la collégiale St-Nicolas, «à côté des bancs des deux seigneurs avoyers», en l'année 1779. D'après les indications fournies par les comptes de la fabrique de St-Nicolas, le serrurier qui fixa les deux tableaux reçut pour son salaire 22 livres et 8 baches¹¹⁴, et d'après une relation de Mgr de Lenzbourg, ce fut le peintre Loker (Locher) qui reproduisit les portraits sur cuivre et recomposa, sur bois, les inscriptions en majuscules romaines dorées; le tout pour la somme de 40 louis¹¹⁵.

Le nom du sculpteur n'est pas dévoilé, mais la parenté qui existe entre le décor de ces mémoriaux et celui du lambris dont on revêtit, à la même date, la salle du conseil des Deux-Cents est telle qu'on est forcé d'y reconnaître la même main, celle de Martinetti.

Le mémorial de Jacques Buman et de sa famille (fig. 63), à Notre-Dame¹¹⁶, exécuté en 1787, est une reprise amplifiée du même thème. Il revêt la forme d'un portique Louis XVI, garni d'ornements riches et variés. Le médaillon du haut, encadré de rameaux de chêne et flanqué de deux urnes funéraires, perpétue l'image du magistrat, mort en 1643. Dix-huit petits médaillons ronds, accrochés aux pilastres et sur l'entablement, évoquent les membres de sa famille. Comme pour les mémoriaux de St-Nicolas, il s'agit de la refonte d'un monument érigé au siècle précédent.

Il ne comportait vraisemblablement, à l'origine, que le portrait de Jacques Buman, une épitaphe et ses armoiries. L'opération de renouvellement tentée à

¹¹⁴ AEF, Fabrique de St-Nicolas; Cpte N° 74^b (1779-1780), p. 11 : au serrurier «für die arbeit, so er verfertiget hat, um die zwey bekanten in der Kirch bestellten Epitaphien an ihren platz zu stellen»..... 22 livres 8 baches. Nous savons par une lettre du recteur du Collège de Fribourg adressée à l'assistant du Général des Jésuites que ces mémoriaux se trouvaient déjà à l'entrée du chœur, en l'année 1609 (Reiners H.: *Wahre Bildnisse des heiligen Canisius*, 1931, p. 9).

¹¹⁵ BCUF, B. de Lenzbourg: Anecdotes fribourgeoises, p. 143: «Pendant le cours de l'été (1779), l'Etat de Fribourg fit rafraîchir et refaire les épitaphes du vénérable père Canisius, Jésuite, et du prévôt Schneuwly qui étaient en bois tout vermoulu, avec leurs bustes. On les a fait en cuivre, grandes, et mis leurs épitaphes en lettres d'or. Le peintre Loker (sic) a exécuté l'ouvrage qui a coûté 40 louis. Les deux pièces sont à côté des bancs des deux Seigneurs avoyers».

Les portraits originaux, de forme ronde et peints sur bois, étaient, en 1930, conservés à Fribourg, dans une collection privée (Reiners H.: *Wahre Bildnisse...* pp. 7-9; planche 3). Les copies faites par Locher sont exactes et d'excellente qualité.

Les mémoriaux ont été déposés en 1980, lorsqu'on érigea, devant la grille, le nouveau lieu de célébration liturgique. Après avoir été remis en état par le restaurateur d'art Jan Horky, ils ont figuré à l'exposition «Trésor de la cathédrale» et gagnèrent leur nouvel emplacement, sur les côtés de la porte latérale nord, en automne 1983.

¹¹⁶ MAH, FR, t. 2, pp. 183 et 184; fig. 185. Jacques Buman a ses armoiries peintes sur une clé de voûte, au chœur de St-Nicolas, avec la date 1632.

St-Nicolas ayant été couronnée de succès, on la reprit, et de manière plus somptueuse, à Notre-Dame. Les frais en ont été supportés par la famille concernée; il n'y est fait aucune allusion dans les comptes de restauration de la basilique. Les portraits sont-ils de Locher, comme à St-Nicolas? L'hypothèse est à vérifier.

En ce qui concerne la sculpture de ce «*petit monument plein de charme et de fraîcheur*», comme le qualifiait Marcel Strub, elle est, à coup sûr, de Martinetti. Voici un certain nombre de raisons qui autorisent à l'affirmer :

- La conception générale du monument est proche de celle des mémoriaux placés quelques années plus tôt à St-Nicolas, proche aussi des autels secondaires de l'ancien Hôpital des Bourgeois.
- Son vocabulaire ornemental correspond à celui de Martinetti.
- Il fut érigé, à Notre-Dame, à un moment où Martinetti y était très actif; y accomplissant la sculpture et la dorure requises.
- Les urnes funéraires qui le surmontent sont très ressemblantes à d'autres urnes conservées à la sacristie, qui proviennent probablement de l'ancien dais pontifical, cité par le secrétaire Gottofrey.
- Il n'est guère admissible que pour exécuter ce petit monument un sculpteur inconnu se soit permis d'imiter tant d'éléments décoratifs spécifiques du style Martinetti, alors que celui-ci était en pleine activité sur le chantier même de l'église.

Ces mémoriaux ont de nombreux traits communs: Ce sont des monuments à médaillons, taillés dans le bois, unissant dans un tout cohérent et bien proportionné un cadre à fond blanc sur lequel se détachent des motifs dorés, enfermant une plaque noire à longue inscription gravée en creux, en lettres majuscules dorées, avec au-dessus, dans un ovale, le portrait du personnage concerné, peint sur toile ou sur métal et, en contrebas, ses armoiries. Des guirlandes de laurier et de chêne symbolisent les vertus qu'il a manifestées au cours de sa vie, et la gloire qui en résulte.

Ce genre de construction se pratiquait couramment, en France comme en Italie, dès le XV^e siècle, pour les monuments funéraires d'importance secondaire. En Italie, toutefois, on préférait le marbre au bois et, à Rome, la mosaïque à la peinture¹¹⁷.

¹¹⁷ Le petit monument funéraire, érigé par Lorenzo Bernini, à l'église Ste-Praxède, à Rome, en mémoire de l'évêque Santoni, a pu servir de modèle: une épitaphe dorée sur marbre noir, dans un cadre de marbre blanc, reposant sur deux consoles avec, au sommet, le buste du personnage et, à la base, ses armoiries.

A côté de ces monuments classiques, il en est d'autres de style nettement baroque. Ainsi, à l'église San Lorenzo in Damaso, le monument d'Alexandre Voltrini, dû au même sculpteur, représente sur une grande draperie, en stuc, couleur de marbre noir, le squelette de la mort tenant entre ses mains le portrait du trépassé. Au sommet sont fixées ses armoiries, surmontées d'une croix; au bas, on lit une épitaphe et la date de 1639.

La cathédrale St-Nicolas en possède deux exemplaires remontant au XVII^e siècle: le monument de Jacques Féguely († 1624) et celui de Béat-Nicolas de Diesbach († 1657), qui permettent d'observer sur place l'évolution du mémorial d'un siècle à l'autre, du moins en ce qui regarde le décor¹¹⁸.

3.3 SCULPTURE PROFANE

Martinetti, comme les artisans de son entourage, s'est dépensé surtout pour les édifices et les monuments religieux, non par une volonté délibérée mais parce que, en ce temps-là dans nos régions, le luxe était d'abord réservé aux églises et aux objets du culte.

Le cas échéant, notre sculpteur mettait la même capacité et le même zèle à embellir les édifices publics et les hôtels particuliers.

Au premier rang des œuvres profanes dont il assumait la responsabilité figure un lambris destiné à l'hôtel de ville de Fribourg (fig. 64 et 65).

L'Hôtel de Ville subit, vers la fin du XVIII^e siècle, des transformations intérieures considérables qui devaient le rendre encore plus digne de « Leurs Excellences Révérendissimes » et accroître leur prestige. En 1775, ce fut le tour de la salle de réunion du Conseil des Deux-Cents. Cependant, la boiserie qui recouvre ses murs n'y fut posée qu'en l'année 1779-1780. Sculptée par Martinetti, elle lui rapporta, d'après les comptes du trésorier de l'Etat, la somme de 562 livres¹¹⁹.

Elle se compose de trois registres: un socle formé de panneaux rectangulaires horizontaux, délimité par un bandeau; puis de grands panneaux, debout, garnis d'une sculpture à leur sommet; enfin une corniche rectiligne, proéminente, surmontant le tout. Les panneaux, séparés dans le sens de la hauteur par des pilastres, sont de deux sortes et alternent régulièrement; les uns, parfaitement rectangulaires, sont décorés d'une guirlande de laurier qui, au milieu, s'arrondit en couronne; les autres, aux angles supérieurs rentrants, piqués de rosaces d'acanthe, sont ornés d'une guirlande de feuillage et de fleurs mêlés - qui ne se répète jamais - retenue, aux extrémités, par deux nœuds de ruban. Le panneau qui renferme la pendule arbore deux

¹¹⁸ MAH, FR, t. 2, pp. 97 et 98; fig. 92 et 94.

¹¹⁹ AEF, Cpte trés. N° 547, f. 156; 24 février 1780:

« Dem bildhauer *Martinetti* laut zedel sig. Fegeli, Venner, auf rechnung der bildhauereiarbeit in dem grossen Raths-saal, 80 écus, 400 livres. »

Cpte trés. N° 548^b, f. 256; 22 septembre 1780:

« Dem Gulder und Bildhauer *Martinetti* für arbeit in der grossen Raths Stube lauth conto sign. Venner Fegeli bezahlt... 32 écus 10 baches, zum saldo..... 162 livres. »

MAH, FR, t. 1, p. 288; fig. 257 et 264.

rameaux d'olivier; les quatre panneaux d'angle, deux tiges d'acanthé qui se croisent dans une couronne de laurier en haut relief, presque détachée du fond.

L'emploi généralisé de la ligne droite confère à ce lambris un aspect classique, amplifié par la sobriété et l'élégance du décor. Son originalité réside, en outre, dans le matériau utilisé: un bois de chêne au grain très serré, presque dépourvu de nœuds. Ainsi conçu, il est assez discret pour ne pas gêner la vision des fresques plafonnantes de Gottfried Locher, qui donnent à ce local un air de richesse et de majesté.

Par sa composition générale et par son vocabulaire décoratif, évocateur de paix, de victoire et de noblesse, ce lambris appartient à la même sensibilité artistique que les mémoriaux suspendus, la même année, à l'arc triomphal de St-Nicolas. D'emblée on fit l'éloge de cette salle rénover; on la trouvait «*magnifique*»¹²⁰.

En quittant la salle du Conseil, on ne peut s'empêcher de voir un *trophée d'attributs patriotiques, commerciaux et rustiques* (fig. 66), en bois doré et peint, appliqué sur le linteau de la porte centrale. On y distingue les armes du Canton et celles de la Confédération, sommées d'une couronne, encadrées d'une lourde draperie, de faisceaux de lances et de drapeaux, disposés en éventail, devant lesquels s'étalent une foule d'objets symbolisant les richesses produites, à l'instigation de l'Etat, par l'agriculture et par l'industrie: tiges de blé, fruits du verger, outils et ustensiles agricoles, ruches d'abeilles, ballot d'exportation et, enfin, le caducée, attribut de Mercure, le dieu antique de la paix et du commerce.

On a prétendu que ce relief serait de facture récente; rien ne le prouve. Ce qui est récent, par contre, c'est sa coloration actuelle et le meuble du blason qui, sans doute, a varié conjointement aux fluctuations politiques du siècle dernier.

Le relief, dans son ensemble, manifeste une parenté évidente avec le fronton de l'ancien Corps de garde, situé devant l'Hôtel de Ville, et avec celui de l'hôtel de Castella, pour ne citer que ces deux points de comparaison. De plus la couronne qui coiffe les armes de la République est semblable à celle de l'orgue de Mühleberg, à celle du mémorial de Jacques Buman... Il n'en faut pas davantage pour l'attribuer à Martinetti, le sculpteur du lambris.

Une seconde boiserie, qui ne revêt aucune valeur proprement religieuse, se trouve à la *cathédrale St-Nicolas* (fig. 67).

Ce fut une préoccupation fréquente, au XVIII^e siècle, en France notamment, de lambrisser le chœur des églises et les sacristies. On alla même parfois, comme à Notre-Dame de Paris ou à St-Merry, jusqu'à habiller le gothique à la mode nouvelle.

Le mouvement se fit sentir à Fribourg, mais avec modération. Ainsi, on dota la partie visible de l'abside de St-Nicolas d'un lambris sculpté qui en recouvre les murs jusqu'à la hauteur des fenêtres.

¹²⁰ BCUF, B. de Lenzbourg: Anecdotes fribourgeoises, p. 121.

Marcel Strub, dans son inventaire de la cathédrale, fait remonter cette boiserie au XIX^e siècle, sans autre précision¹²¹ ; les auteurs de *Fribourg arts et monuments* la disent contemporaine de l'autel néo-gothique, érigé en 1877¹²².

La réalité est autre. Nous savons que de nombreux travaux de sculpture ont été entrepris, à St-Nicolas, entre 1786 et 1790; tous confiés à Martinetti:

- La restauration des statues du portail des Apôtres, demandée par Mgr de Boccard, lors de sa visite épiscopale en 1776, et exécutée dix ans plus tard. Elle rapporta à l'artiste la somme de 504 livres. La peinture en fut renouvelée par Gottfried Locher.
- La restauration des stalles, en 1788, pour la même somme; en collaboration avec Joseph Moser.
- La sculpture de la porte méridionale, en 1788 également, pour 130 couronnes, soit environ 650 livres.
- La sculpture du retable et la dorure des chapiteaux, à la chapelle de Notre-Dame des Victoires, en 1779, pour 782 livres.

Pour une raison difficile à cerner, peut-être à cause du terme allemand utilisé, on a omis de signaler que Martinetti reçut, en 1788, 336 livres pour les sculptures qu'il fit à la nouvelle boiserie du chœur: «*für die Sculpturen an den neuen Gestäffeln in dem Chor*» et, en avril 1789, pour les travaux accomplis dans le chœur et au Grand Portail, un solde de 752 livres¹²³.

Le fait qu'il s'agit bien de cette boiserie et qu'elle fut exécutée en 1788, sur l'ordre du Petit Conseil, est confirmé par une inscription au Manual du Conseil, le 26 août, ainsi qu'au Manual du Chapitre de St-Nicolas, le 1^{er} septembre de cette année-là¹²⁴.

Nous savons encore, par les comptes du trésorier, que la menuiserie en fut effectuée par Bernard Antoni et Joseph Moser.

¹²¹ MAH, FR, t. 2, p. 62.

¹²² *Fribourg, arts et monuments*, p. 97.

¹²³ Cpte trés. N° 549^b, ff. 149 et 149^v:

20 novembre 1789 «Dem Bildhauer Martinetti für die Sculpturen an den neuen Gestäffeln in dem Chor..... 336 livres».

Avril 1789 «Dem Bildhauer Martinetti für verschiedene arbeit im Chor und an dem grossen Portal, laut conto 752 livres».

Cpte trés. N° 549, f. 113^v; 13 juillet 1788: den Meistern Schreiner Bernard Antoni und Moser auf rechnung des taffel Werks des Chors..... 504 livres.

22 novembre. Zum saldo des neuen taffel Werks in Chor... 1176 livres.

¹²⁴ AEF, Manual du Conseil, 26 août 1788, p. 235. C'est dans la même séance que le Petit Conseil décida d'acheter, à Paris, des tapisseries pour l'Hôtel de Ville.

Manual du Chapitre de St-Nicolas, 1^{er} septembre 1788.

Le tableau de François Bonnet représentant le chœur de la cathédrale, vers 1870, malgré ses inexactitudes, prouve que la boiserie existait alors que l'autel de Feichtmeyer n'avait pas encore été abattu (MAH, FR, t. 2, p. 99; fig. 95).

La boiserie est constituée de 24 éléments de même hauteur, mais à deux largeurs différentes, délimités, chacun, par deux colonnettes adossées, faites d'un balustre et d'une suite de trois feuilles d'acanthé fermées, séparées par des nœuds, et d'une quatrième qui s'ouvre comme un panache pour servir de console ou de chapiteau.

Chaque élément comporte, en soubassement, un panneau lisse de forme rectangulaire, posé dans le sens de la longueur puis, séparé par un cordon rectiligne, un panneau supérieur disposé en hauteur; enfin une frise ajourée et, dominant le tout, une corniche proéminente ornée d'une crête de fleurons et de pinacles.

Le panneau supérieur, au dessin raffiné, se termine par un arc en accolade, fleuroné, dont la pointe marque le centre; un feuillage et un fruit à graines semblable à une grenade entrouverte meublent les écoinçons.

La hauteur du lambris est soulignée au moyen des colonnettes, et sa largeur surtout par la corniche. L'accord avec les stalles gothiques s'opère grâce aux arcs - imitation libre de ceux qui ornent les dorsaux - grâce aussi aux colonnettes qui jalonnent la boiserie et au couronnement de la corniche qui prolonge la ligne des dais.

D'autres motifs, par contre, sont étrangers au gothique: les glyphes qui marquent la base des colonnettes et le décor de celles-ci, leurs chapiteaux fantaisistes à feuillage mouvant qui escalade la corniche, les feuilles d'acanthé qui couvrent les écoinçons... Somme toute, le sculpteur a retenu juste assez de rappels gothiques pour que la nouvelle boiserie soit en accord avec les stalles.

Remarquable par la qualité de sa sculpture - tout au plus pourrait-on lui reprocher une certaine uniformité - elle est aussi une des rares sinon la seule boiserie néogothique réalisée, en Suisse romande, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

A la suite de ces deux ouvrages, il convient de mentionner *le garde-corps de la tribune, à la basilique Notre-Dame*. Celui-ci comprend deux rangs de panneaux disposés dans le sens de la longueur et alternant avec des pilastres cannelés¹²⁵.

L'avancement qu'il décrit, au centre, est supporté par une console monumentale ornée de volutes, de guirlandes de laurier et de motifs floraux. L'intervention du sculpteur y fut capitale en raison de la proximité immédiate du buffet d'orgue.

Faut-il y adjoindre la balustrade de la tribune, à la collégiale St-Laurent d'Estavayer-le-Lac, qui est pourvue d'un riche décor sculpté? Date-t-elle de 1780 ou de 1810, époque où l'on procéda à un agrandissement de la tribune? On ne saurait le dire, en l'absence de documents d'archives, même si l'un ou l'autre aspect du décor fait penser à Martinetti.

¹²⁵ MAH, FR, t. 2, p. 175.

PORTES DE MAISONS

Les visiteurs de Fribourg se plaisent à relever la finesse des portes sculptées qui, dans les quartiers anciens de la ville, ferment un certain nombre de maisons du XVIII^e siècle. Il s'en trouve aussi à la campagne. Nous bornerons notre attention à quelques-unes d'entre elles qui se rattachent presque sûrement à l'atelier Martinetti: les portes du château de Mézières, celle de la prévôté de St-Nicolas et celles de deux maisons privées à Fribourg.

Les portes du château de Mézières datent des années 1780. La maison avait changé de maître vers le milieu du siècle, rachetée à l'Hôpital des Bourgeois de Fribourg par la famille de Diesbach, qui en avait été possesseur précédemment déjà. Elle échut par héritage, en 1772, à Frédéric de Diesbach, comte du Saint-Empire, colonel, aide-major aux Gardes suisses, chevalier de St-Louis, etc. Le nouveau propriétaire y apporta diverses améliorations encore perceptibles; il refit, en particulier, les portes de la façade principale donnant sur le jardin.

Bien qu'elles soient actuellement en piteux état, elles méritent une mention; le dessin général, la modénature et les motifs de l'ornementation en font des répliques de la porte méridionale, à la basilique Notre-Dame; la sculpture des linteaux de pierre, sur lesquels nous reviendrons, révèle, elle aussi, des correspondances avec les œuvres de Martinetti.

La porte de la prévôté de St-Nicolas, plus travaillée, pourrait remonter à l'année 1789, où l'on posa les fenêtres de la façade.

Rectangulaire, d'un seul battant, en chêne ciré, elle se divise en deux parties inégales. La partie inférieure, plus petite, ornée d'un quadrillage losangé, est limitée, au bas, par une plinthe et, vers le haut, par un cordon rectiligne.

Le centre de la porte est marqué par un bouton, en laiton, piqué sur une large planche qui se prolonge, en guise de cadre, tout autour du panneau supérieur. Celui-ci est traversé par un arc en tiers-point, à la moulure saillante qui rappelle le contour des tympans de menuiserie des portes latérales et surtout la boiserie du chœur, à la cathédrale St-Nicolas.

L'arc est doublé, à l'intérieur, par deux feuilles d'acanthé qui prennent leur appui sur la corde de l'arc, montent en décrivant une ample volute puis en se tortillant jusqu'à sa pointe où, tenues par une embrasse, elles achèvent leur parcours en dessinant une dernière volute plus petite - motif qui se répète sur le couvercle des fonts baptismaux, à la cathédrale.

L'espace intérieur du panneau est meublé par une console, décorée d'un quadrillage à rosettes, couverte d'une étoffe festonnée, sur laquelle repose une corbeille de fruits¹²⁶. Au milieu de la draperie est gravé un miroir ovale, fixé à un nœud de

¹²⁶ De semblables corbeilles meublent la façade de l'ancien hôtel Forestier, rue des Alpes 15.

ruban, entouré de feuilles d'acanthé. Les écoinçons renferment, comme à la boiserie de St-Nicolas, un feuillage enveloppant une grenade entrouverte. La porte est sommée d'une coquille traversée par une chute de laurier et bordée de feuilles d'acanthé. Ce motif ménage une transition avec le linteau de molasse qui la surmonte, où s'inscrivent, dans un cartouche, les armes du Chapitre de St-Nicolas. Nous pensons, d'ailleurs, que l'intervention de Martinetti concerne la façade entière - nous le verrons plus loin - et non seulement le décor de la porte.

On découvre, en outre, dans le vieux Fribourg, une série de portes de style néo-classique, dont quelques-unes ont été décorées par Martinetti : en particulier *celle de l'immeuble N° 37 de la rue de Morat* et *celle du N° 12 de la Grand-Rue*; l'une et l'autre datent de vers 1790.

Elles sont du même type : portes à un seul vantail, comprenant deux panneaux superposés, d'inégale dimension, encadrés par deux montants qui la font paraître moins large et mieux proportionnée.

Le cadre du panneau supérieur allongé présente, à son sommet ou sur les côtés, un décrochement semblable à celui qu'on observe aux fenêtres de l'hôtel de Castella de Villardin ainsi qu'à la prévôté de Saint-Nicolas ; il est orné, à la Grand-Rue, d'une guirlande de fruits et de fleurs entremêlés retenue à deux clous par des nœuds de ruban et, à la rue de Morat, d'une guirlande de draperie supportant un bouquet de fleurs, retenue elle aussi par deux nœuds de ruban ; de plus, en ce dernier cas, le bas du panneau est décoré d'une guirlande végétale et d'un nœud de ruban suspendus à un clou.

Le panneau inférieur, plus court, presque carré, est entouré d'un cadre relativement large, entaillé d'une gorge sur les côtés ; les quatre angles sont occupés par des rosettes d'acanthé semblables à celles qui se voient à la porte méridionale de la basilique Notre-Dame, au château de Mézières, à l'église d'Hauterive.

Les deux montants qui flanquent les panneaux sont ornés de cannelures dans le bas, tandis que la partie haute, très sobre, ne comporte de sculpture qu'au sommet : ici une suite de glyphes et là une rosette d'acanthé.

Plusieurs autres portes, ouvrages de menuisiers, reproduisent le même dessin général, sans offrir toutefois de décor sculpté.

SCULPTURES DIVERSES

En 1779, « *le sculpteur français demeurant à Fribourg* » exécuta pour *l'abbaye d'Hauterive* divers motifs Louis XVI destinés à compléter les jouées des formes basses des stalles¹²⁷. Ceux-ci, grâce à leur qualité plastique exceptionnelle, s'accor-

¹²⁷ AEF, Hauterive; Livrances 1768-1781; 21 mai 1779: « Au sculpteur français demeurant à Fribourg, pour les vases sculptés et ornements faits à nos stalles..... 13 écus 16 baches ».

dent parfaitement avec les reliefs gothiques, entre autres avec les remplages aveugles, qu'ils accompagnent. L'auteur en est sans conteste Martinetti, aidé éventuellement par le sculpteur parisien Médard Boisseau qui participa à la vie de l'atelier jusqu'en 1783, mais dont on ignore la date de l'arrivée à Fribourg. Ce dernier, de toute façon, ne pouvait agir que sous la responsabilité de son patron.

Parmi les sujets traités, on distingue notamment, outre les armes de l'abbaye et celles de l'abbé de Lenzbourg, *deux pots à feu*, soutenus par des volutes et entourés de branches de laurier (fig. 68), assez proches de ceux qui ornent les pilastres, à la basilique Notre-Dame; puis *l'œil de Yahweh*, dans un médaillon, entouré de rayons (fig. 69), tel qu'il figure au portail nord de St-Nicolas, à l'arc triomphal de la basilique Notre-Dame et sur la porte méridionale de l'église St-Michel - il est ici bordé de deux cornes d'abondance - enfin *deux grandes urnes*, aux anses proéminentes retenant des guirlandes de laurier, au couvercle rehaussé d'entrelacs et de feuilles de laurier, percé de trous à la manière des cassolettes, à rapprocher de celles qui se dressent au fronton de la grille, à la basilique Notre-Dame.

Or, justement, ces dernières ont été sculptées par Martinetti, en 1788, pour le prix de 33 livres¹²⁸ (fig. 70 et 71).

Un peu plus tard, notre sculpteur fournit *le modèle, en bois, de la madone d'argent* commandée à l'orfèvre Joseph Müller par la confrérie du Rosaire, et qui fut inaugurée, en 1790, par Mgr de Lenzbourg.

L'année suivante, il rénove la *tablette de bois*, sculptée, sur laquelle la corporation des Bouchers inscrivait le nom de ses membres¹²⁹.

Le bois était, pour Martinetti, un matériau privilégié dans lequel il s'exprimait avec une grande aisance. C'est en bois, croyons-nous, qu'il fit, entre autres, les maquettes de ses sculptures de pierre. On voyait naguère, au local des archives du Chapitre de St-Nicolas, le modèle en bois d'un motif gravé sur marbre par Jean-François Doret à l'autel de Notre-Dame des Victoires; ce qui nous autorise à penser que c'est Martinetti qui en avait conçu l'ensemble du décor sculpté.

Nous avons signalé qu'il existe une relation étroite entre les statuette des torchères de la congrégation des Dames et l'Immaculée Conception du maître-autel, à la basilique Notre-Dame.

Rappelons enfin que le trophée patriotique et rustique, entourant les armes de la Confédération et celles du Canton, en bois doré et peint, appliqué sur la porte principale, à l'intérieur de la salle du Grand Conseil, se présente comme une variation de la maquette du relief de pierre qui garnit le fronton de l'ancien Corps de garde.

¹²⁸ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁶² et 858⁸.

¹²⁹ AEF, Corporation des Bouchers, Manual 3, p. 153.

4. MARTINETTI, SCULPTEUR SUR PIERRE

Martinetti, expert dans le travail du bois, exécuta dans ce matériau une foule d'œuvres remarquables.

Les pages suivantes nous amèneront à constater, néanmoins, que c'est dans la pierre - plus dure et plus monumentale que le bois - qu'il tailla quelques-unes de ses compositions majeures: frontons et façades de maisons, reliefs et statues.

Deux d'entre elles: la «gloire» du portail latéral nord de la cathédrale St-Nicolas, en molasse du pays, et l'*Immaculée Conception*, en albâtre, de la basilique Notre-Dame - pour ne pas en rester à des affirmations contestables - requièrent un examen approfondi; nous les traiterons en priorité.

4.1 SCULPTURE RELIGIEUSE

PORTAIL NORD DE ST-NICOLAS

La sculpture exécutée en 1765, au portail nord de St-Nicolas, a toujours suscité, chez les historiens d'art, un sentiment d'admiration:

- «C'est du pur XVIII^e siècle français dans sa grâce et dans son élégance... une œuvre pleine de charme, d'harmonie et de simplicité. La conception en est grande, l'exécution non seulement irréprochable, mais exquise», s'exclamait le Père Berthier¹³⁰.
- «On peut discuter l'application d'un ornement de ce style sur la porte d'une église gothique... mais il faut reconnaître l'élégance et la finesse de cette sculpture», affirmait Victor H. Bourgeois¹³¹.
- «C'est une œuvre aussi excellente par son admirable composition que par sa forme gracieuse et vaporeuse», dit le professeur Reiners¹³².
- «La clef est magnifiquement sculptée», déclarait, à son tour, Marcel Strub¹³³.

¹³⁰ FA 1895/11. Une gloire, en sculpture ou en peinture, c'est la représentation du ciel ouvert, avec les personnes divines ou le triangle de Yahweh, accompagnés de chérubins, apparaissant sur une nuée traversée de rayons de feu.

L'art baroque intégrait à sa logique la nouvelle cosmogonie héliocentrique selon laquelle la terre avec les planètes tourne autour du soleil. Le soleil devenait ainsi, tout naturellement, un symbole du Dieu tout-puissant et de son rayonnement universel.

¹³¹ Bourgeois, Victor: *Fribourg et ses monuments*, pp. 114 et 115.

¹³² Reiners, Heribert: AF 1930, p. 153.

¹³³ MAH, FR, t. 2, pp. 47 et 87; fig. 82 et 83.

Il s'agit d'une « gloire », comme on en rencontre de nombreux exemples au XVIII^e siècle, en Italie et en France notamment, et dont le chevalier Bernin, grand organisateur de mises en scènes religieuses, est le lointain inspirateur.

Cette sculpture, située à la clef de l'archivolte, recouvre le voussoir tout entier et déborde largement de part et d'autre. Elle met en œuvre une conque, bordée de feuilles d'acanthe stylisées, au-dessus de laquelle un triangle symbolisant la Trinité, avec au centre l'œil divin, se détache sur un fond de nuées traversées par des rayons.

Les masses nuageuses sont traitées en simple bas-relief, ne retenant que des ombres grises conformes à leur nature d'arrière-plan. Cinq chérubins, en forte saillie accusée par des ombres denses, apparaissent les uns à l'intérieur de la conque, les autres parmi le feuillage, à la hauteur du triangle, conférant à la scène une animation joyeuse. Leurs têtes éveillées sont pleinement en évidence sur le fond neutre et immobile de la coquille. Ce contraste entre la vie, le mouvement des figures et le caractère un peu figé du cadre accentue l'impression de charme et de beauté qui se dégage de ce spectacle harmonieux.

Il s'y ajoute une note de finesse, due au grain serré de la pierre. Telle est l'œuvre, empreinte de grâce et de naturel, sur laquelle repose, pour une large part, la réputation artistique de Martinetti.

Mais le Tessinois est-il vraiment l'auteur de ce « petit chef-d'œuvre » tant admiré ?

Les comptes de l'année 1765 se bornent à dire qu'on a versé au « sculpteur velche » (*dem weltschen Bildhauer*), conformément au devis, la somme de 428 livres, pour la sculpture du fronton de la Halle aux vins et celle du portail de St-Nicolas¹³⁴. Ces deux ouvrages ont donc pour auteur le « sculpteur velche », donc un Français ou un Italien récemment arrivé à Fribourg. Ce personnage s'identifie-t-il à Martinetti ? Bien que le professeur Reiners, et d'autres après lui, l'aient affirmé sans réserve, le problème n'était pas résolu.

Reiners, en 1930, fondait son argumentation sur une trouvaille que venait de faire son disciple, le Dr Joseph-Martin Lusser, au cours de ses recherches relatives à

¹³⁴ AEF, Journal de Franz-Philipp Reiff; Cpte très. N° 544, f. 183^v :

27 avril 1765 « dem weltschen Bildhauer a conto seiner arbeit bey der Wein Haal bezahlt 4 nüwe Dublonen..... 134 livres ».

20 mai 1765 « dem hierobenbemelten Bildhauer zum saldo seiner bey der Haal und an dem neben Portal Sti Nicolai verichten Bildhauer arbeit bezahlt..... 294 livres ».

C'est donc le même sculpteur qui a accompli les deux travaux; la position de Marcel Strub attribuant la sculpture du portail à Martinetti et celle du fronton à Claude Joseph Pin, n'est pas soutenable (MAH, FR, t. 1, p. 347; t. 2, p. 87).

la construction de la cathédrale. L'information fut publiée, en 1933, dans l'ouvrage intitulé: *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Niklaus in Freiburg*¹³⁵.

Lusser attribue à Martinetti la sculpture du portail nord, orné de *putti* à l'intérieur d'une conque «*mit den Putten im Scheitel geschmückt*», la faisant remonter à l'année 1788. Il y a là une confusion; nous savons de manière certaine que la sculpture du portail nord se fit en 1765. L'autre date concerne la porte méridionale que, de fait, Martinetti agrémenta en 1788, mais d'attributs religieux et non de *putti*.

Pierre de Zurich a émis l'hypothèse que l'auteur de ces sculptures de la Halle aux vins et du portail nord de St-Nicolas a pu être un tailleur de pierre savoyard, nommé Claude-Joseph Pin, qui secondait alors, sur les chantiers de la ville, l'architecte et tailleur de pierre montreu sien, devenu fribourgeois, Joseph Ducret¹³⁶.

Cette suggestion nous paraît irrecevable; Pin n'a jamais porté le titre de sculpteur et il n'a laissé, à ce qu'on sache, aucune œuvre de pareille envergure, bien qu'il ait séjourné longtemps dans notre pays.

En dépit de l'imprécision des notes d'archives et du fait que Martinetti n'a été reçu bourgeois de Fribourg qu'en 1771, des données historiques nouvelles et divers ouvrages qu'on peut lui attribuer avec certitude nous amènent à la conclusion que le «sculpteur velche» et Martinetti sont bien un seul et même personnage.

Voici nos raisons:

- Martinetti doit être arrivé à Fribourg en 1764. L'année suivante, il sculpte un buffet d'orgue pour le temple de Thoune; de plus, le contrat passé avec le Conseil d'Yverdon, en 1766, atteste qu'il réside à Fribourg.
- Il avait alors 25 ans, l'âge de la force et de la plénitude du talent.
- Débarqué à Fribourg de fraîche date, il n'était pas encore connu sous son nom propre.
- On l'appelle le «*sculpteur velche*» par opposition aux autres sculpteurs domiciliés en ville de Fribourg: les frères Tschuphauer, des autochtones, et «l'Allemand» Thomas Wölffle, de Bregenz, sur le lac de Constance.
- Il parlait l'italien, sa langue maternelle, avec ses compatriotes tessinois établis en ville et, avec les autres habitants, le français, langue de sa femme; deux raisons pour l'appeler «le sculpteur velche».
- Il pratiquait le style néo-classique en vigueur, à ce moment-là, dans les pays qui nous entourent et, peut-être avait-il séjourné en France. La présence successive, à

¹³⁵ Lusser, Joseph-Martin: *Die Baugeschichte der Kathedrale St. Niklaus in Freiburg*, p. 65 et note 131, p. 126.

«Von Architekt Ducret 1763 umgebaut und 1788 von einem italienischen Bildhauer, Martinetti, mit den Putten im Scheitel geschmückt».

¹³⁶ Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. XX, p. LIV.

Les registres de l'abbaye des maçons le citent à l'occasion d'une demande de secours.

son atelier, d'un Parisien, d'un Strasbourgeois et d'un Jurassien semble appuyer cette thèse.

- Le vocabulaire ornemental mis en œuvre au portail de St-Nicolas se retrouve dans nombre de productions ultérieures de Martinetti: *les putti*, à l'orgue de Ste-Claire, à Vevey; à Mühleberg, à Villarvolard; le triangle de Yahweh, à la porte méridionale de l'église St-Michel, à Hauterive, à l'arc triomphal de Notre-Dame et chez les Augustins; la conque à l'orgue d'Oberdorf, à la porte de la prévôté de St-Nicolas, à Fribourg...
- C'est lui qui, en 1766, proposa, mais en vain, de placer, sur le buffet d'orgue d'Yverdon, «de petits génies», un de ses sujets préférés.
- Cette gloire témoigne des qualités fondamentales inhérentes à l'œuvre de Martinetti: ordre, clarté, élégance, variété...
- Le fait qu'on ait sollicité son concours, à de nombreuses reprises, pour toutes sortes de travaux de sculpture, à St-Nicolas, en particulier pour la boiserie du chœur et pour la porte méridionale, plaide lui aussi en faveur de l'attribution de cette gloire à Martinetti.

P. 113 (fig. 34): Fribourg; la Maigrauge: niche d'exposition, à 3 compartiments, de l'ancien tabernacle, œuvre quasi certaine de Martinetti (1786).

P. 114 (fig. 35): Fribourg; ancien maître-autel de l'église des Augustins, par Martinetti (au bas du retable des frères Spring) (1804-1805).

P. 115 (fig. 36): Fribourg; ancien maître-autel des Augustins: deux anges adoreurs; la dernière œuvre connue de Dominique Martinetti (1807).

P. 116 haut (fig. 37): Posat; chapelle: le tabernacle du maître-autel (entre 1772 et 1786).

P. 116 bas (fig. 38): Posat; chapelle: deux anges adoreurs (entre 1772 et 1786).

P. 117 haut (fig. 39): Fribourg; St-Nicolas: couronnement d'un cadre de tableau (vers 1780).

P. 117 bas (fig. 40): Fribourg; Montorge: cadre sculpté de style Louis XVI, œuvres quasi certaines de Martinetti (vers 1790).

P. 118 (fig. 41): Montbovon; ancienne chaire: saint Marc, évangéliste, œuvre quasi certaine de Dominique Martinetti (1796-1797).

P. 119 (fig. 42): Montbovon; ancienne chaire: saint Marc, détail (1796-1797).

P. 120 (fig. 43): Montbovon; ancienne chaire: saint Jean l'évangéliste, œuvre quasi certaine de Dominique Martinetti (1796-1797).

P. 121 (fig. 44): Montbovon; ancienne chaire: saint Jean, détail (1796-1797).

P. 122 gauche (fig. 45): Montbovon; ancienne chaire: saint Matthieu, évangéliste.

P. 122 droite (fig. 46): Montbovon; ancienne chaire: saint Luc, évangéliste, œuvres quasi certaines de Dominique Martinetti (1796-1797).

P. 123 (fig. 47): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: couvercle des fonts baptismaux, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).

P. 124 (fig. 48): Fribourg; abbaye de la Maigrauge: reliquaire de l'ancien maître-autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (1786).



Fig. 34: Fribourg; abbaye de la Maigrauge: niche d'exposition de l'ancien tabernacle, œuvre quasi certaine de Martinetti (1786).

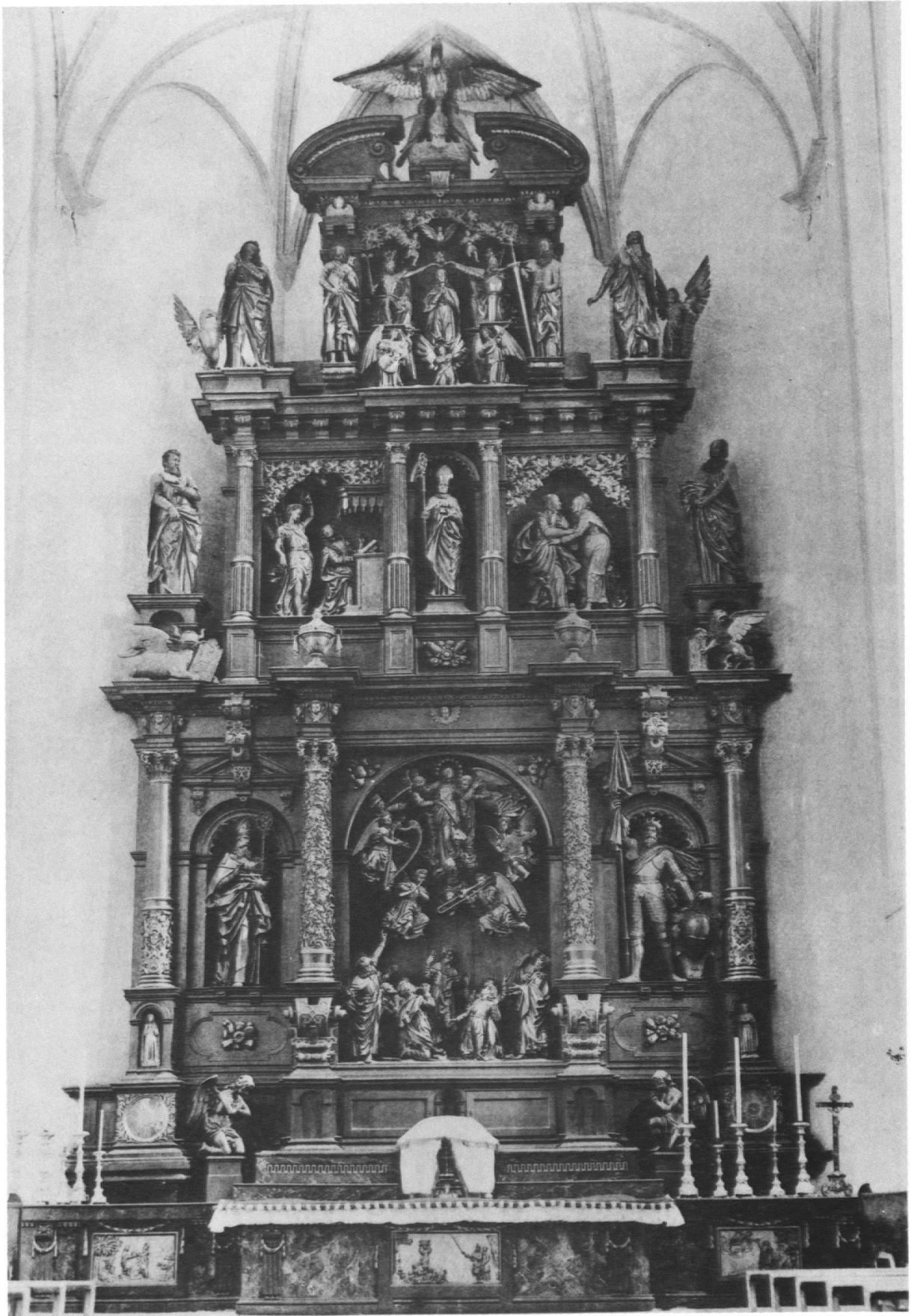


Fig. 35: Fribourg; église des Augustins: ancien maître-autel, par Martinetti au bas du retable des frères Spring (1804-1805).



Fig. 36: Fribourg; église des Augustins: deux anges adoreurs, la dernière œuvre connue de Dominique Martinetti (1807).





Fig. 37: Posat; chapelle: le tabernacle du maître-autel, œuvre probable de Martinetti, entre 1772 et 1786.



Fig. 38: Posat; chapelle: deux anges adoreurs, œuvre probable de Martinetti, entre 1772 et 1786.



Fig. 39: **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: couronnement d'un cadre de tableau sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).



Fig. 40: **Fribourg**; Montorge: cadre sculpté de style Louis XVI; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).



Fig. 41: Montbovon; ancienne chaire: saint Marc, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).

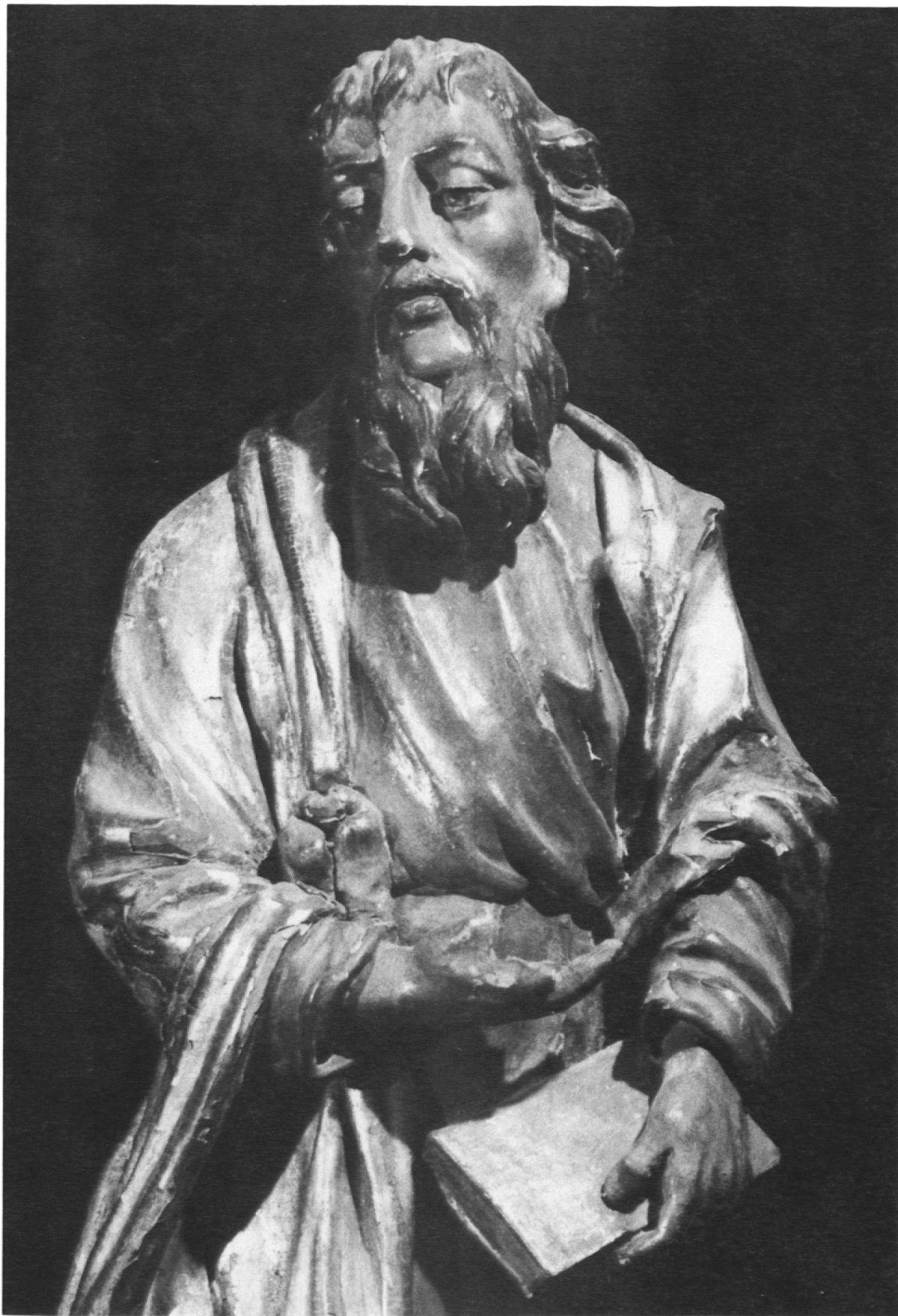


Fig. 42: Montbovon; ancienne chaire: saint Marc, détail.



Fig. 43: Montbovon; ancienne chaire: saint Jean l'évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).

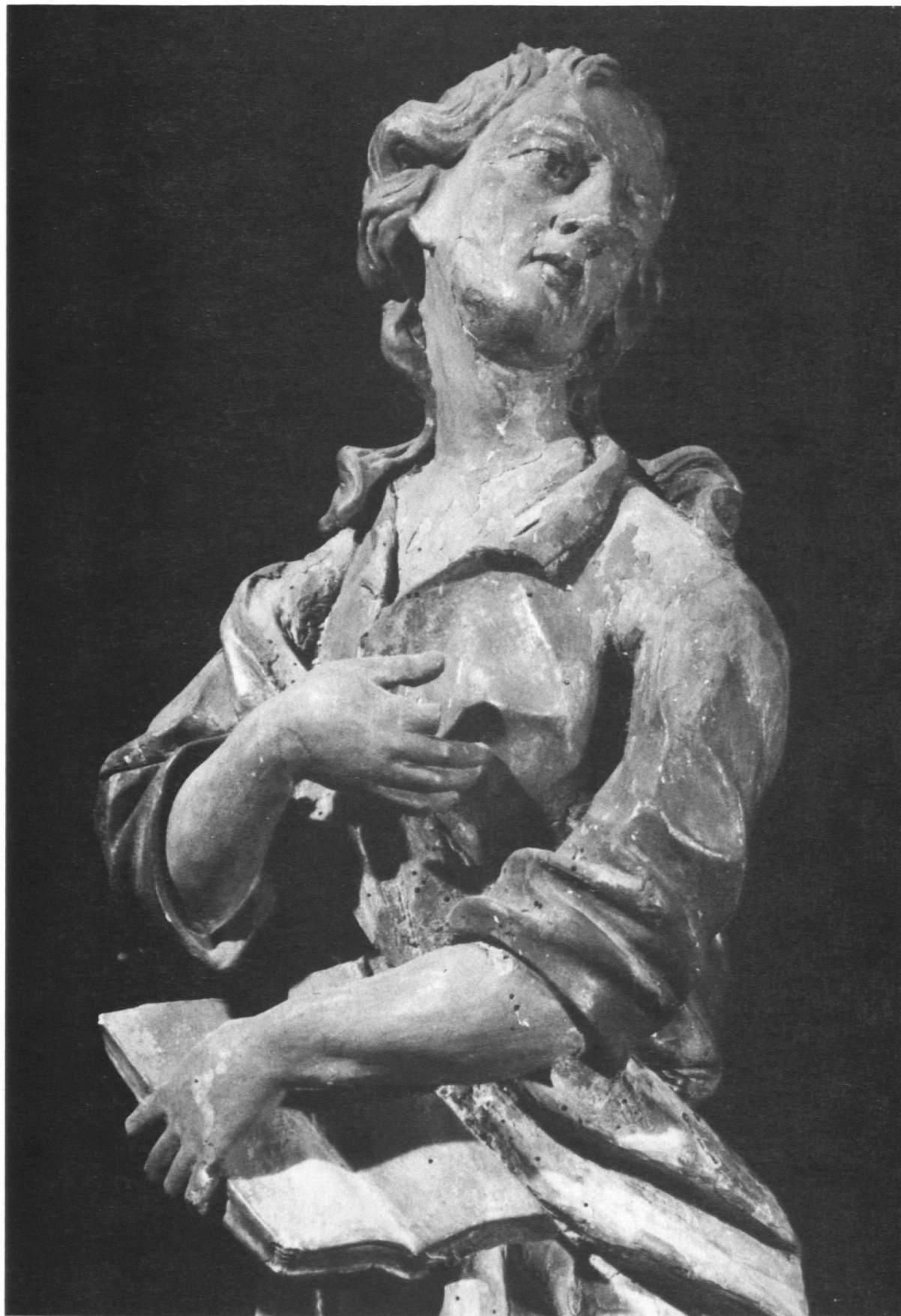


Fig. 44: Montbovon; ancienne chaire: saint Jean, détail.



Fig. 45: Montbovon; ancienne chaire: saint Matthieu, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).



Fig. 46: Montbovon; ancienne chaire: saint Luc, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).



Fig. 47: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: couvercle des fonts baptismaux, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).



Fig. 48: Fribourg; abbaye de la Maigrauge: reliquaire, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1786).

STATUE DE L'IMMACULÉE CONCEPTION, À LA BASILIQUE NOTRE-DAME (fig. 72)

Il y eut, à la basilique Notre-Dame, un autel dédié à l'Immaculée Conception, dès 1709, mais nous n'en savons rien de précis.

Il est sûr, par contre, que la statue monumentale de même dénomination qui s'y trouve actuellement fut sculptée vers la fin du siècle et qu'elle figura, dès sa construction, sur l'autel majeur de la basilique rénover.

En novembre 1786, en effet, le «*maçon*» Berchtold reçut une livre pour l'avoir mise en place (*für die Muttergottes stellen*)¹³⁷.

Plusieurs textes en donnent confirmation, en particulier une note du chroniqueur contemporain François-Ignace Castella, de Gruyères¹³⁸ et, surtout, une information du secrétaire épiscopal Joseph Gottofrey.

Ce dernier affirme que la bonne gestion des capitaux légués par le sénateur Antoine Vonderweid a permis au major de ville, Maillardoz, «*de faire dans ladite église des morceaux d'une rare beauté, tels que tout le maître-autel de marbre avec la statue de la Vierge en albâtre, les orgues, la chaire, les grilles, un superbe dais pour le trône pontifical*»¹³⁹.

Sur le plan artistique, le morceau essentiel était la madone de l'Immaculée Conception; elle nous est parvenue dans un état de conservation parfait. Taillée dans l'albâtre, cette «*pièce d'un beau mouvement*», haute de 2 m 20, reproduit le type traditionnel de la Vierge au serpent. Debout sur la sphère terrestre, le sceptre à la main droite, la gauche repliée sur la poitrine, elle foule de son pied droit le tentateur, symbolisé par le serpent, lui écrasant la tête, selon la parole de la Genèse: «*Je mettrai une inimitié entre toi et la femme... elle t'écrasera la tête*».

La signification en est claire: grâce à l'intercession de Marie, l'Eglise a été et sera victorieuse de toutes les hérésies; d'où son attitude pleine d'assurance.

Le visage de la Madone, tourné vers la gauche, regarde le ciel; son corps décrit un mouvement harmonieux; le vêtement au drapé superbe qui le recouvre se plaque sur le buste et sur la jambe droite, fléchie et projetée en avant pour marquer l'effort,

¹³⁷ AEF, Affaires ecclésiastiques 858¹⁰.

¹³⁸ AEF, Chroniques 25, p. 208; François-Ignace Castella, 1786: «*On travaille depuis plus de deux ans à réparer et embellir l'antique église de Notre-Dame de Fribourg, que les anciens documents de la ville appellent le moustier de Dona Marie, laquelle était jadis l'église de l'hôpital et devient très belle. Elle dispute en beauté à l'église St-Michel; on est occupé actuellement à y monter le maître-autel, qui est tout composé des plus beaux marbres d'Italie et d'un ouvrage achevé. On a placé sur le dôme du tabernacle la belle statue d'albâtre qui représente l'Immaculée Conception de la très Sainte Vierge et qui est de toute beauté. Elle est accompagnée de deux anges en attitude d'une profonde vénération placés aux deux côtés du tabernacle...*».

¹³⁹ AEv, Miscellanea ab anno 1746, p. 185; le texte que nous citons fut écrit en 1788.

tandis que, partout ailleurs, il tombe jusqu'au sol en longs plis contrastés, après avoir formé un bourrelet à la ceinture.

A ses pieds, un angelot tient, dans sa main droite, un cartouche à enroulements où s'inscrit, en majuscules romaines: *DE QUA NATUS EST CHRISTUS*.

La mise au compte de Martinetti de cette pièce magistrale a été suggérée par Marcel Strub. «*Au vu de sa qualité et de son style, a-t-il déclaré, l'œuvre pourrait être attribuée à Martinetti, auteur du motif qui orne la clef du portail nord de la cathédrale*»¹⁴⁰.

Il est vrai que, plus tard, après la redécouverte, par M. Peter Rück, d'un important dossier relatif aux comptes de la restauration de Notre-Dame, il modifia son point de vue, exprimant l'idée que la statue de l'Immaculée avait pu être fournie par le marbrier Peter Scheuber, de Soleure, le constructeur des trois nouveaux autels.

Puis il se ravisa une dernière fois; dans un article paru en 1967, après avoir récapitulé les arguments qu'il avait développés précédemment, il déclare: «*Scheuber a d'ailleurs fort bien pu en confier l'exécution au sculpteur fribourgeois qui avait le double avantage de se trouver sur place et d'être un très bel artiste*»¹⁴¹.

D'après la convention passée entre Scheuber et la commission de restauration, Scheuber s'est vu adjuger la construction du maître-autel, à l'exclusion de la statue; il y est question de tout: hauteur totale du monument, couleur des marbres, socle de la statue... mais la statue elle-même n'y est pas mentionnée.

Son attribution à Martinetti, par contre, nous paraît non seulement légitime, probable ou vraisemblable mais certaine, en vertu d'un faisceau de preuves d'ordre stylistique, historique et psychologique, dont voici le tableau:

- Martinetti, en 1786, avait une longue expérience de décorateur et de statuaire. Outre les figures en bois de Villarvolard, de Menziswil et de Montbovon, il venait de refaire, en molasse, la statue monumentale de saint Joachim et divers motifs, à la chapelle de Lorette, et de rénover le portail des apôtres, à St-Nicolas.
- La restauration de Notre-Dame, envisagée dès 1770, entra dans une phase active en 1784, à l'instigation de Mgr de Lenzbourg. Or c'est lui qui, la même année, à l'occasion de sa visite pastorale, recommanda Martinetti aux gens de Montbovon, pour le renouvellement de leurs autels.
- Martinetti assumait un rôle prédominant dans la rénovation de la basilique Notre-Dame, en ce qui regarde le décor plastique et architectural. Ne paraîtrait-il pas anormal qu'on lui ait fait confiance en toute chose, sauf pour l'exécution de la statue de la Vierge qui, avec les autels, constituait la pièce maîtresse du mobilier liturgique?

¹⁴⁰ MAH, FR, t. 2, p. 184; fig. 175 et 187; année 1956.

¹⁴¹ Strub, Marcel: «La transformation de la basilique Notre-Dame, à Fribourg (1785-1790)», in *La Liberté*, 3-4 juin 1967.

- Les cadres des retables des autels latéraux y furent taillés par Martinetti, l'unique sculpteur en activité sur le chantier de la basilique, durant la restauration.
- Il doit être tenu pour certain que les statues de saint Blaise et de saint Théodule, placées en 1789 à l'autel du Rosaire devenu, par la volonté de Mgr de Lenzbourg, commun aux maçons et aux charpentiers, sont comme la sculpture du retable l'œuvre de Martinetti. Nous lui sommes redevables aussi des deux reliquaires qui leur faisaient pendant, à l'autel de l'Assomption.
- Parmi les morceaux d'une rare beauté exécutés entre 1785 et 1788, signalés par le secrétaire épiscopal Gottofrey, il y a la statue de la Vierge, les orgues, la chaire, la grille et le dais pontifical. Or, la sculpture et la dorure du buffet d'orgue, celles de la chaire et des urnes de la grille étaient l'œuvre de Martinetti.
- L'angelot, le cartouche à enroulements et l'inscription qu'il comporte sont tout à fait dans la manière de notre sculpteur. De plus, le bras droit et la main droite de la Vierge sont semblables à ceux de saint Blaise; quant au serpent, il obéit aux mêmes lois morphologiques que celui de la chaire, façonné par Martinetti.
- La similitude qui existe entre l'Immaculée et les statuette des torchères fixées aux stalles voisines est significative. Si l'Immaculée avait été l'œuvre d'un concurrent, Martinetti se serait bien gardé de l'imiter pour ses torchères ou vice versa. Le fait qu'elles soient du même type équivaut à une signature. C'est aussi la preuve que leur auteur fouillait avec une égale aisance le bois et la pierre.
- La qualité de cette œuvre provient, en outre, du fait que l'artiste bénéficia, en l'occurrence, d'un modèle de haute valeur, et qu'il sut le concrétiser dans un matériau parfaitement choisi.

Une note d'archives nous éclaire à ce sujet: Gottfried Locher reçut, en novembre 1786, soit au moment où la statue venait de s'achever, la somme de trois écus pour un dessin du maître-autel, à l'église Notre-Dame¹⁴². Marcel Strub en a donné une double interprétation: Locher a fait l'esquisse de l'autel tout entier ou celle d'un tableau qui aurait pu servir de retable. Mais ce tableau ne s'est pas réalisé puisqu'on opta pour la statue¹⁴³.

M. Hubert Perler, dans son étude sur Gottfried Locher, prend le texte au pied de la lettre: le peintre a fourni le dessin de l'autel et, par conséquent celui de la Madone elle-même¹⁴⁴. Cette opinion rejoint celle de Marcel Strub, dans sa première hypothèse, tout en se révélant plus précise. C'est elle que nous retiendrons.

¹⁴² AEF, Affaires ecclésiastiques 858¹⁶; 10 novembre 1786: «... Vor dem Hochaltar Riess von unser frauen zu zeichnen drei nüwe thaler Gottf. Locher».

¹⁴³ Strub, Marcel: *Nos monuments d'art et d'histoire*, XVII/I, 1966, pp. 74 et 75: Fribourg. Précisions concernant la transformation de l'église Notre-Dame, au XVIII^e siècle.

¹⁴⁴ BCUF, Perler, Hubert: *Gottfried Locher, Biographie und Katalog der sakralen Werke*, Freiburg 1975, p. 166: «Für das Muttergottesheiligtum hat der Maler die Zeichnung zum Standbild der Unbefleckten Empfängnis... ausgeführt».

Quand on sait que Locher a peint les tableaux des retables des deux autels latéraux, il est facile de comprendre pourquoi on lui demanda aussi le dessin du maître-autel: c'est afin de réaliser un accord entre les trois autels; accord d'autant plus nécessaire qu'il s'agissait, dans les trois cas, de représenter la Vierge Marie. Ce devait être, ici et là, le même personnage mais dans des situations et des attitudes différentes.

- La question de savoir si on allait placer une statue ou un tableau, sur le tabernacle du maître-autel, avait été débattue au préalable, par les maîtres de l'œuvre, et tranchée par Mgr de Lenzbourg qui eut la haute main sur toute cette affaire.

L'Immaculée Conception, placée sur le dôme du tabernacle vers le milieu de novembre 1786, a donc été taillée par Martinetti sur un dessin de Gottfried Locher, tout comme, à Vevey, il burina ses mufles de lionnes d'après un croquis de Brandoïn. Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que l'intervention de Locher - dont la réputation était grande - précédait celle de Martinetti. Ainsi la chaire de Gruyères, en 1783, avait été sculptée et dorée par Martinetti, *«sous la direction du célèbre peintre Locher»*.

Il n'est pas besoin d'aller bien loin pour avoir confirmation de la justesse de ces vues. Comparons l'Immaculée Conception sculptée par Martinetti à la Vierge de l'Assomption peinte par Locher, à l'autel latéral de gauche¹⁴⁵: même attitude générale, même disposition des vêtements; dans les deux cas, la Vierge est debout, un voile sur la tête, le regard tourné vers le ciel; une de ses mains repose sur la poitrine, l'autre est tendue vers l'extérieur (avec cette différence que les mains sont inversées); l'habit est constitué de deux pièces: une robe et un manteau; celui-ci, retenu aux épaules, forme un bourrelet à la ceinture et tombe, en triangle, sur le côté gauche; à droite, il décrit une même ligne sinueuse; la robe apparaît sur la poitrine et au-dessous de la taille, tombant en plis allongés et presque rectilignes sur le globe ou sur le nuage qui sert de socle. Mais alors que la Vierge de Locher paraît immobile, au milieu d'une foule d'anges en mouvement, disposés en couronne autour d'elle, pour lui rendre hommage et l'escorter dans son parcours vers le ciel, où l'attendent les trois Personnes divines, la Vierge de Martinetti, monumentale, accompagnée d'un seul angelot, témoigne de plus de grandeur et de vitalité.

En conclusion, avec les historiens d'art qui se sont exprimés à son sujet, nous n'hésitons pas à affirmer que l'Immaculée Conception de Martinetti à la basilique Notre-Dame, devenue rapidement l'une des madones les plus populaires de Fribourg, révèle les qualités d'un artiste de grand talent et doit être considérée comme l'une des meilleures sculptures réalisées chez nous, vers la fin de l'Ancien-Régime.

¹⁴⁵ AEv, Liber congregationis sacratissimi Rosarii, pp. 127-128: La confrérie du Rosaire paya son tableau 80 écus.

Si le prix de la Madone d'albâtre n'est révélé nulle part, c'est vraisemblablement qu'il fut pris en charge par Mgr de Lenzbourg et payé de ses propres deniers.

4.2 SCULPTURE PROFANE

Les architectes de la fin du XVIII^e siècle avaient le goût des belles façades ornementées, aussi bien dans les constructions publiques que dans les hôtels particuliers. Ce fut là un champ d'activité fort intéressant pour Martinetti, comme le prouvent les quelques exemples que nous avons retenus : la Halle aux vins, le portail méridional de Notre-Dame, l'ancien Corps de garde, le château de Mézières et l'une ou l'autre maison bourgeoise.

Le fronton de la Halle aux vins fut exécuté, avec l'aide d'un tailleur de pierre, entre le mois de septembre 1764 et le mois de mai 1765, sous la responsabilité du trésorier de l'Etat Franz Philipp Reyff, par le «sculpteur velche», donc, si l'on approuve notre démonstration antérieure, par Dominique Martinetti, au début de son activité en terre fribourgeoise, juste avant qu'il entreprenne la «gloire» du portail nord, à St-Nicolas¹⁴⁶.

De forme triangulaire, il porte, en son centre, un cartouche aux armes écartelées de la ville et de la république de Fribourg, flanqué d'un lion, symbole de force et de courage, et de Pégase, le cheval ailé, emblème de la poésie. Les espaces libres sont occupés par des feuillages stylisés.

Par suite de l'exhaussement de la façade, en 1863, le relief est devenu moins lisible, et son état de conservation laisse à désirer. On y devine, toutefois, une habileté certaine dans la composition et de la vigueur dans l'attitude des animaux héraldiques.

Le portail méridional de la basilique Notre-Dame (fig. 73), petit monument de style classique reproduit, en molasse, la façade d'un temple antique, avec ses colonnes doriques, son entablement orné de rosaces et son fronton triangulaire denticulé, encadrant l'entrée latérale de l'édifice. Comme la porte, il a dû être sculpté par Martinetti.

Il l'emporte largement en élégance sur le portail similaire qui marque l'accès principal, à l'ancien Hôpital des Bourgeois, dont les colonnes sont appareillées et qui date de la fin du siècle précédent¹⁴⁷.

Autre constatation : le portail latéral de Notre-Dame ne montre aucun signe religieux, sinon les armoiries de la basilique, peintes récemment à l'intérieur du fronton.

Il a probablement été rénové, entre 1853 et 1854, en même temps que la façade occidentale, par le sculpteur Nicolas Kessler.

¹⁴⁶ AEF, Journal de Franz-Philipp Reiff 1760-1765 ; fiche intercalée du 29 octobre 1764 ; Cpte trés. N° 544, f. 207^v : le tailleur de pierre qui aida le sculpteur reçut 20 livres et 8 baches.

¹⁴⁷ AEF, Manual de l'Hôpital 1792-1805, f. 201^v : La plaque de plomb qui recouvrait le fronton, étant toute trouée, dut être remplacée en 1801 déjà. MAH, FR, t. 3, pp. 377 et 378 ; fig. 356.

Le fronton de l'ancien Corps de garde (fig. 74). Vu de la place de l'Hôtel de Ville, l'ancien Corps de garde a l'aspect d'un pavillon, précédé d'un péristyle à colonnade toscane, de genre Louis XVI¹⁴⁸. La colonne était considérée comme ayant un caractère noble et le péristyle à fronton triangulaire ou arqué, comme l'emblème du monument public.

Il fut édifié, en 1782, d'après les plans de l'architecte Joseph Werro, au flanc du bâtiment où siégeait le Conseil des Deux-Cents, pour servir de quartier général à la garde de l'Etat, nouvellement reconstituée après l'insurrection de Nicolas Chenaux. Le Corps de garde antérieur, situé près de la Chancellerie, était délabré et trop petit.

La garde, composée de 150 hommes et de 4 officiers, était logée au voisinage de l'hôtel des Merciers, dans la fabrique de bienfaisance transformée en caserne¹⁴⁹.

Le trophée d'armes et de drapeaux, et les armoiries de l'Etat sommées d'une couronne, qui en occupent le fronton, remontent à l'année 1784¹⁵⁰.

Ce dernier présente des similitudes, entre autres, avec le fronton de l'ancien hôtel de Lenzbourg, à la rue des Bouchers, et avec le décor de la façade au château de Mézières (fig. 75). Ces indices, la date d'exécution et sa ressemblance avec le trophée patriotique et rustique appliqué sur la boiserie de la salle du Grand Conseil, à l'Hôtel de Ville, nous inclinent à y reconnaître le ciseau de Martinetti et de son atelier.

Comme les fontaines publiques et les portails de St-Nicolas ou les lions de la Chancellerie, le Corps de garde était, à l'origine, revêtu d'une peinture aux vives couleurs, qui mettait en relief les divers éléments de sa composition.

La façade du château de Mézières est ornée de sculptures de la même veine. Le comte Frédéric de Diesbach, officier de carrière, rénova le manoir familial, à partir de l'année 1772, pour en faire une résidence avenante et majestueuse. Les linteaux des portes extérieures servirent de supports à de volumineuses sculptures. Celui de droite exhibe, sur un cartouche, le chiffre du propriétaire, surmonté d'une couronne, entouré de verdure et d'un trophée d'armes et de drapeaux. Les chutes de laurier, où s'enroulent des bandelettes, qui encadrent l'écu, et les palmes stylisées qui suivent le chemin inverse décrivent un beau mouvement qui se transmet à l'ensemble.

Cette sculpture vigoureuse est bien adaptée au sujet martial qu'elle incarne.

¹⁴⁸ MAH, FR, t. 1, pp. 334-337; fig. 299.

¹⁴⁹ BCUF, B. de Lenzbourg: Anecdotes fribourgeoises, p. 146.

¹⁵⁰ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800; octobre 1784:

«Den fronton des Wachthauses schneiden und anstreichen zu lassen, bezahlt laud accord..... 273 livres».

Le fait que le travail de sculpture et celui de peinture soient inscrits sur la même ligne, et qu'ils aient été attribués sur présentation d'un seul devis, laissent supposer que la somme mentionnée fut versée à un artisan qui exécuta en personne les deux travaux. Martinetti en était capable.

FAÇADES DE MAISONS BOURGEOISES

La seconde moitié du XVIII^e siècle fut une période durant laquelle on a beaucoup construit, chez nous comme à Lausanne, à Berne ou en France. Les observateurs contemporains n'ont pas manqué de le souligner. «*On n'a jamais vu, à Fribourg, tant de bâtiments neufs*», faisait remarquer le chapelain Gobet, en 1767, soit trente ans après l'incendie de la Grand-Rue¹⁵¹. Cet élan se maintint jusqu'à la fin du siècle.

Ces bâtiments neufs étaient, pour la plupart, des maisons bourgeoises, édifiées par les familles patriciennes, et nombre d'entre elles eurent pour architecte un ancien officier au service de France, *Charles de Castella*, dont on garde plusieurs cahiers de plans et de dessins¹⁵². Il avait le goût des façades appareillées, délimitées par de volumineuses chaînes d'angle, surmontées d'un fronton sculpté.

Nous avons la quasi certitude qu'il eut recours, dans bien des cas, pour leur ornementation à Dominique Martinetti. Preuve en soit le décor de l'hôtel de Castella (Grand-Rue 55) ou celui de l'ancienne maison Schröter (rue de Romont 4), qui relèvent manifestement de sa grammaire ornementale.

On reconnaît, en outre, l'empreinte de Martinetti sur d'autres édifices dont l'architecte est inconnu: l'ancien hôtel de Lenzbourg (rue de Zaehringen 102), l'ancien hôtel Forestier (rue des Alpes 15) et la prévôté de St-Nicolas (rue des Chanoines 120)...

Il faut, par contre, renoncer à lui attribuer le décor de l'ancienne maison Kuenlin, près du monastère des Augustins, en l'Auge, car elle dénote une tendance rocaille qui lui est étrangère.

La façade de l'ancien hôtel Forestier (vers 1775-1780). Cette maison, selon Pierre de Zurich, fut bâtie vers la fin du XVIII^e siècle, pour Auguste Forestier (1729-1818), Français établi à Fribourg comme banquier, reçu dans la bourgeoisie en 1776 et admis à la bourgeoisie privilégiée en 1790, avec ses deux fils¹⁵³.

Par mariage, elle passa plus tard à la famille de Techtermann puis devint la banque Uldry; elle abrite aujourd'hui divers services de l'administration judiciaire.

Située au débouché d'une ruelle qui débute en face de l'Hôtel de Ville, sur le haut d'une petite place ornée d'une fontaine publique d'où l'on jouit d'une vue admirable sur la tour de la cathédrale et les environs, elle constitue en même temps la tête de la rangée nord des maisons de la rue des Alpes. C'est «*une monumentale construction Louis XV et Louis XVI intégrant des éléments néo-classiques*».

¹⁵¹ BCUF, J.P.F.L. Gobet: manuscrit L 473.3, p. 217.

¹⁵² Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. XX, p. LVIII. *Histoire du Canton de Fribourg*, 1981, pp. 622-624.

¹⁵³ Zurich, Pierre de: *op. cit.* p. LXIX; *Fribourg, arts et monuments*, p. 45.

La façade qui donne sur la place est bordée de chaînes d'angles à refends supportant un toit à trois pans, raccordé à l'ouest à celui de la maison voisine.

L'édifice comprend un rez-de-chaussée surélevé, auquel on accède par un escalier à deux volées, et trois étages - le dernier étant traité en mezzanine - divisés en cinq axes par des baies arquées. A l'intérieur de la façade, deux pilastres à assises régulières, soutenant un fronton curviligne, mettent en relief les trois axes médians des deux étages.

P. 133 (fig. 49): Fribourg; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel, par Dominique Martinetti (1786).

P. 134 (fig. 50): Bottens VD; bâton de procession, à l'effigie de saint Claude, œuvre probable de Martinetti (1789).

P. 135 gauche (fig. 51): Assens VD; bâton de procession, à l'effigie de saint Germain (vers 1790).

P. 135 droite (fig. 52): Fribourg; basilique Notre-Dame: torchère de la congrégation des Dames (vers 1787), œuvres l'une probable, l'autre quasi certaine de Martinetti.

P. 136 (fig. 53): Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).

P. 137 (fig. 54): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: saint François de Sales, œuvre de l'atelier Martinetti (vers 1780).

P. 138 (fig. 55): Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Blaise, patron de l'abbaye des Charpentiers, par Dominique Martinetti (1788-1789).

P. 139 (fig. 56): Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Théodule, patron de l'abbaye des Maçons, par Dominique Martinetti (1788-1789).

P. 140 gauche (fig. 57): Fribourg; collection épiscopale: saint Jean, au pied de la croix.

P. 140 droite (fig. 58): Fribourg; collection épiscopale: saint Bernard de Mont-Joux, œuvres probables de Martinetti (vers 1780).

P. 141 (fig. 59): Fribourg; musée cantonal d'art et d'histoire: sainte martyre, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).

P. 142 (fig. 60): Hauterive; église abbatiale: porte d'entrée de style Louis XVI, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

P. 143 (fig. 61): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: porte méridionale sculptée par Dominique Martinetti (1788).

P. 144 (fig. 62): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: mémorial de saint Pierre Canisius, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

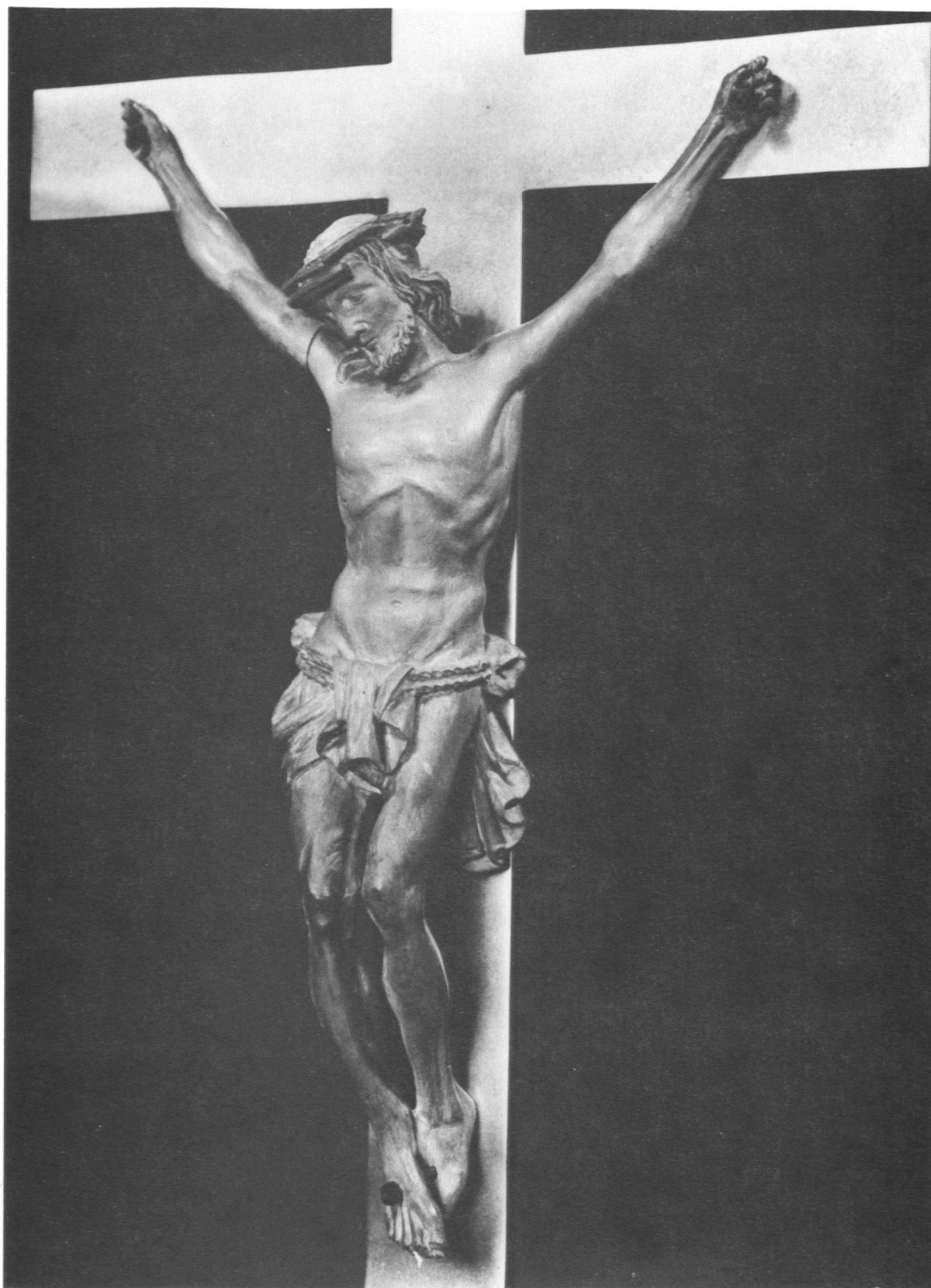


Fig. 49: Fribourg; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel, par Martinetti (1786).



Fig. 50: *Bottens VD*; bâton de procession à l'effigie de saint Claude, œuvre probable de Martinetti (1789).



Fig. 51: Assens VD; bâton de procession à l'effigie de saint Germain, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).

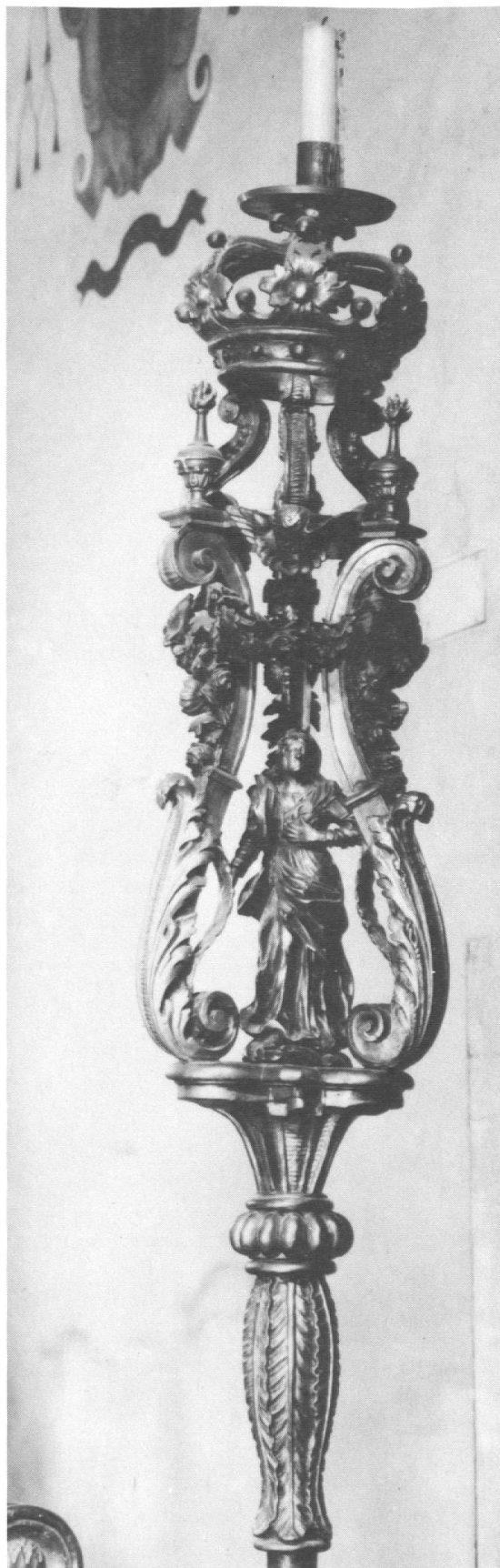
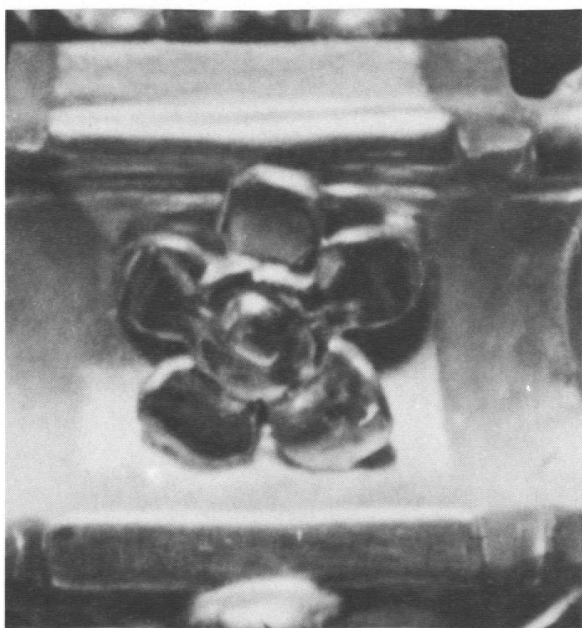


Fig. 52: Fribourg; basilique Notre-Dame: torchère de la congrégation des Dames; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1787).



Fig. 53: Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).



Fig. 54: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: saint François de Sales, œuvre de l'atelier Martinetti (vers 1780).



Fig. 55: Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Blaise, patron de l'abbaye des Charpentiers, par Dominique Martinetti (1788-1789).



Fig. 56: Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Théodule, patron de l'abbaye des Maçons, par Dominique Martinetti (1788-1789).



Fig. 57: Fribourg; collection épiscopale: saint Jean, au pied de la croix, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).



Fig. 58: Fribourg; collection épiscopale: saint Bernard de Mont-Joux, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).



Fig. 59: Fribourg; musée cantonal d'art et d'histoire: sainte martyre, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).



Fig. 60: *Hauterive*; église abbatiale: porte d'entrée, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

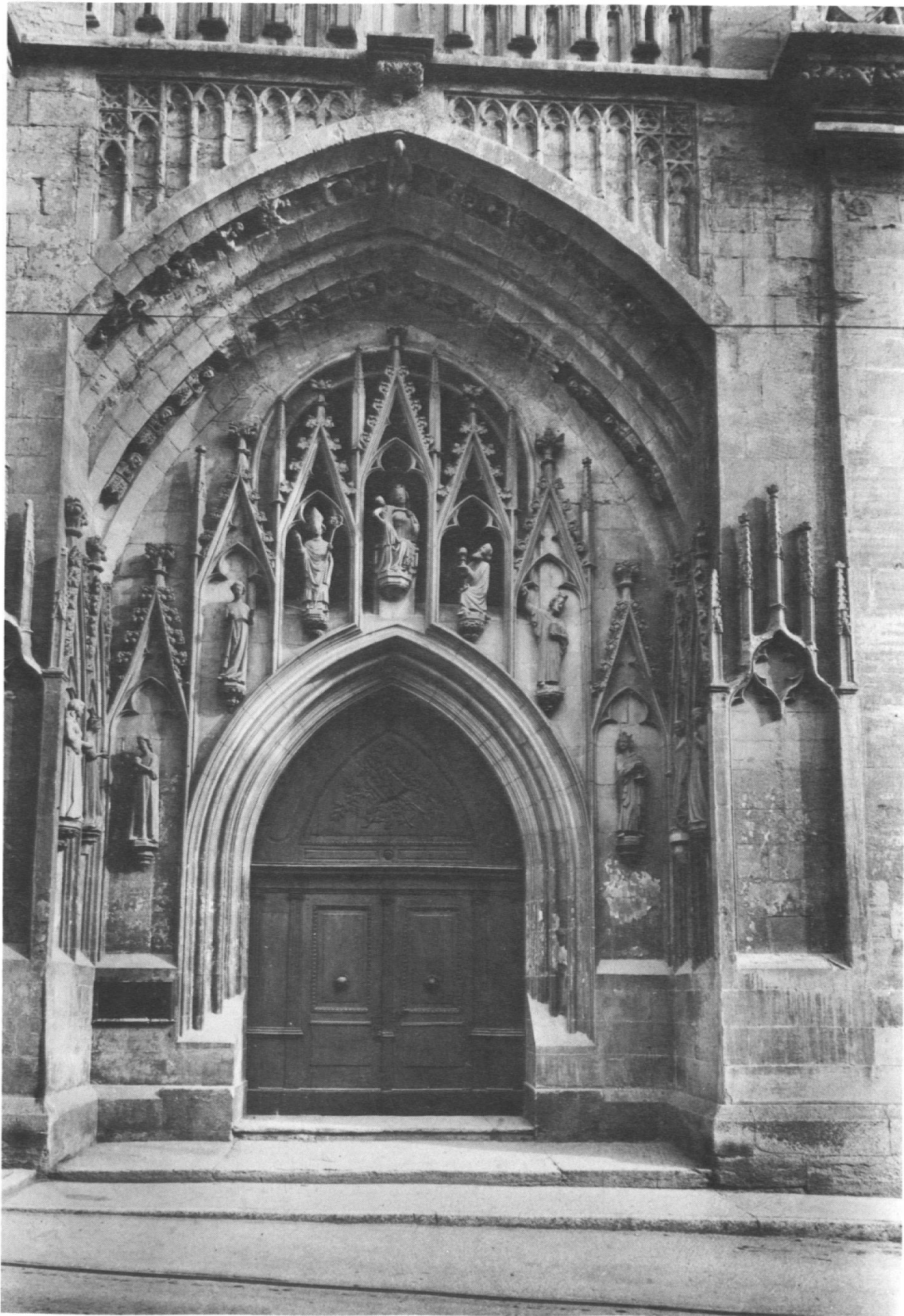


Fig. 61: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: porte méridionale, sculptée par Dominique Martinetti (1788).

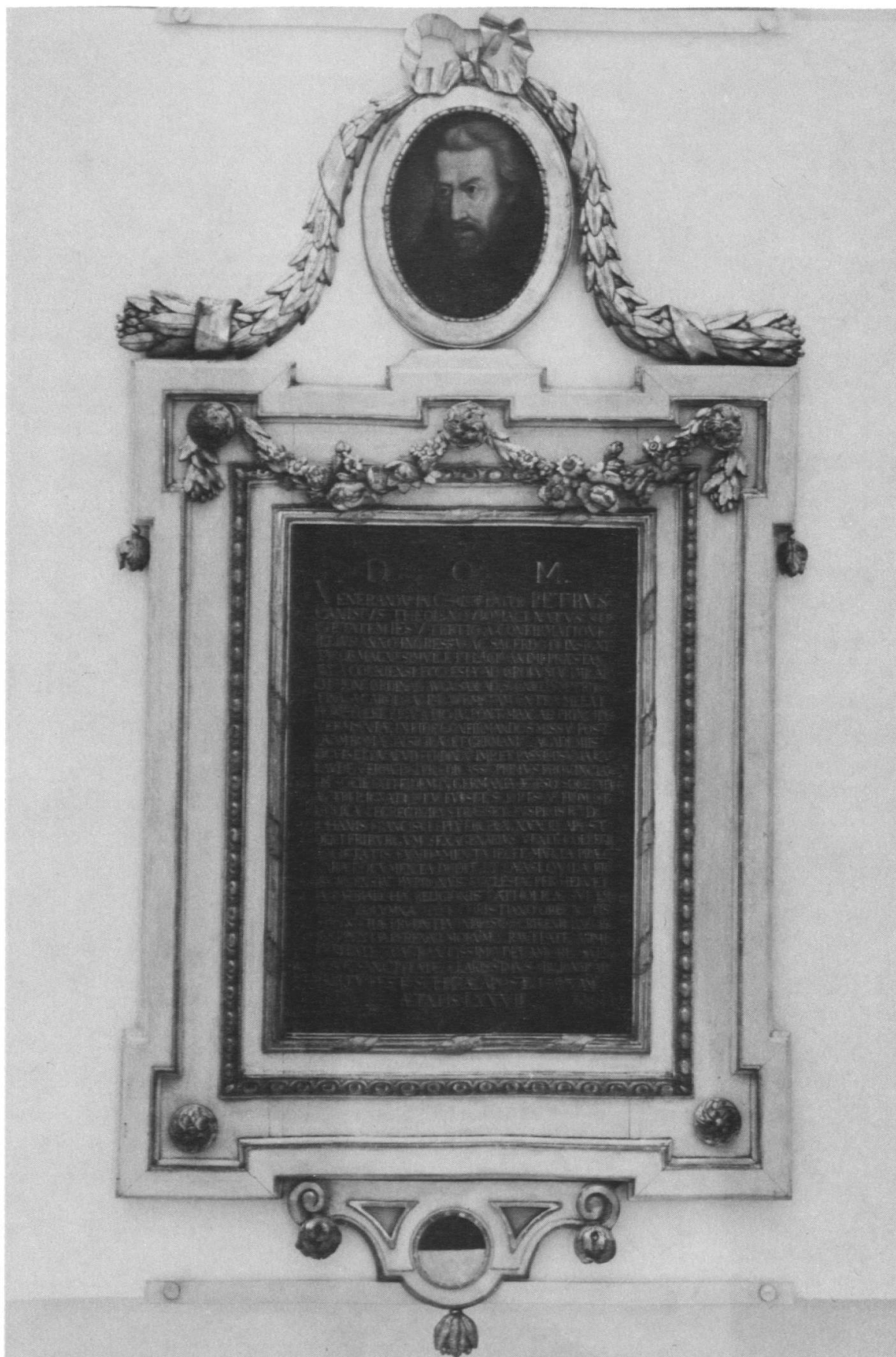


Fig. 62: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: mémorial du Père Canisius, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

C'est là qu'est concentré le décor : cadre de porte mouluré, accompagné de deux pilastres cannelés terminés en volutes à chaque extrémité, amortis, au-dessus du cordon qui sépare le rez des étages, par deux paniers chargés de fruits et de feuillage; agrafes des fenêtres, en forme de consoles renversées, ornées de guirlandes végétales et de fleurs, surmontées de coquilles; guirlandes de lauriers suspendues à des clous, aux murs sous-appui des fenêtres du 2^e étage; armes Forestier à l'intérieur du fronton, reconstituées naguère après avoir été effacées, à la Révolution française.

Pour ne faire qu'un rapprochement, les consoles jumelées, traversées de guirlandes de feuillage, ornées d'écailles et terminées par un fleuron, qui ornent les pilastres aux extrémités du fronton, reprennent plusieurs motifs appliqués, vers la même date, au buffet d'orgue du temple St-Martin, à Vevey.

L'hôtel de Lenzbourg (fig. 76), édifié vers 1780, était la demeure citadine de la famille patricienne du même nom, établie à Fribourg, à la fin du Moyen Age.

Sur son emplacement s'élevait, au XIV^e siècle, l'habitation du comte de Thierstein. Celle-ci devint, par la suite, l'abbaye des Chasseurs, dite aussi la Grande Abbaye. C'est là que s'arrêtèrent, en juin 1418, le pape Martin V et sa suite, au retour du concile de Constance.

L'abbaye des Chasseurs ayant été dissoute en 1561, la maison servit de lieu de réunion pour les tireurs et les arbalétriers. En 1572, elle appartient à la ville, et c'est là que le chanoine Schneuwly installe son école secondaire, prélude à la fondation du collège des Jésuites. Après 1580, l'abbaye des Chasseurs retrouve sa fonction d'hostellerie, et se voit contrainte d'accueillir, à nouveau, les étrangers de passage dans nos murs.

Dix ans plus tard, le Gouvernement décida de la mettre en vente; il la céda, en 1601, au dénommé Jean Thann, bourgeois de Fribourg, avec l'obligation, pour celui-ci, d'y tenir une auberge publique¹⁵⁴.

Cette imposante propriété englobait trois bâtiments; le principal était destiné à l'habitation; un autre servait d'écurie et de logis pour le personnel de service; le troisième, situé du côté de l'abattoir, près de l'entrée actuelle du pont de Zaehringen, fut exploité désormais comme établissement public, à l'enseigne du Chasseur. Bien des maîtres s'y succédèrent: en 1685, l'auberge du Chasseur appartenait à Barbara Ziber, femme de Jean-Jacques Reyff, le sculpteur; en 1800, elle était propriété de la citoyenne Claudine Winckler; et c'est en 1810 que son possesseur obtint de pouvoir en transférer l'enseigne au Petit-Paradis, soit en bas de la rue de Lausanne, où elle se voit actuellement. Quant au bâtiment vétuste qu'elle signalait à l'attention des bour-

¹⁵⁴ Fuchs-Raemy: *Chronique fribourgeoise du XVII^e siècle*, pp. 92 et 93; *Semaine catholique*, 1918, pp. 312 et 313; BCUF, col. Fontaine: Cpte trés. N° 31, pp. 194 et 258; AEF; Reg. Bourg II, p. 180. L'hôtel Zaehringen a été restauré, et son intérieur reconstruit, en 1980, sous la responsabilité de l'architecte Philippe Joye, avec le concours des Monuments historiques, pour le compte de la Société d'assurances PAX.

geois et des voyageurs, il disparut vingt-cinq ans plus tard, afin de permettre l'agrandissement de l'hôtel de Zaehringen.

L'abbaye des Chasseurs était échue à la famille de Lenzbourg, par mariage, en 1684. C'est alors, en effet, que Béat-Louis de Lenzbourg quitta sa maison proche de la fontaine du Sauvage, au quartier de la Neuveville, pour venir habiter la maison de son épouse, fille du conseiller Thann; ses descendants y résidèrent un siècle durant.

Finalement, sauf l'auberge, elle fut démolie vers la fin du XVIII^e siècle, pour faire place à l'hôtel de Lenzbourg.

Le chroniqueur J.-J. Comba affirme que l'hôtel du XVIII^e siècle fut édifié par Mgr de Lenzbourg lui-même. Il y a sans doute contribué. Son frère, le commandeur Simon-Nicolas de Lenzbourg, habitait le château de Vogelshaus, reconstruit en 1758, vraisemblablement sur les plans de Jean-Paul Nader, l'architecte qui, plus tard, réédifia l'aile occidentale du monastère d'Hauterive, justement sous la conduite de l'abbé de Lenzbourg, avant qu'il ne soit devenu évêque de Lausanne¹⁵⁵.

Dès sa promotion à l'épiscopat, en 1782, Mgr de Lenzbourg habita Fribourg, avec ses deux sœurs Ursule et Françoise. Nous savons en outre que celles-ci, en 1768, avaient mis en vente leur domaine du Buch, près de Chevrilles¹⁵⁶; l'argent recueilli dans cette opération immobilière a pu servir à la reconstruction de la maison de la rue des Bouchers.

L'évêque l'a-t-il habitée? Il ne semble pas; il mourut en 1795, dans la maison d'Hauterive, située entre l'ancien hôtel des Merciers et la cure de St-Nicolas, là où s'éleva plus tard la banque de l'Etat. Lors du recensement de 1811, sa sœur Ursule habitait encore cet immeuble, appelé à tort par le recenseur «maison de Lenzbourg» car, probablement, se souvenait-il que l'évêque y avait eu sa résidence.

L'hôtel de Lenzbourg, à l'extrémité de la rue des Bouchers, était alors occupé par les familles Kern et Ruffieux. Il fut mis en vente par le propriétaire, en 1835, et cédé à Christian Sprenger, ressortissant du pays de Bade, habitant Agy. Ce dernier, après avoir ajouté une annexe, en fit un hôtel-restaurant, l'hôtel de Zaehringen, qui eut ses heures de gloire au temps où l'on venait à Fribourg pour y entendre l'orgue d'Aloys Mooser et admirer le grand Pont-Suspendu.

L'édifice se distingue par son volume, la netteté de son plan et la qualité de son décor extérieur. Celui-ci est localisé au niveau du fronton triangulaire à denticules, vers le haut des chaînes d'angle et autour des fenêtres de l'axe médian, en saillie.

L'écu ovale qui occupe le milieu du fronton ne porte plus les armes de la famille de Lenzbourg. Effacées au lendemain de la Révolution, elles ont été remplacées par le blason des Zaehringen, tel qu'on le représentait depuis des siècles - il figurait ainsi sur certaines pièces de monnaie émises par les ducs - : un lion d'or sur fond de gueu-

¹⁵⁵ BCUF, J.-J. Comba: Essai d'histoire abrégée du diocèse de Lausanne, p. 385.

¹⁵⁶ AEF, Manual N° 319, 1768, pp. 100 et 344.

les, au lieu de l'aigle originel. Il est entouré d'un trophée d'armes, de drapeaux et de guirlandes de feuillage.

Miroirs ovales, consoles à volutes, guirlandes de draperie et chaînes de fer animent le corps central de la façade, sortie indemne de l'incendie de 1974, avec le mur donnant sur la Sarine, l'escalier et le dallage du vestibule.

L'hôtel de Castella de Villardin (Grand-Rue 55), érigé lui aussi vers 1780, est une des constructions les plus typiques et les plus remarquables de Charles de Castella, au décor opulent et raffiné¹⁵⁷. L'accent est mis sur la partie médiane saillante, surmontée d'un fronton où s'inscrit, dans un cartouche, le blason du propriétaire sommé d'une couronne, entouré d'armes et de drapeaux, de volumineuses guirlandes de laurier et de palmes (la couronne a été reconstituée à partir de vestiges, de même que les armes, en 1982) (fig. 77).

Le bâtiment compte trois niveaux à quatre ouvertures rectangulaires et verticales, chacun, et trois travées inégales; celle du milieu occupant la moitié de la façade. Le tout forme approximativement un carré et dégage une impression d'ordre et de clarté.

Le rez-de-chaussée a pour décor, dans les travées extérieures, un parement à bossages continus, où les ouvertures sont soulignées par un simple filet de chambranle et, dans la travée centrale, un mur appareillé où les fenêtres comportent un cadre large et plat. Cette travée est séparée de ses voisines par deux pilastres à refends qui montent jusqu'à la hauteur du premier étage et se prolongent, par assises régulières, jusqu'à la base du fronton. Le décor le plus marquant, à ce niveau, réside dans les grilles de fer forgé aux lignes contournées, peintes en noir et or.

Le premier étage, séparé du socle par un bandeau, comporte quatre fenêtres, pourvues de barres d'appui, à la traverse supérieure cintrée et décorée d'agrafes en forme de volutes recouvertes d'écailles, accompagnées de guirlandes de feuillage.

Plus on monte et plus le décor s'enrichit: les motifs les plus notables se trouvent au deuxième étage; les fenêtres y ont pour agrafes une couronne de laurier retenue par un clou. Le mur sous-appui des fenêtres des travées extérieures est rehaussé de panneaux rectangulaires à la base décrochée, tandis que celui des fenêtres de la travée médiane est décoré de guirlandes de chêne suspendues à des consoles.

Au mur central s'accroche un trophée d'emblèmes militaires: un bouclier surmonté d'un casque, entouré de drapeaux avec, en contrebas, une torche allumée et une massue hérissée de pointes de fer.

La corniche supérieure et le fronton sont soutenus, au sommet des pilastres, par deux consoles jumelées, à volutes enlacées par des guirlandes de chêne, entaillées de trois canaux et terminées par un fleuron.

¹⁵⁷ Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. XX, p. LIX.

La prévôté de St-Nicolas, à la façade néo-classique, remonte à la fin du XVIII^e siècle. En 1777, le Chapitre, qui en avait entrepris la reconstruction, cherchait les moyens nécessaires pour l'achever. Il restait notamment à ériger la façade. Survint l'écroulement vers la Sarine des deux maisons qui séparent la prévôté de la chancellerie d'Etat. Le travail fut interrompu pour un temps indéterminé¹⁵⁸.

Sur le conseil du Gouvernement, le Chapitre prit le parti de mettre en vente publique ces immeubles qu'il n'était pas en mesure de rebâtir; mais aucun acheteur sérieux ne se présenta. L'affaire tira en longueur; les tailleurs de pierre - parmi lesquels on note Xavier Berchtold - s'inquiétaient de leur sort et exigeaient le paiement de leurs journées. Le Chapitre fut contraint de rouvrir le chantier.

Par suite du désastre survenu aux maisons capitulaires, le prévôt Techtermann s'en alla habiter la maison Progin, attenante à la chapelle du même nom, propriétés du Chapitre, situées au quartier de l'Auge. Il y mourut, en 1788. Le chanoine Fontaine, mettant à profit les circonstances, revendiqua pour son usage l'ancienne prévôté, qui lui revint d'ailleurs, peu après, par droit d'ancienneté. C'est lui qui se chargea de la remettre en état, d'en achever la façade et d'en refaire l'intérieur.

Les comptes de 1789 nous apprennent que, cette année-là, on déboursa 38 livres «pour les fenêtres neuves de toute la façade». Les années suivantes, les dépenses concernant ces bâtiments furent considérables, et c'est en 1794 seulement qu'on se préoccupa d'aménager l'intérieur de la maison¹⁵⁹.

Des informations précédentes, on peut déduire que la façade proprement dite fut dressée en 1788-1789, tandis que l'intérieur ne fut entrepris qu'après 1794. Les grilles de protection du rez-de-chaussée, simples et fonctionnelles, appartenaient déjà, semble-t-il, aux façades antérieures¹⁶⁰. Les grilles d'appui du premier étage, par contre, sont postérieures à 1791, puisque celle du milieu est ornée de la croix pectorale octroyée au Chapitre par le pape Pie VI, en septembre de cette année-là.

¹⁵⁸ Manual N° 329, p. 627; ACh, Cpte 1789, p. 11; Cpte 1790, p. 10; Cpte 1793, pp. 6 et 7; *Histoire du canton de Fribourg*, 1981, p. 623.

¹⁵⁹ ACh, Manual du Chapitre de St-Nicolas IX, p. 360; 16 janvier 1794: «Ichnographiam domus Conceptionis nobis exhibuit R.D. Cantor Fontaine, quae ab omnibus fuit approbata...» Suit la description intérieure de la maison.

¹⁶⁰ Jusqu'en 1965, l'immeuble actuel N° 120 de la rue des Chanoines comptait deux maisons totalement séparées qui, l'une et l'autre, dans le passé, avaient été occupées par les prévôts du Chapitre, et trois portes correspondant à trois appartements. Le N° 119, près de la Chancellerie d'Etat, avait deux portes et deux fenêtres grillagées; le N° 120, une porte et deux fenêtres grillagées semblables aux précédentes. Quand on eut transformé en fenêtres les deux portes du 119, on y plaça les deux grilles du 120. Ces 4 grilles sont donc originales. Celles du 120 proprement dit ont été acquises, en même temps que celles du N° 124, par le chanoine Pfulg, sur indication du peintre Yoki, auprès de M^{lle} Geismann, au château de Schafisheim, en Argovie, et mises en place en 1967.

Les deux portes condamnées se voient aujourd'hui dans la cour de l'immeuble N° 24 de la Grand-Rue. Les petites grilles d'appui, à l'étage, côté Chancellerie d'Etat, ont été façonnées en 1982, par M. Fredy Mauron, ferronnier à Fribourg.

Nous ne connaissons pas formellement le nom du sculpteur qui a décoré la façade de la prévôté, mais nous avons de bonnes raisons de penser que ce fut Martinetti, homme de confiance de la fabrique et du Chapitre de St-Nicolas, seul sculpteur de marque à Fribourg à cette époque-là.

Les chambranles à crossettes des fenêtres ont des décrochements semblables à ceux des mémoriaux de saint Pierre Canisius et du prévôt Schneuwly; les agrafes sont identiques à celles de l'hôtel de Castella...

Les armoiries du Chapitre de St-Nicolas, placées en évidence sur la porte d'entrée, sont le motif le plus caractéristique de la façade. Son meuble principal, le bras de l'évêque de Myre, est la reproduction fidèle du reliquaire légué à l'église de Fribourg, en 1514, par les héritiers de Jean de Furno, ancien secrétaire du duc de Savoie et qui, dès lors, figura sur les armes du clergé puis sur celles du Chapitre¹⁶¹.

Le cartouche est surmonté d'une mitre, d'une main bénissante et d'une crosse, tournée vers l'extérieur.

SCULPTURES ET RESTAURATIONS DIVERSES

La maison N° 99 de la rue Zaehringen, ancienne résidence de la *famille Wild*, est ornée d'un bas-relief à ses armes (aujourd'hui effacées), qui surmontait jadis une magnifique porte d'entrée¹⁶². Enfermé dans un cadre de ciment, il semble aujourd'hui égaré sur la façade. Le médaillon ovale qui contenait les armoiries est suspendu à un clou par un anneau rond et un ruban plat. Le clou supporte, en outre, une guirlande de roses qui retombe, à droite et à gauche, jusqu'aux extrémités du panneau, où deux sauvages, debout, vêtus d'un pagne de feuillage et armés d'un gourdin, la retiennent de leurs mains (fig. 78).

Le champ laissé libre, sous le médaillon et la guirlande de roses, est garni de trois palmes entremêlées de fleurs, attachées au bas par un ruban plissé.

La composition du bas-relief est excellente, et la sculpture, bien que très abîmée, témoigne d'une grande sûreté de main.

Les armes d'Eggis-d'Ammann, accompagnées de deux lions, apparaissent sur le linteau de la porte d'entrée, au N° 12 de la Grand-Fontaine. Malgré les dégâts qu'elle a subis, cette sculpture est de qualité (fig. 79).

Le blason du prévôt de Müller, composé d'un écu typique et de deux lionceaux, date de vers 1788, année où le chanoine accéda à sa charge nouvelle¹⁶³.

¹⁶¹ Dubois, Fred Th.: *Archives héraldiques suisses*, 1922, N°s 3 et 4, p. 99.

¹⁶² FA, 1896/18.

¹⁶³ Dubois Fred Th.: *Archives héraldiques suisses*, 1922, N°s 3 et 4, p. 102.

Martinetti procéda maintes fois à des travaux de *restauration*. En 1786, il refit, en molasse, la statue de saint Joachim, à Lorette, ainsi que les mains de sainte Anne et un cartouche aux armes de l'Etat escortées de deux lions¹⁶⁴; en 1787, il rénove le portail des Apôtres, à St-Nicolas¹⁶⁵; en 1789, il termine les réparations entreprises à la cathédrale et continue celles de Lorette¹⁶⁶.

PRÉSENCE ANIMALE

Le développement des sciences naturelles, qui se produisit au XVIII^e siècle, n'a pas influencé Martinetti. Celui-ci ne cherche pas à observer les animaux dans la nature ou à traduire exactement leur musculature et leur ossature. Il utilise les animaux à des fins iconographiques et décoratives.

On ne rencontre jamais non plus chez lui les animaux fantastiques qui servaient au défoulement des artistes et du peuple chrétien, au Moyen Age, ni les bêtes grotesques de la Renaissance allemande.

Les animaux «vulgaires», comme le cochon de saint Antoine, ont eux aussi disparu de la scène religieuse. Après le concile de Trente, l'Eglise pourchasse tout ce qui sent la légende, peut susciter la critique ou discréditer l'image qu'on se fait de la sainteté.

Sur les retables et sur les chaires à prêcher, seuls sont retenus par Martinetti les animaux se rapportant à la symbolique chrétienne, et qui ont leur origine dans la Bible: le lion, l'aigle et le taureau, emblèmes des Evangélistes et symboles des principaux événements de la vie du Christ, la Résurrection, l'Ascension, la Passion; la colombe du Saint-Esprit, et le serpent, incarnation de l'Esprit mauvais.

Sur les buffets d'orgues sont présents, en outre, le lion et le bélier, inspirés des traditions égyptiennes¹⁶⁷ ou des signes du Zodiaque, et le cygne, le grand oiseau de nos lacs.

Les mufles des lionnes appliqués sur le buffet d'orgue, à St-Martin de Vevey, ne sont pas une imitation littérale de la nature, mais un ornement. Avec leur mâchoire

¹⁶⁴ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800, N° 20^e, f. 18, déc. 1786 et N° 21^e, f. 19, oct. 1789. Il s'agit de saint Joachim et non de saint Josse.

¹⁶⁵ AEF, Manual N° 338, p. 284, 14 juillet 1787: «Hochge. Amtsseckelmeister stellt vor, als nötig wäre die heiligen beym Eingang der Sti-Nicolai Kirch im nüwen anständigeren Stand zu setzen, wofür der *Martinetti* 100 kronen mit einigen kleinen conditionen anbegehrt. Der Seckelmeister ist bewältiget diese arbeit verrichten zu lassen». Cpte 549^b, f. 149, 10 octobre et 7 décembre 1787; f. 149^a, avril 1789. On employa de l'or pour un montant de 48 livres.

¹⁶⁶ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800, N° 21^e, f. 19.

¹⁶⁷ Un dessin de Brandoin, au Musée du Vieux-Vevey, atteste que les têtes de lionnes des fontaines sont inspirées de l'art égyptien antique et non, comme on pourrait le croire, des signes du Zodiaque.

presque fermée, la draperie et le décor ambiants, ils ont perdu tout mouvement et n'inspirent plus aucune crainte, mais ils en acquièrent une gravité monumentale d'autant plus remarquable.

Quant aux têtes de béliers, bien que plus proches de la réalité, elles ont aussi fière allure.

Sur les monuments profanes sont campés le lion et le cheval héraldiques, de part et d'autre d'un écu aux armes de l'Etat ou d'une famille patricienne.

La reproduction d'un animal, au naturel, pour un monument public n'était pas encore entrée dans les mœurs, chez nous; Martinetti ne l'a jamais fait et on ne le lui a jamais demandé.

5. MARTINETTI, STUCATEUR, PEINTRE ET DOREUR

5.1 STUCATEUR

La vogue du stuc, à Fribourg, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, marque une influence italianisante qui, jusque-là, n'avait jamais été aussi forte. Le stuc, mélange de plâtre et de poussière de marbre, donne l'illusion de la pierre naturelle; on l'a appelé, en raison de son prix économique, «le marbre du pauvre».

Cette mode gagna peu à peu tous les sanctuaires de la ville, d'abord l'église des Cordeliers, le couvent des Augustins, puis l'église des Jésuites, la cathédrale St-Nicolas, l'église St-Maurice, enfin la basilique Notre-Dame.

Rien d'étonnant à ce que Martinetti pratiquât, lui aussi, la technique du stuc; elle était si souvent mise à contribution, à cette époque, dans les régions tessinoises, à Locarno notamment, pour l'ornementation des édifices religieux et celle des résidences privées. Il projeta ou exécuta, dans ce matériau, plusieurs chaires à prêcher;

P. 153 (fig. 63): Fribourg; basilique Notre-Dame: mémorial de Jacques Buman, œuvre quasi certaine de Martinetti (1787).

P. 154 haut (fig. 64): Fribourg; hôtel de ville: boiserie de la salle du Grand Conseil, sculptée par Dominique Martinetti: le panneau de l'horloge.

P. 154 bas (fig. 65): Fribourg; autre élément de la boiserie (1780).

P. 155 haut (fig. 66): Fribourg; salle du Grand Conseil: trophée aux armes de la République (1780).

P. 155 bas (fig. 67): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: boiserie du chœur, par Dominique Martinetti (1788).

P. 156 haut (fig. 68): Hauterive; église abbatiale: motifs Louis XVI, aux jouées des stalles, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779), pot à feu, volutes et branches de laurier.

P. 156 bas (fig. 69): Hauterive; l'œil de Yahweh, accompagné de cornes d'abondance.

P. 157 haut (fig. 70): Fribourg; basilique Notre-Dame: urne de bois doré, sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1788).

P. 157 bas (fig. 71): Hauterive; urne en forme de soupière, agrémentée de feuillages (1779).

P. 158 (fig. 72): Fribourg; basilique Notre-Dame: l'Immaculée Conception, par Dominique Martinetti (1786).

P. 159 (fig. 73): Fribourg; basilique Notre-Dame: le portail méridional, sculpture quasi certaine de Martinetti (1790).

P. 160 haut (fig. 74): Fribourg; ancien Corps de garde: fronton sculpté (1784).

P. 160 bas (fig. 75): Mézières; château: linteau de porte sculpté (vers 1775), œuvres quasi certaines de Martinetti.



Fig. 63: Fribourg; basilique Notre-Dame: mémorial de Jacques Buman, œuvre quasi certaine de Martinetti (1787).

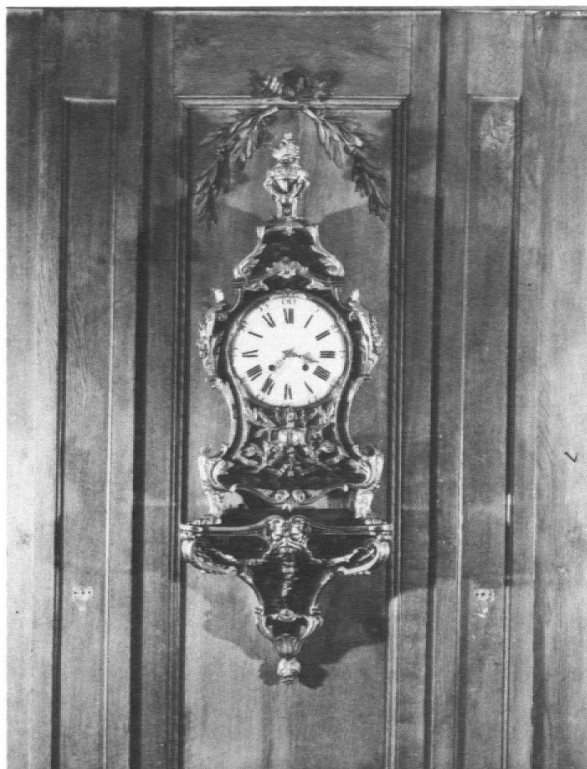


Fig. 64: Fribourg; Hôtel de Ville: boiserie de la salle du Grand Conseil, sculptée par Dominique Martinetti; le panneau de l'horloge (1780).

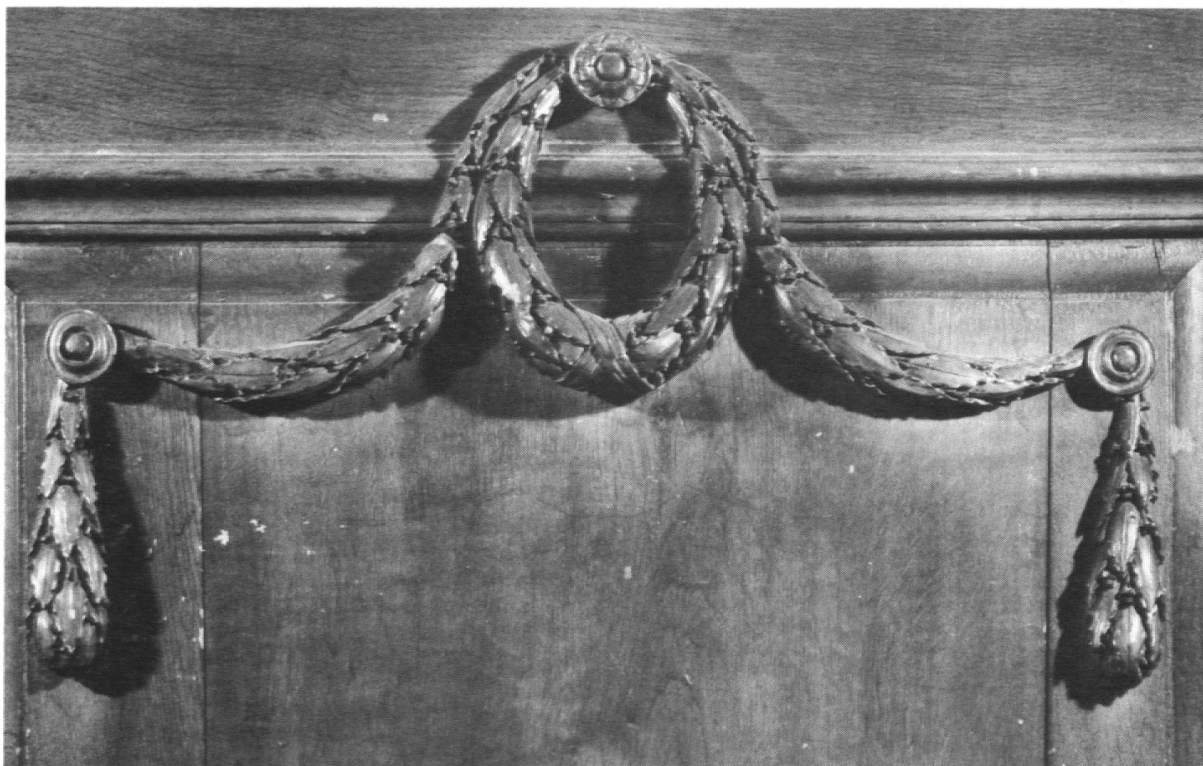


Fig. 65: Fribourg; Hôtel de Ville: couronne de laurier retenue à des clous, par Martinetti (1780).

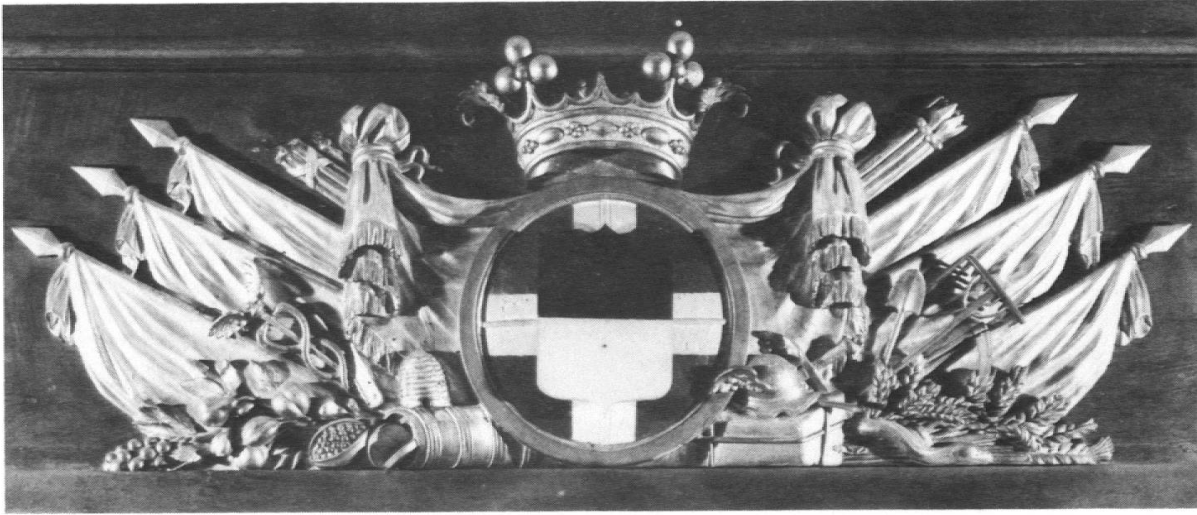


Fig. 66: Fribourg; Hôtel de Ville; salle du Grand Conseil; trophée aux armes de la République, par Martinetti (1780).



Fig. 67: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: boiserie du chœur, sculptée par Dominique Martinetti (1788).



Fig. 68: Hauterive; église abbatiale: motifs Louis XVI, aux jouées des formes basses des stalles gothiques: pot à feu, soutenu par deux volutes, entouré de branches de laurier; œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

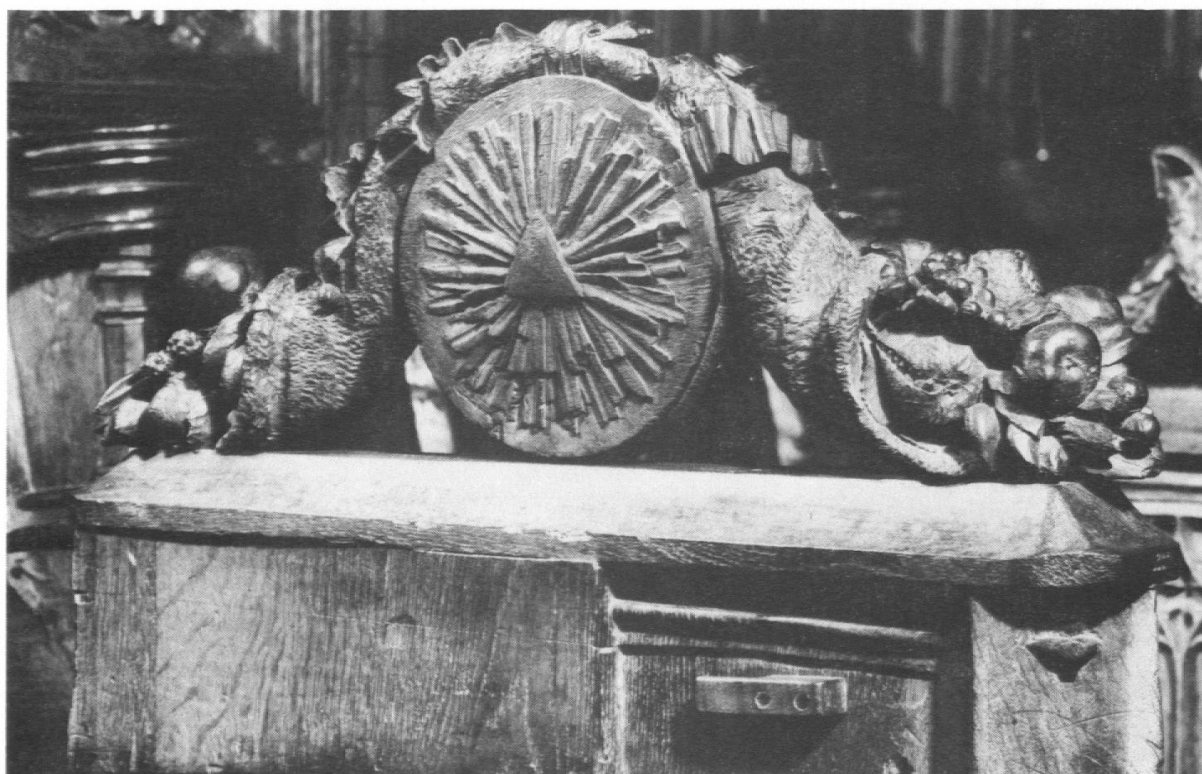


Fig. 69: Hauterive; l'œil de Yahweh, accompagné de deux cornes d'abondance, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

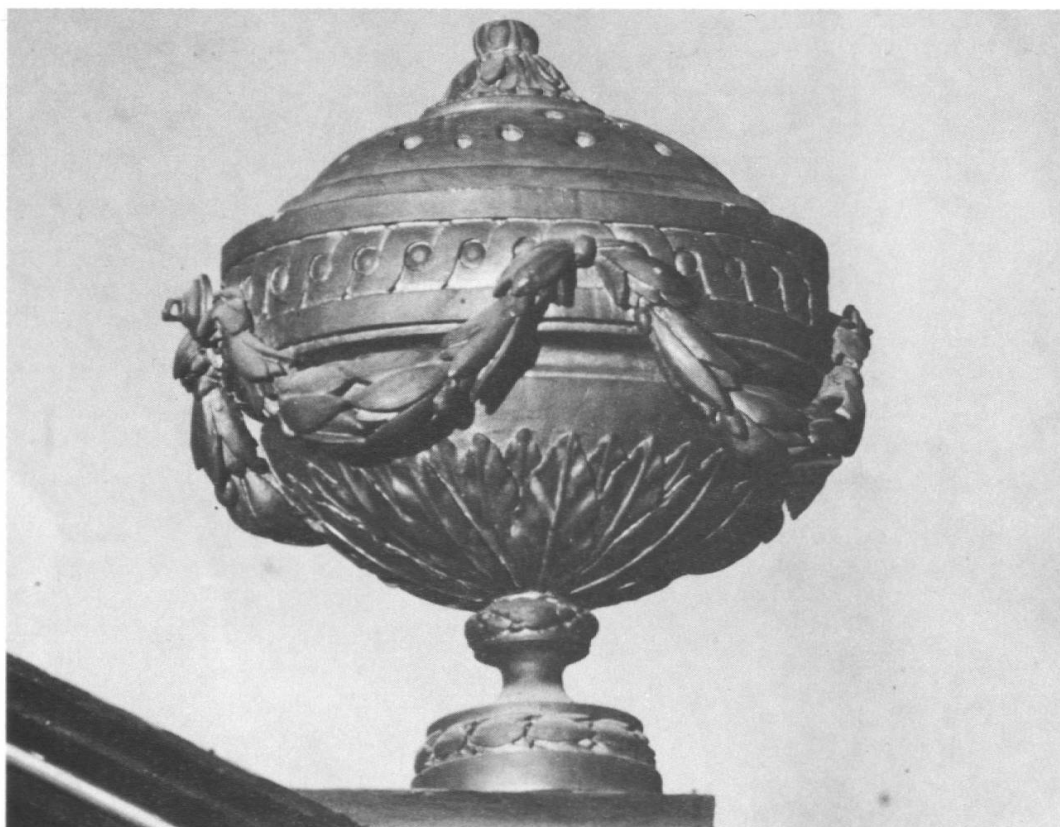


Fig. 70: *Fribourg*; basilique Notre-Dame: urne de la grille, sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1788).



Fig. 71: *Hauterive*; urne, en forme de soupière, agrémentée de guirlandes de feuillage, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).



Fig. 72: Fribourg; basilique Notre-Dame: l'Immaculée Conception, par Dominique Martinetti (1786).



Fig. 73: Fribourg; basilique Notre-Dame: le portail méridional, œuvre quasi certaine de Martinetti (1790).



Fig. 74: Fribourg; ancien Corps de garde: fronton sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (1784).

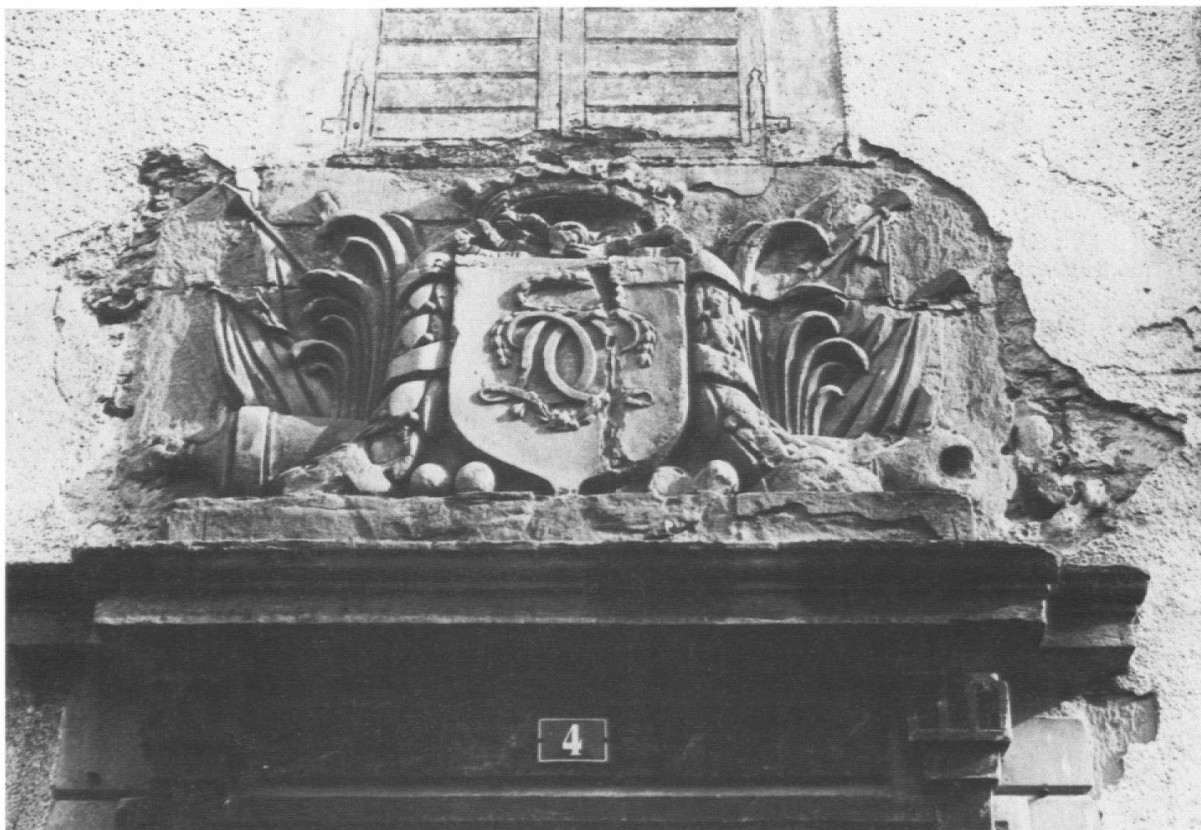


Fig. 75: Mézières; château: linteau de porte sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).

l'une pour le temple St-Martin, à Vevey, une autre pour la basilique Notre-Dame, à Fribourg, une troisième pour l'église de Gruyères.

La chaire destinée à l'église de Gruyères y fut introduite dans la soirée du 14 août 1783. Le chroniqueur contemporain François-Ignace Castella la qualifia de la manière suivante: «*elle est belle et bien dorée, marbrée et veinée, d'un bon goût; l'or y est pour ainsi dire prodigué... C'est le nommé Martinetti qui a fait ce bel ouvrage, dont le célèbre peintre Locher a eu la direction et qui, de son habile pinceau, a fait les visages et autres charnuures*»¹⁶⁸.

L'œuvre a disparu, au siècle passé; de la description qui en a été faite, on peut déduire qu'elle était en stuc ou, éventuellement, en bois, avec de nombreux motifs sculptés et dorés, ainsi que des peintures de Gottfried Locher, comme on en voit à la chaire des Augustins, à Fribourg.

L'année suivante, soit en automne 1784, «*le sieur Martinetti, sculpteur de Fribourg*» dressa le plan et le devis d'une chaire «*en stuc*» pour le temple St-Martin, à Vevey. Le Conseil de la ville examina le projet, dans sa séance du 6 janvier 1785, mais il ne trouva pas le matériau à son goût. Martinetti s'offrit alors pour l'exécuter en noyer verni, à un prix avantageux. En fin de compte, le Conseil décida, bien que le coût en fût notablement plus élevé, de s'en remettre à un artisan local, l'ébéniste David Schade¹⁶⁹.

Au vu de l'œuvre réalisée, nous sommes en droit de penser que Schade et Martinetti se sont entendus pour y travailler ensemble, durant l'année 1786. Par son caractère monumental et par ses qualités plastiques, elle dépasse les capacités d'un menuisier-ébéniste.

C'était d'ailleurs une pratique courante, à l'époque, que de prendre une commande, quitte à la faire exécuter par un tiers ou de se faire aider par lui. Ainsi en fut-il, par exemple, pour l'autel d'Onnens, pour les orgues de Vevey où le contrat fut passé entre le Conseil de la ville et le facteur d'orgues; celui-ci ayant toute latitude de choisir le sculpteur et d'en fixer le salaire.

Schade aura façonné le meuble, d'après le dessin de Brandoin, puis Martinetti en aura sculpté les ornements, qui relèvent de sa grammaire décorative - comme ceux de la chaire de Ste-Claire, plus modeste, réalisée en 1787 - pareils à ceux des buffets d'orgues des deux temples.

D'ailleurs si Schade avait été capable de telles sculptures, pourquoi faire appel à un concurrent étranger pour l'ornementation des buffets d'orgues? Il travailla aussi à l'hôtel de ville de Vevey et au château d'Hauteville; le fait qu'il n'y ait rien laissé de comparable nous confirme dans cette opinion.

¹⁶⁸ AEF, Chroniques 25, pp. 183 et 184; la dorure coûta 15 louis.

¹⁶⁹ ACV, Aa 61, ff. 452 et 454; Aa 64, ff. 15, 17, 25, 227, 331 et 332. Aa 64, f. 15; 13 déc. 1784: «*Monsieur le Commandeur a produit un dessin établi par le sieur Martinetti, sculpteur à Fribourg, pour une nouvelle chaire à l'église St-Martin, en stuc, qui coûterait environ 300 livres...*».

Pour le remercier des services rendus, on lui octroya la bourgeoisie de Vevey; c'était une marque d'estime et la preuve qu'on avait été satisfait du travail accompli, mais cela ne signifiait pas qu'il fût lui-même un grand sculpteur.

Le projet de chaire en stuc, esquissé en 1784, pour le temple St-Martin, n'aura pas été abandonné purement et simplement; Martinetti en tira parti, trois ans plus tard, à Notre-Dame de Fribourg (fig. 80).

La chaire de la basilique Notre-Dame, en stuc gris, blanc, beige et brun clair, met à profit les ornements les plus divers: rangs d'oves, chapelets de perles et d'olives alternées, rais de cœur, rosaces et feuilles d'acanthé (fig. 81).

La cuve, de plan circulaire, terminée par un cul-de-lampe, comporte trois panneaux ornés de trophées d'attributs religieux. Le dorsal en montre un quatrième, plus monumental, encadré de deux palmiers; arbres exotiques dérivant du baroque nordique, inconnus au sud des Alpes, qui symbolisent les deux Testaments¹⁷⁰.

Sous l'abat-voix plane, ailes grandes ouvertes, une colombe inscrite dans une gloire. Le dessus de la calotte a pour ornement le bâton de Moïse et les tables de la Loi, entourées de flammes, d'une guirlande de laurier et d'un reptile, évocateur du serpent d'airain qui, dans le désert du Sinaï, rendait la santé à ceux qui le regardaient avec confiance¹⁷¹.

Le décor de cette chaire est dû à Martinetti. Un document signé et daté, relatif à la restauration de la basilique, récapitule une série de besognes qu'il venait d'y achever, en mai 1788. Le point 13 est formulé de la manière suivante: «*den umhang an der Kanzel zu schneiden und vergulden*». C'est donc lui qui, entre autres, a taillé et doré les panneaux de la cuve.

On lui versa, le 27 mai, après réduction de quelques postes, la somme de 153 écus et 23 baches, en liquidation de son compte. Satisfait, il déclara que l'on était quitte envers lui pour les travaux compris dans la facture, de même que, dit-il «*pour tous les autres ouvrages que j'ai fait pour l'église Notre-Dame*»¹⁷².

Cette chaire est parfaitement belle de matière et d'exécution, ainsi que l'attestait, en 1930, sans en deviner l'auteur, le professeur Reiners¹⁷³.

Elle fait partie d'un intérieur dont les «*remarquables stucs classicisants constituent un décor unique à Fribourg*»¹⁷⁴. Cette observation de M. Hermann Schöpfer

¹⁷⁰ Ce motif a été mis à profit, à maintes reprises, sur les chaires des églises de Franche-Comté: Le Bizot, Le Bélieu, Le Barboux... L'un des plus beaux exemples en est la chaire de l'église St-Merry, à Paris, sculptée par les frères Slodtz, vers le milieu du XVIII^e siècle.

On voit de semblables palmiers aux tentures de J.B. Huet, intitulées «*Pastorales à palmiers*», exécutées à la manufacture de Beauvais, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui font partie, actuellement, du mobilier du Petit-Palais, à Paris.

¹⁷¹ MAH, FR, t. 2, p. 185; fig. 161 et 175.

¹⁷² AEF, Affaires ecclésiastiques - 858⁶²; 27 mai 1788.

¹⁷³ Reiners, Heribert: *Fribourg pittoresque et artistique*, p. 55.

¹⁷⁴ *Fribourg, arts et monuments*, 1981, p. 100. Il existe un autre sanctuaire à Fribourg, rénové dans le style Louis XVI, mais au début du XIX^e siècle: la chapelle de Montorge (1810).

s'avère exacte, que l'on considère les pilastres et les chapiteaux, les cadres des coupelles de la voûte, les trophées inscrits dans l'axe des fenêtres hautes, les guirlandes de laurier et les cartouches qui animent les murs de la nef, les angelots assis sur des festons de fleurs, aux lunettes aveugles du chœur, ou la rose, la plus belle des fleurs, présente partout en hommage à la Vierge Marie.

Ce décor a été planifié, dans l'optique d'une réfection urgente et totale de l'édifice¹⁷⁵, sous la direction de Mgr de Lenzbourg et des frères Antoine et Xavier Berchtold¹⁷⁶; modelé par Georg Wilhelm et Joseph Spiegel, stucateurs originaires du Vorarlberg, sculpté et doré par Martinetti; tous les travaux de menuiserie ayant été accomplis par Joseph Moser.

Nous savons, par des documents d'archives, que Martinetti, outre *la chaire*, a doré *les motifs du plafond*¹⁷⁷; peint et doré *le buffet d'orgue*; peint *l'édicule de bois* recouvert de bardeaux qui se trouve sur le chœur, derrière la tour; gravé et doré *l'inscription* figurant dans le cartouche, au sommet de l'arc triomphal¹⁷⁸; façonné *des anges et d'autres petites figures*¹⁷⁹; peint en noir et or *la grille* qui ferme l'entrée de la nef; sculpté et peint *les deux vases* de bois doré fixés à son entablement; doré *la croix* de la grille et *le monogramme* de la Vierge Marie¹⁸⁰; sculpté et doré *les retables* des

¹⁷⁵ AEv, Acta visitationis 1766-1811, p. 113; 5 juin 1773; Mgr de Montenach: «Toute l'église a un besoin pressant de réparation ou d'une entière réfection; le pavé est indécemment et le plus mauvais de toutes les églises du canton; les autels sont peu propres à la majesté de nos saints mystères et toute la nef, délabrée, tombe en ruine...».

AEF; Notre-Dame; Actes et correspondance 1750-1799: lettre de Mgr de Lenzbourg au directeur du Charitable Grand Hôpital pour qu'on entreprenne la restauration de cette église «délabrée», «où tout est négligé» (1784).

¹⁷⁶ Antoine Berchtold, comme son frère Xavier, porte tour à tour les titres de maçon, de tailleur de pierre, de gypcier et d'architecte. En tant qu'architectes, ils ont conduit à bonne fin les travaux de restauration de la basilique Notre-Dame. Par contre, les quelques sculptures qu'ils ont laissées, à l'entrée de l'église de Givisiez, sur la façade de la chapelle St-Urbain, à Cressier-sur-Morat... sont de qualité médiocre. Ils ont dû, l'un et l'autre, participer, avec Spiegel, Wilhelm et quelques autres à la préparation des stucs auxquels Martinetti donnait la forme définitive et sur lesquels, au besoin, il appliquait une dorure. Il faut noter, cependant, que l'édifice transformé manquait de solidité puisqu'il fallut, en 1804, refaire la corniche intérieure de la nef qui menaçait de s'écrouler. Une remarque transmise par le Manual de l'Hôpital 1792-1805, f. 263, nous laisse perplexe quant à l'efficacité de leur intervention. L'architecte A. Berchtold avait laissé entendre que «l'ouvrage qu'on lui faisait entreprendre ne serait pas de longue durée, puisqu'il dit qu'il travaillait à mettre une chemise à un cadavre»!

¹⁷⁷ AEF, Affaires ecclésiastiques 858³⁴; 16 octobre 1786: «J'ai reçu de M. le général de Maillardoz huit louis pour dorure du plafond de l'église Notre-Dame», signé *Martinetti*.

¹⁷⁸ AEF, Affaires ecclésiastiques - 858³⁵; 2 novembre 1786:

«Application was H. *Martinet* (sic) in der kirche (Notre-Dame) angeschtrichen und vergoldet hat

1° an der Orglen Vorwand 24 schue lang und 6 schue hoch

macht 144 schue..... 5 livres 19 baches

2° Hinder den turn auf dem Corr die Schindlen und holzwerck

angestrichen..... 2 livres

3° die Schrift im Corr boggen..... 1 livre 17 baches».

¹⁷⁹ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁴⁰; 17 novembre 1786:

«dem Bildhauer zu den Englen und figürle; 7 ½ Tag à 40 x..... 3 livres».

¹⁸⁰ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁶²; 27 mai 1788.

deux autels latéraux¹⁸¹; sculpté *la console-reliquaire* qui supportait la statue ancienne de saint Théodule et retouché *la statue* elle-même, notamment *la cloche*, attribut de l'évêque de Sion¹⁸²; fait en bois, avec son socle, *le modèle* de la statuette d'argent de Joseph Müller¹⁸³ (fig. 82 et 83).

Mais les comptes de la restauration sont loin d'être complets et nous avons toute raison de croire que Martinetti, désigné comme « *le sculpteur* » - le seul qui fut en activité sur le chantier de Notre-Dame, du printemps 1785 à fin 1790 - effectua, en outre, ainsi que nous l'avons démontré: *la console* qui soutient, en son milieu, le garde-corps de la tribune; *le portail méridional*; *le mémorial de Jacques Buman*; *les torchères* de la congrégation des Dames, *les statues de saint Blaise* et *de saint Théodule*; surtout *l'Immaculée Conception* qui surmontait le tabernacle et *les deux anges adoreurs* qui l'entouraient; *le crucifix du maître-autel*; *l'inscription* et *la couronne de laurier* qui tapissent le haut du mur, au chevet de l'église¹⁸⁴; peut-être aussi *le blason Vonderweid*, sur la porte d'entrée. Il faut y ajouter *un précieux dessin*, conservé aux archives de l'Etat¹⁸⁵, qui nous donne un échantillon des possibilités offertes par Martinetti, dont on trouve l'application dans les rosaces de la grille de Notre-Dame et celles de la porte de l'abbatiale d'Hauterive; dans les guirlandes de laurier, à l'orgue de St-Martin, à Vevey, et aux stalles d'Hauterive; les églantines à la dentelle du rochet de saint Charles Borromée.

Un point capital est encore à signaler: la basilique Notre-Dame est, à notre connaissance, le seul endroit où Martinetti travailla, parfois, *à la journée*¹⁸⁶. Ainsi,

¹⁸¹ AEF, Affaires ecclésiastiques 858², 18 juillet 1788;

858⁶, 22 sept. 1788 et 858⁷, 1^{er} déc. 1788.

AEV; Liber congregationis Sacratissimi Rosarii, pp. 127 et 128:

» *Au doreur Martinetti* pour le cadre 11 louis... 73 écus 23 baches.

11 fév. 1790

» encore au *doreur Martinetti* pour un gradin, titre en haut, 1 louis... 6 écus 18 baches

» item encore, en février, pour ornement au cadre... 6 écus 18 baches».

On voit, dans ce compte, que Martinetti est appelé *doreur* alors qu'il a accompli, surtout, un travail de sculpteur. On peut en déduire, semble-t-il, que Martinetti, à Notre-Dame, a non seulement doré les motifs du plafond, mais qu'il les a sculptés, comme il a sculpté et doré les panneaux de la chaire.

¹⁸² AEF, Corporations 8.3, f. 47^v; année 1790.

« für die heilig. Theoduli Bildnuss zu ernüern und ein heiligtum kasten darunter machen zu lassen zahl..... 13 écus 18 baches f. 49^v; 1792: dem Bildhauer für zierung des heiligtums und reparation der gloggen..... 2 écus 13 baches».

¹⁸³ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁸, 10 février 1790: « Payé au sculpteur pour la figure et le pié de bois..... 7 écus 14 baches » (qui ont servi de modèle à la statuette d'argent de Jos. Müller). La statue de bois a disparu. Quant au procédé auquel il est fait allusion ici, il n'avait rien d'exceptionnel. Ainsi à l'église de Wil (SG) on voit le buste-reliquaire, en argent, de sainte Agathe, par Joseph-Anton Seethaler, et son modèle en bois, par Jean-Baptiste Babel (1776-1777) cf. *Schweizerische Kunstführer*, « Wil St-Nikolaus », p. 28.

¹⁸⁴ La couronne de laurier, suspendue à un clou, dans l'axe de la fenêtre centrale, au chevet de la basilique, se retrouve, identique, sur les tourelles de l'orgue de St-Martin, à Vevey; à la boiserie de la salle du Grand Conseil, à Fribourg, ainsi qu'aux fenêtres de l'hôtel de Castella (Grand-Rue 55).

¹⁸⁵ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁸⁸.

¹⁸⁶ AEF, Affaires ecclésiastiques 858³⁹ et 858⁴⁰; Au même moment, le gypcier Georg Wilhelm, sur le même chantier recevait, pour 13 jours à 42 cruches (kreuzer)..... 5 livres, 10 baches 2 cruches.

en novembre 1786, il reçoit 6 livres pour un salaire de 15 jours; un peu plus tard, on lui remet 3 livres pour 7 jours et demi de travail, à 40 cruches (*kreutzer*) la journée. Pendant cette dernière période, on spécifie qu'il confectionna «*des angelots et diverses petites figures*».

Les travaux de restauration, commencés le 31 mars 1785, étaient en cours depuis une vingtaine de mois lorsque, en octobre 1786, le Tessinois dora les motifs sculptés du plafond; le mois suivant, il collaborait à l'exécution des ornements appliqués sur les pilastres et sur les murs latéraux du chœur: vases décoratifs, guirlandes de laurier et de fleurs, cassolettes, et ces angelots désignés par leur nom qui peuplent le chevet du sanctuaire.

Si l'on observe les trophées d'emblèmes religieux qui scandent les travées de la nef, à la hauteur du plafond, on constate qu'ils préfigurent, d'une manière évidente, ceux de la chaire voisine, celui de la porte d'entrée de l'église des Augustins, celui de la porte méridionale de St-Nicolas, qui verront le jour deux ans plus tard, soit en 1788.

Ces motifs, traités de main de maître, nous ramènent infailliblement à Martinetti; la part qu'il prit à la restauration de la basilique Notre-Dame fut donc déterminante. Elle porta non seulement sur le mobilier et les objets liturgiques, mais sur l'ensemble du décor architectural¹⁸⁷ dont le style classique diffère si nettement du baroque tel qu'on le rencontre à la sacristie de l'église des Cordeliers, à l'église St-Michel et dans plusieurs édifices religieux du district alémanique proche de Fribourg.

Cela ne diminue en rien le mérite d'un Spiegel, par exemple, excellent artiste comme le prouvent, entre autres, les autels et les chaires qu'il érigea à Bösinggen et à Tavel, où sa liberté de manœuvre fut, assurément, plus grande qu'à Fribourg¹⁸⁸.

D'autres ouvrages, en plâtre, semblent avoir été façonnés avec le concours de Martinetti, en particulier à l'Hôtel de Ville et à la prévôté de St-Nicolas.

Le plafond de la salle du Grand conseil est bordé de consoles rehaussées de feuilles d'acanthe soutenant une moulure opulente qui fait le tour de la pièce. Elle est constituée d'un faisceau de baguettes nouées par un ruban, d'un rang de perles et d'olives mêlées, et d'un rang de rais de cœur. Quatre trophées en ponctuent le milieu des côtés; quatre cartouches, en forme de médaillons, garnissent ses angles; enfin, le centre est orné d'un grand cartouche rectangulaire, au cadre richement travaillé, entourant une fresque de Gottfried Locher.

¹⁸⁷ AEF, Affaires ecclésiastiques 858⁵⁷; Le maître serrurier Franz Nasel a confectionné des goupilles pour le sculpteur; preuve supplémentaire que Martinetti a contribué à l'élaboration du décor architectural.

¹⁸⁸ Schöpfer, Hermann: *Kunstführer Sensebezirk FR*, pp. 22 et 60.

Cependant, le trophée d'attributs religieux appliqué au sommet de l'arc triomphal, à l'église de Tavel, est très proche de celui de la basilique Notre-Dame.

Les archives de l'Etat sont avares de renseignements à ce sujet. Nous savons, toutefois, qu'en l'année 1779-1780 Martinetti exécuta les sculptures du lambris de chêne situé à proximité et que, par ailleurs, il excellait dans le moulage du stuc.

Les comptes du trésorier mentionnent qu'il reçut, en février 1780, la somme de 400 livres pour un travail de sculpture (*bildhauereiarbeit*) au local de réunion du Conseil des Deux-Cents et, le 22 septembre de la même année, 162 livres pour un travail (*arbeit*) au même endroit¹⁸⁹.

Dans ce dernier cas, il est appelé *doreur et sculpteur*, ce qui paraît signifier que, outre les sculptures du lambris, il exécuta la dorure du trophée de bois qui surmonte la porte centrale et peut-être aussi celle des motifs concernés du plafond.

Les peintures de Locher datent, elles aussi, de vers 1780. Quant aux deux poêles, décorés par Locher en 1776 et 1777, ils n'ont pu être installés définitivement qu'après la pose de la boiserie, soit au plus tôt en 1780.

Le plafond du salon du premier étage, à la prévôté de St-Nicolas, n'a rien d'exceptionnel, sinon que son pourtour est décoré de deux bandes plates enfermant un rang de côtes, accompagnées d'un faisceau de baguettes allongées tenues par des bandelettes; aux angles, dans un carré, s'épanouit une corolle reposant sur quatre feuilles égales. Le centre du plafond est marqué par un cercle largement mouluré, de 90 cm de diamètre, dont l'intérieur est garni de huit feuilles d'acanthé placées côte à côte et insérées dans un décor végétal symétrique.

Cette composition simple et de bon goût, de style Louis XVI, remontant à l'année 1794, nous donne une raison supplémentaire pour attribuer à Martinetti la décoration de toute la maison, en particulier celle de la façade.

5.2 PEINTRE ET DOREUR

Artiste polyvalent, Martinetti peignait, dorait et argentait lui-même ses statues. Aucun peintre spécialisé n'est jamais mentionné à ses côtés. On lui donna souvent le titre de «*sculpteur et doreur*»¹⁹⁰; il est appelé «*le peintre Martinetti*», en 1797, à l'occasion d'un travail à St-Nicolas¹⁹¹.

En qualité de peintre, Martinetti imita souvent le marbre, comme aux autels de Notre-Dame ou sur les buffets d'orgues d'Oberdorf et de Guggisberg. Cet attrait pour les tons marbrés marque un retour à l'Antiquité. Les temples grecs, les temples romains et leurs statues étaient faits de marbre mais, parce que ce matériau était

¹⁸⁹ AEF, Cpte trés. N° 547, f. 156.

¹⁹⁰ AEF, Manual N° 346, p. 413, 7 juillet 1795.

¹⁹¹ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800, p. 21; 18 nov. 1797.

coûteux et difficile à transporter, on prit le parti de l'imiter, car on voulait un décor riche et de bon goût.

Parfois il reproduit le ton de la molasse ou celui du bois. Ainsi, en 1779, il «*passa en couleur grise*» les piliers et les colonnes qui soutenaient la galerie, à St-Martin de Vevey¹⁹².

A Gruyères, après avoir attesté qu'il sculpta et dora la chaire, le chroniqueur Castella ajoute: «*le même Martinetti a donné une couleur à la caisse de la grande orgue qu'il vernira et dorera*»¹⁹³.

Le manuscrit conservé aux archives de la cure précise: «*La caisse de la grande orgue fut colorée et les feuillages dorés par Martinetti de Fribourg, en août 1783, aux frais des deux confréries du Saint-Sacrement et du Rosaire, pour 6 louis neufs*»¹⁹⁴.

En 1789 il vernit les stalles de St-Nicolas qu'il vient de restaurer. Très souvent il couvre autels, monuments funéraires, tabernacles et reliquaires de couleurs légères: blanc, bleu clair, vert ou rose, sur lesquelles resplendissent les motifs sculptés et dorés. Ainsi en est-il des mémoriaux, à St-Nicolas, et des retables de l'ancien Hôpital des Bourgeois.

Certaines œuvres sont peintes tout en blanc: les petits génies de l'orgue de Ste-Claire à Vevey, les angelots jouant de la trompette sur les buffets d'orgues du type Mühleberg, les statues de Villarvolard, l'un ou l'autre crucifix.

Il recouvre de noir le bois des épitaphes funéraires, les barreaux de la grille de Notre-Dame; de sable et d'argent les armoiries de Fribourg à l'autel de Notre-Dame des Victoires et sur le fronton du Corps de garde.

Quant à l'or, il le fixe sur la pierre aux chapiteaux de la chapelle de Notre-Dame des Victoires; sur le stuc, au plafond et à la chaire de la basilique Notre-Dame; sur le métal, à la grille de la même église; sur le bois enfin, à la plupart des ornements appliqués aux buffets d'orgues, aux retables, aux reliquaires et aux torchères.

Les statues, en règle générale, ont été revêtues d'une polychromie qui, tout en leur assurant une protection durable, les rendait vivantes et familières.

¹⁹² ACV, Aa 63, f. 178; 1^{er} avril 1779 et quittance du 30 nov. 1779.

¹⁹³ AEF, Chroniques 25, p. 184.

¹⁹⁴ APG, Chronique de François-Ignace Castella, p. 304 (valeur d'un louis? Une vache se payait alors entre 3 et 5 louis, RN N° 774, f. 22°).

6. PERSONNALITÉ ARTISTIQUE DE MARTINETTI

6.1 STYLE NÉO-CLASSIQUE

Dominique Martinetti fut un adepte convaincu du mouvement néo-classique, tel qu'il se répandit, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à travers l'Europe occidentale, sous diverses appellations; en France et chez nous, sous le nom de style Louis XVI.

Ce renouveau, qui culminera durant la période napoléonienne, est l'un des aspects typiques du siècle des Lumières: l'esprit scientifique et rationnel des encyclopédistes s'allie au retour à la nature, prêché par Rousseau, et à l'évolution du goût qui voit dans l'art antique et dans les héros de Plutarque les modèles d'une perfection qu'on doit s'efforcer de restaurer dans le monde. La philosophie des Lumières était entachée d'esprit antireligieux. Savants, écrivains et hommes politiques, en quête d'une révision des valeurs établies, conjuguèrent leurs efforts pour remettre en question l'apport du Moyen Age et celui des siècles consécutifs à la Renaissance. Le retour à l'Antiquité, considérée par eux comme l'âge d'or, où se coudoyaient liberté et bonheur, marquerait du même coup la rupture avec les traditions religieuses.

P. 169 (fig. 76): Fribourg; ancien hôtel de Lenzbourg: façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).

P. 170 (fig. 77): Fribourg; hôtel de Castella de Villardin; façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).

P. 171 haut (fig. 78): Fribourg; ancienne maison Wild: bas-relief, en façade (vers 1775).

P. 171 bas (fig. 79): Fribourg; Grand-Fontaine 12: linteau de porte sculpté (vers 1790), œuvres quasi certaines de Martinetti.

P. 172 (fig. 80): Fribourg; basilique Notre-Dame: décor néo-classique de Gottfried Locher et Dominique Martinetti (1786-1787).

P. 173 (fig. 81): Fribourg; basilique Notre-Dame: chaire en stuc sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1786-1787).

P. 174 haut (fig. 82): Fribourg; basilique Notre-Dame: mur frontal du chœur; angelot arborant une croix; couronne de laurier et inscription par Dominique Martinetti (1787).

P. 174 bas (fig. 83): Fribourg; basilique Notre-Dame: arc triomphal: inscription gravée et dorée par Martinetti (1786).

P. 175 (fig. 84): Montbovon; saint Charles Borromée, par Martinetti, détail (1789-1790).

P. 176 (fig. 85): Fribourg; rue de Morat 37, œuvre probable de Martinetti.



Fig. 76: Fribourg; hôtel de Lenzbourg: façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).



Fig. 77: *Fribourg*; hôtel de Castella de Villardin: façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).



Fig. 78: Fribourg; ancienne maison Wild: bas-relief, en façade, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).

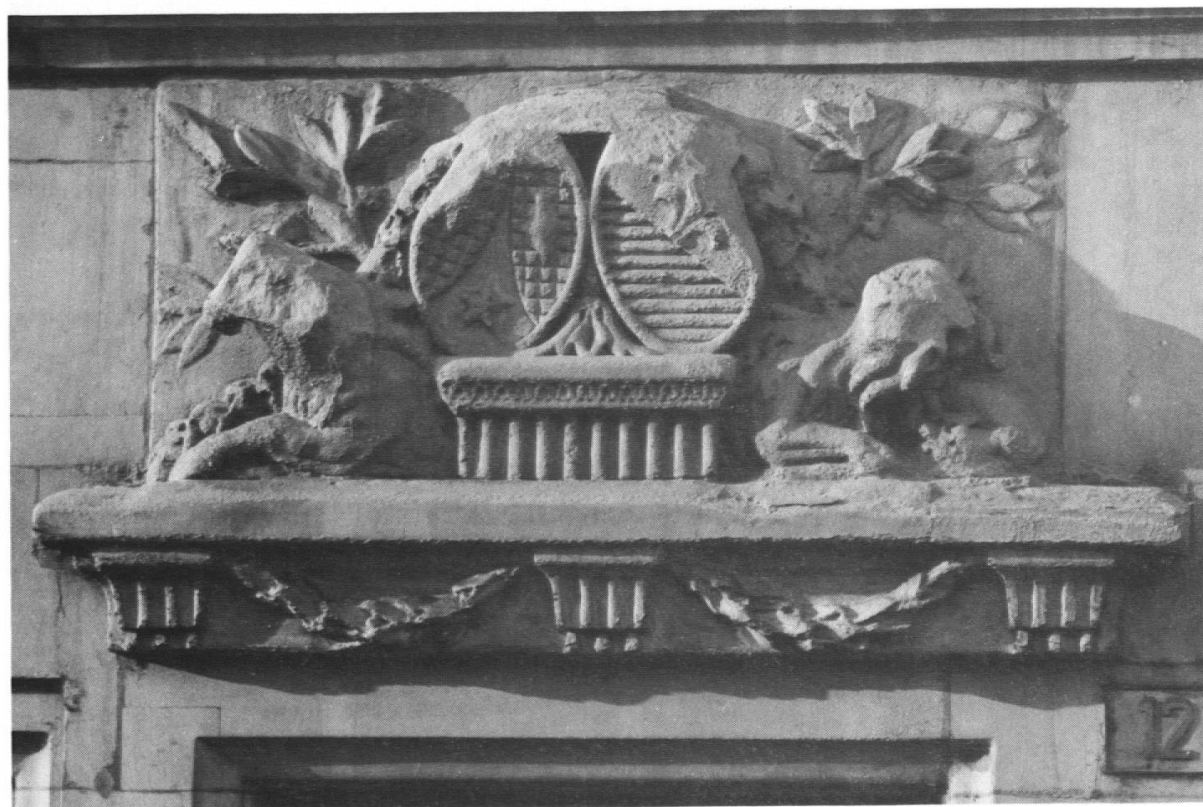


Fig. 79: Fribourg; Grand-Fontaine 12: linteau de porte sculpté; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).



Fig. 80: Fribourg; basilique Notre-Dame: décor néo-classique du chœur, par Gottfried Locher et Dominique Martinetti (1786-1787).



Fig. 81: Fribourg; basilique Notre-Dame: la chaire de stuc, sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1787-1788).



Fig. 82: Fribourg; basilique Notre-Dame: au mur du chevet, ange brandissant une croix; couronne de laurier et inscription, par Dominique Martinetti (1787).

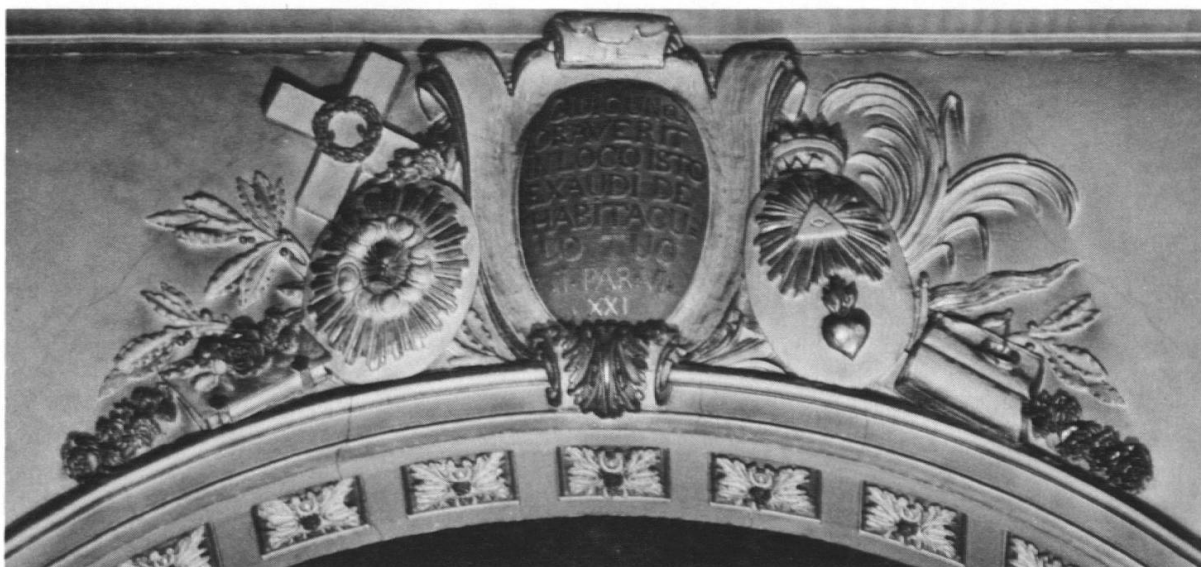


Fig. 83: Fribourg; basilique Notre-Dame: à l'arc triomphal; inscription gravée et dorée par Dominique Martinetti (1786).



Fig. 84: Montbovon; saint Charles Borromée, par Martinetti, détail (1789-1790).



Fig. 85: Fribourg; rue de Morat 37; œuvre probable de Martinetti.

La réaction artistique qui lui est liée naquit aussi du désir de rompre avec la prolifération ornementale et le caractère artificiel du rococo. Elle aboutit à la sobriété des lignes et des couleurs, des formes et des sujets, à l'éclosion de sentiments plus naturels.

Les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, commencées en 1738, avaient elles aussi ramené l'attention vers l'art antique, dont le goût ne s'était d'ailleurs jamais totalement perdu depuis la Renaissance.

Ainsi les éléments du vocabulaire architectural et ornemental classique ont tous été mis en œuvre par des artistes comme Le Bernin ou Borromini, rangés pour d'autres raisons parmi les artistes baroques : ordres d'architecture classiques, colonnes droites et pilastres cannelés, palmes croisées, guirlandes de feuillage, couronnes, angelots, étoiles, rosaces, nœuds de ruban, draperies, pommes de pin, etc.¹⁹⁵.

Martinetti prit à son compte ce vocabulaire classique traditionnel, mais il a retenu, de même, certaines acquisitions du baroque ; la légèreté, les couleurs claires parfois marbrées, les miroirs, les médaillons, l'élégance qui se traduit par une prédilection pour l'ordre ionique.

Contrairement à ses émules de l'atelier Tschuphauer, partisans des formes sinueuses et chantournées du baroque allemand, il prend ses distances par rapport à l'art rocaille, « *ce vent de fantaisie et d'extravagance qui bouscula les habitudes, en sculpture, entre 1730 et 1770* » ; il réhabilite le réel dans la représentation des êtres vivants et des choses et préconise le retour à un art tempéré.

Le genre cultivé par Martinetti, opposé à toute surcharge et à toute gesticulation, se caractérise par l'instinct des mesures justes et des proportions rigoureuses, l'équilibre des masses, la symétrie, la simplicité et la régularité des formes, la prédominance de la ligne droite et de l'angle droit, la légèreté et la sobriété des ornements.

L'adoption de l'idéal classique s'accompagne, chez lui, d'un parti décoratif bien en rapport avec les aspirations du temps :

- priorité accordée au décor végétal et floral : paniers de fleurs ou de fruits, guirlandes de laurier et de chêne, cornes d'abondance... au détriment des décors à scènes et à personnages, encore que les reliefs figurés aient été assez fréquents ;
- abandon de la représentation stylisée pour revenir, le plus souvent, à la flore naturelle ;
- intérêt porté à la musique, qui se manifeste par la décoration d'une série impressionnante de buffets d'orgues, et la représentation de nombreux attributs musicaux, telles la trompette et la lyre ;
- dans la statuaire, recherche d'un réalisme de bon aloi, où l'évocation de personnages individualisés l'emporte sur les types généraux.

¹⁹⁵ Tous ces motifs ont été popularisés par les « cahiers » gravés des ornemanistes, qui se multiplièrent entre 1760 et 1790.

6.2 VOCABULAIRE ORNEMENTAL

Les motifs les plus spécifiques du *vocabulaire ornemental de Martinetti*, ceux qui ont joui d'une prédilection manifeste sont : *le médaillon soutenu par un nœud de ruban, le bambino, l'inscription et la composition décoratives*.

Le médaillon est une des originalités du style Louis XVI. Il est habituellement de forme ovale; on l'observe aux cadres des tableaux et des mémoriaux, sur les tympanes et les panneaux de menuiserie (entrée du couvent des Augustins, entrée de l'église d'Hauterive); sur les portes des maisons privées (prévôté de St-Nicolas, hôtel de Lenzbourg, maison Schröter); au couronnement des buffets d'orgues (St-Martin de Vevey); sur de nombreux autels et reliquaires (quatre médaillons à nœuds de ruban étaient fixés sur les pilastres de la niche d'exposition, au tabernacle de la Maigrange).

Le nœud de ruban plissé qui le retient à un clou ajoute une note d'élégance; c'était, à l'époque, un accessoire obligé de la coiffure et du costume, chez les gens de qualité.

Au médaillon se rattache la couronne de feuillage, surtout de laurier, visible à la boiserie de la salle du Grand Conseil, à l'hôtel de ville de Fribourg; à l'orgue de St-Martin, à Vevey; à la façade de l'hôtel de Castella et dans le chœur de la basilique Notre-Dame.

- *Le bambino* fut un des sujets préférés de l'art baroque. Avec Martinetti, il continue de peupler les églises, sous forme d'*angelots*, pour signifier qu'il existe, en dehors de la sphère terrestre, un monde des esprits où Dieu règne entouré de ses élus et de ses messagers.

Partout ceux-ci chantent la gloire du Seigneur, mais sous des apparences diverses:

A l'intérieur ou sur les côtés des tabernacles, ce sont des *anges adoreurs*; adolescents aux vêtements plus ou moins somptueux, agenouillés dans une attitude de recueillement; ainsi à Montbovon et chez les Augustins, à Fribourg.

Auprès de l'Immaculée Conception, à la basilique Notre-Dame, un angelot tient un écu où s'inscrit le privilège accordé par Dieu à Marie de Nazareth. D'autres angelots, assis sur des guirlandes de roses, brandissent, chacun, un instrument du culte, dans les lunettes aveugles qui jalonnent la voûte du chœur.

Sur les buffets d'orgues, «*de petits génies*», aux ailes minuscules, juchés sur les corniches, dans les positions les plus audacieuses, jouent inlassablement de la trompette.

A l'attique des retables, les messagers célestes, de taille relativement grande, placés symétriquement sur des volutes de bois, lèvent les bras vers le ciel, dans un transport d'allégresse.

Maintes fois, comme au portail nord de St-Nicolas, à l'orgue de Ste-Claire, sur les retables de la basilique Notre-Dame, sur les tabernacles de la Maigrauge et de Posat, ces êtres spirituels reproduisent l'image des *chérubins*: têtes d'enfants gracieuses et souriantes, soutenues par deux ailes déployées, signifiant qu'ils exécutent avec diligence les ordres divins.

- *L'inscription monumentale* est un moyen simple et efficace pour transcrire un verset biblique et le proposer à la méditation du peuple; mettre en évidence le nom d'un personnage célèbre et rapporter brièvement ses principaux faits et gestes.

Parfois l'inscription est peinte sur un cartouche, comme à l'orgue de St. Stephan; ailleurs, elle est gravée en creux, dans le bois des épitaphes funéraires et sur la porte méridionale de l'église St-Michel; ou gravée en relief sur le bois, comme à l'entrée du couvent des Augustins; sur le stuc, à l'arc triomphal de la basilique Notre-Dame; enfin elle est sculptée dans la pierre, à la façade occidentale de Notre-Dame et sur le linteau des portes, au château de Mézières.

- *La composition décorative* a souvent mis à l'épreuve le ciseau ou la spatule de Martinetti; elle témoigne de la variété de son invention et de sa maîtrise technique. D'après les sujets traités, on peut ranger sa production dans les catégories suivantes:

Trophées d'attributs religieux, visibles au plafond et à la chaire de la basilique Notre-Dame et sur les portes extérieures des églises St-Maurice, St-Michel et St-Nicolas.

Ils rassemblent, sur un panneau ou sur un tympan de menuiserie, un faisceau d'objets liturgiques, dont le sens et la fonction sont faciles à interpréter: la croix, la Bible, l'étoile, le cordon, le calice, l'encensoir, une torche allumée, la trompette du Jugement... entremêlés ou accompagnés de feuillages: laurier, palmier, acanthe ou chêne.

Trophées d'attributs profanes, appliqués sur les façades des maisons bourgeoises (Grand-Rue 55, rue Zaehringen 102), dont les thèmes sont en relation directe avec le rang social et la qualité du propriétaire; magistrat, financier ou soldat: armoiries de famille, encadrées de drapeaux et de guirlandes végétales, surmontées d'une couronne; bouclier, casque, miroir, massue, torche allumée et chaînes...

Trophées d'attributs militaires, sculptés en haut relief, sur le linteau des portes, au château de Mézières et sur le fronton de l'ancien Corps de garde.

A Mézières, il évoque la carrière du seigneur local; à Fribourg, sur le petit monument construit au lendemain de la révolte paysanne, il représente la République, symbolisée par son blason coiffé d'une couronne, accompagné de drapeaux déployés, de canons démontés et de boulets épars sur le sol. Ainsi la République affirmait à la fois sa souveraineté, son aspiration à la paix et sa détermination de répondre, par la force, à toute attaque éventuelle, à toute nouvelle révolte.

Trophées d'attributs patriotiques et rustiques, logés notamment dans la salle du Grand Conseil, attestant que le Gouvernement patricien accordait une grande sollicitude à l'agriculture, occupation régulière de la plupart des gens dans le canton à cette époque, et favorisait de tout son pouvoir le développement de l'industrie et du commerce.

6.3 INSERTION DANS LE TEMPS ET SIGNIFICATION DE SES OEUVRES RELIGIEUSES

La plupart des œuvres de Martinetti, en terre fribourgeoise et dans les contrées avoisinantes, appartiennent aux églises et elles sont représentatives de la mentalité religieuse à cette époque.

Quand on compare notre pays à ceux qui l'entourent, une première distinction s'impose. On constate, chez nous comme en France ou en Autriche, une laïcisation progressive de la vie religieuse à travers le XVIII^e siècle, mais elle y fut moins violente. Précédemment nous avions été à l'abri des controverses jansénistes ou quétistes; l'esprit de Voltaire, des encyclopédistes et des loges maçonniques n'y toucha qu'une mince frange de la population, dans sa couche patricienne et bourgeoise¹⁹⁶. Le grand combat de la raison et de la foi qui secouait alors l'Europe, nous parvint atténué.

Mais chez nous comme ailleurs, l'Etat tendait à dominer l'Eglise et à la mettre à son service, à utiliser ses biens à des buts profanes, à la diriger.

En 1776, le Gouvernement défend aux sœurs de la Maigrange de recevoir des novices; en 1778, il n'hésite pas - pour doter le Collège après le départ des Jésuites - à provoquer la suppression de la chartreuse de la Valsainte; puis il tente, sans d'ailleurs y parvenir, de réserver aux fils des classes dirigeantes l'accès au Chapitre de St-Nicolas...

Tout n'était pas reluisant non plus dans le peuple. La sanctification du jour du Seigneur laissant à désirer, le Gouvernement, par un décret du 10 décembre 1776, interdit, le dimanche, les mises publiques, les stipulations et l'ouverture des magasins.

Dans son mandement de novembre 1781, Monseigneur de Montenach, évêque du diocèse, s'inquiétait de voir la religion attaquée dans ses dogmes et dans sa morale, et la licence des mœurs se répandre parmi la jeunesse¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Andrey, G.: «De nombreux Fribourgeois étaient affiliés aux loges parisiennes». Cf. *Encyclopédie fribourgeoise*, p. 471.

Marie-Thérèse Torche-Julmy et Hubert Foerster: *L'abbaye des maçons de Fribourg*, pp. 49-51.

¹⁹⁷ AEv, Mandata ab anno 1735, p. 164.

Un autre phénomène causait du souci : la raréfaction des vocations religieuses et sacerdotales, qui rendait plus difficile l'action pastorale.

En dépit des circonstances, la grande majorité de la population demeurait attachée aux croyances traditionnelles et aux consignes de l'Eglise - même si la pratique religieuse n'était pas toujours exemplaire - et elle se sentait proche du clergé qui s'employait à les maintenir.

« Que la sève de la foi fût encore bien active, écrit Daniel Rops, dans tout le vaste corps de la société catholique au XVIII^e siècle, s'il en fallait une dernière preuve, l'art la fournirait. Il est constant, dans l'histoire de l'Eglise, que les périodes de foi solide ou de réveil spirituel correspondent aussi à des temps forts de l'art religieux. »

« Dans tous les pays catholiques, le XVIII^e siècle, et plus spécialement sa seconde moitié, vit au labeur d'innombrables chantiers d'églises, de chapelles, de monastères... »

Il en fut ainsi chez nous. Le rayonnement artistique, loin de s'amoindrir, manifeste, à la veille de la Révolution, une vitalité et une splendeur aussi éclatantes, sinon plus éclatantes, qu'au début du siècle. Vers 1786, non seulement le chantier de Notre-Dame est ouvert, mais des maçons italiens reconstruisent le chœur de Grandvillard; les paroisses d'Arconciel, de Marly, de Tavel, de Bösingén et de Vuippens bâtissent des églises nouvelles; des artistes y collaborent, traduisant, dans leurs œuvres, un sentiment religieux authentique et sincère.

Les sculptures de Martinetti en sont la démonstration; que l'on considère l'Immaculée Conception de la basilique Notre-Dame, ou les figures taillées dans le bois pour les sanctuaires de Montbovon, de Menziswil et de Villarvolard, ou pour l'église des Augustins, à Fribourg, toutes sont l'expression respectueuse et digne de personnages qui ont porté sur eux le reflet de la sainteté du Christ.

D'ailleurs les sujets étaient imposés par le clergé, les délégués des paroisses ou les donateurs, et l'iconographie des retables révèle que, chez la plupart des gens - ce qui ne saurait surprendre - le sentiment religieux reposait davantage sur d'anciennes traditions, sur l'invocation des saints populaires, sur la crainte de Dieu, de la maladie et de la mort que sur les effusions mystiques d'un Jean de la Croix ou d'une Thérèse d'Avila.

Considérant le décor distingué et gracieux, en apparence peu évangélique, de certains retables et tableaux, d'aucuns ne peuvent s'empêcher de dénoncer le caractère mondain, superficiel de la dévotion et de l'art religieux au XVIII^e siècle. Mais, comme le déclare François Souchal, c'est *« oublier que la religion d'alors n'était pas faite de componction chagrine ou de dépouillement systématique, mais de ferveur joyeuse, de recours à la sensibilité et aussi de parfaite assimilation du profane au sacré »*.

« L'Eglise, avec une remarquable aisance, s'est appropriée les nymphes et les petits génies de l'Antiquité pour en faire des vertus et des anges tout comme, aupara-

vant, elle avait bâti ses églises sur les fondations des temples en remployant leurs colonnes»¹⁹⁸.

Les principales œuvres que nous avons passées en revue sont le fruit d'un travail d'équipe qui mettait en concurrence les membres de plusieurs corporations de métier; les notes d'archives qui en relatent l'origine ou la genèse nous font prendre conscience d'un fait qui explique, en partie, leur réussite.

Le sens de la collaboration fut une des vertus maîtresses de notre sculpteur; il noua des liens solides et durables avec les artisans de son entourage et avec les personnes qui lui accordèrent leur confiance, notamment :

- *avec le menuisier et facteur d'orgues Joseph Moser*, donnant à ses instruments de musique, à ses boiseries, à ses portes d'églises, à ses autels et à ses retables la note précieuse qui les haussait au rang des œuvres d'art;
- *avec le peintre Gottfried Locher*, son égal sur le plan artistique, dont la palette franche et lumineuse était assortie à son tempérament latin. Ensemble, ils ont collaboré aux principales créations plastiques et picturales qui ont vu le jour, chez nous, dans la seconde partie du XVIII^e siècle: décor de la salle du Conseil des Deux-Cents; retables à l'ancien Hôpital des Bourgeois et à la basilique Notre-Dame; mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schneuwly, à St-Nicolas; décor architectural de la basilique Notre-Dame;
- *avec l'architecte Charles de Castella* - comme lui partisan convaincu du style néo-classique - conférant aux nouvelles constructions du quartier du Bourg, notamment, un air d'aménité et de noblesse qui nous séduit encore.

Il compose, avec le ferronnier *Georges Haller*, la grille de Notre-Dame; avec le marbrier *Jean-François Doret*, l'autel de Notre-Dame des Victoires, à St-Nicolas. Ses rapports conciliants avec le peintre *Michel Brandoin*, à Vevey, lui valurent des suggestions originales qui enrichirent la gamme de ses sujets et de ses formes.

Enfin, la confiance que lui témoigna *Mgr Bernard de Lenzbourg* favorisa l'éclosion de quelques œuvres majeures. Ils ont dû faire connaissance, en 1775, lors de l'élaboration des autels d'Onnens, paroisse qui dépendait d'Hauterive, dont il était le supérieur. Trois ans plus tard, le sculpteur taillait la porte de l'abbatiale et le couronnement des jouées, aux formes basses des stalles gothiques.

Vers 1780, l'abbé d'Hauterive l'associe à la décoration de l'hôtel particulier de sa famille à la rue des Bouchers.

¹⁹⁸ Souchal, François: *Les Slodtz*, p. 274.

Devenu évêque du diocèse, c'est lui qui, à l'occasion de sa visite pastorale à Montbovon, en 1784, recommanda Martinetti aux gens de l'endroit, en vue de l'érection de nouveaux autels.

Initiateur de la restauration de la basilique Notre-Dame (1785-1790), il en confia les travaux de sculpture à Martinetti. En tant que caissier de la confrérie du Rosaire, il acquitta lui-même les factures relatives à son autel; plusieurs d'entre elles portent, à la fois, la signature de l'évêque et celle du sculpteur.

A Yverdon, comme à Vevey, les registres municipaux nous ont transmis les éloges décernés au sculpteur Martinetti par les membres du Conseil; à Fribourg, devant les œuvres accomplies par lui à Notre-Dame, le secrétaire épiscopal Gottofrey parle de «*morceaux d'une rare beauté*».

Ces attestations auxquelles il convient de joindre le fait que, tout au long de sa carrière, il fut appelé à St-Nicolas pour y effectuer les travaux relevant de son métier; le fait aussi qu'on lui fit endosser une responsabilité majeure dans la restauration de la basilique Notre-Dame sont des preuves patentes de la considération et de l'estime dont il jouissait parmi ses concitoyens et auprès de ses commanditaires.

7. APPRÉCIATION DE L'OEUVRE DE MARTINETTI

Dans le *Dictionnaire des artistes suisses*, paru en 1908, Max de Diesbach, considérant les restes des autels de Montbovon conservés au Musée cantonal d'art et d'histoire, affirmait qu'ils «*donnent une idée peu favorable des aptitudes de Martinetti*». «*Son travail, ajoute-t-il, ne possède pas la grâce et la légèreté qui caractérisent le ciseau de beaucoup de ses contemporains*»¹⁹⁹.

Cette déclaration, qui repose sur l'examen superficiel de fragments épars, provenant d'un seul ouvrage, et encore aux deux tiers détruit, est sujette à caution. Elle est, d'autre part, inattendue de la part de l'historien, car il ne devait pas ignorer l'éloge que fit de la chaire de Gruyères, en 1783, le chroniqueur François-Ignace Castella; texte publié dans les *Nouvelles Etrennes fribourgeoises*, en 1896.

C'est Heribert Reiners, par la suite, qui fixa définitivement la réputation du maître, en attestant que la gloire du portail nord de St-Nicolas est une œuvre excellente, tant par son admirable composition que par sa forme gracieuse.

Depuis lors, sur la base de ce relief et de la statue de l'Immaculée Conception, à la basilique Notre-Dame, les historiens d'art furent unanimes à penser que Martinetti est un artiste de grande classe, ayant un sens averti de la composition et une sensibilité délicate, servis par des aptitudes techniques remarquables.

Après avoir analysé les diverses facettes de son talent, nous pouvons confirmer ce jugement qui s'appuie, désormais, sur un ensemble d'œuvres, en particulier de statues prestigieuses.

S'il n'a pas accompli d'œuvre grandiose, c'est surtout que les circonstances ne le lui ont pas permis. La grande sculpture, a-t-on dit, n'était plus tout à fait à la mesure de ce temps et les principaux sculpteurs, chez nous comme en France, par exemple, restèrent en deçà de ce qu'ils auraient pu donner. Mais tout ce qu'a fait Martinetti est de qualité exceptionnelle et plusieurs de ses œuvres soutiennent la comparaison avec les meilleures de son temps.

En ce qui regarde Fribourg, c'est lui qui, parmi les sculpteurs du XVIII^e siècle, avec les Tschuphauer et Thomas Wölffle, a le plus contribué à donner à la ville une physionomie élégante et distinguée.

Max de Diesbach, émettant ses critiques, était loin de se douter que ces œuvres anonymes, empreintes de finesse et de grâce, qu'il admirait dans la cité, étaient, pour une part non négligeable, un apport de Martinetti et de son atelier.

¹⁹⁹ DAS, t. 2, p. 331.

Il est maintenant prouvé que, durant les 44 ans qu'il vécut sur les bords de la Sarine, le maître tessinois y effectua, au fil des jours, une œuvre magistrale.

Mais comment se fait-il que cet artiste de grand talent, qui jouissait de son vivant déjà d'une solide réputation, ait pu sombrer dans l'oubli? C'est d'abord parce qu'il acheva sa carrière dans la période troublée, entachée d'un fort ralentissement économique, qui marqua la fin du XVIII^e siècle. A cause de l'occupation étrangère, c'en fut terminé avec la construction de maisons bourgeoises et d'hôtels particuliers, avec la rénovation des églises et des couvents. Le rythme des commandes adressées aux artistes par l'Etat, par les communautés religieuses et les notables, se ralentit et, bientôt, s'arrêta. L'élan artistique avait été brisé par la tempête révolutionnaire, et la confiance en l'avenir remise en cause. Durant cette période d'incertitude et de misère, on ne fit qu'achever ce qui avait été mis en chantier auparavant²⁰⁰.

De ce fait, la production de Martinetti, dans ses dernières années, se limita, la plupart du temps, à des ouvrages de moindre envergure, d'autant plus que ses compagnons de route les plus fidèles avaient quitté avant lui la scène de ce monde: Joseph Moser, en 1792; Henri Tschuphauer, en 1793; Gottfried Locher et Mgr de Lenzbourg, en 1795.

Les deux anges qu'il réalisa pour les Augustins, en 1807, démontrent toutefois que sa puissance créatrice demeura intacte jusqu'à la fin de sa vie.

Cet oubli s'explique aussi par le fait que Martinetti n'eut pas de descendant direct apte à reprendre son atelier et à en maintenir les traditions. De plus, la confrérie Saint-Luc, en raison des circonstances politiques et sociales nouvelles, allait bientôt perdre son crédit et même son existence.

Enfin, nous ne connaissons pas de Fribourgeois, formé à son atelier, qui ait été à même de prolonger son activité. Aucun jeune homme ne se présenta alors pour faire l'apprentissage d'un métier exigeant qui n'avait plus guère de débouché.

Il faut noter, cependant, que pour l'ornementation des buffets d'orgues, son influence continua de se faire sentir jusque vers 1850, à travers les œuvres des petits-fils de Joseph Moser, Jean et Maurice Moser (Bösingen 1844; Charmey 1845...).

²⁰⁰ AEF, *Manual de l'Hôpital 1792-1805*, f. 248 et 248^v. En 1803, l'Hôpital se voit contraint de refuser l'entrée aux étrangers. Sans cesse des Bourgeois viennent demander du pain ou une retraite qu'on ne peut leur accorder. Les finances de l'établissement sont délabrées; il s'y trouve trop de prébendaires et trop d'enfants, et pourtant un certain nombre a été placé à l'extérieur...
 Servièrès, Georges: *La décoration des buffets d'orgues*, p. 176: «La Révolution de 1789, écrivit Cavaillé-Coll en 1872, fut désastreuse pour la facture d'orgue. Elle arrêta net les travaux des constructeurs qui se bornèrent à achever les instruments commencés et ne reçurent plus de commandes».

Martinetti semble n'être guère retourné au Tessin²⁰¹ et n'y avoir laissé aucun témoignage de son activité artistique. L'église San-Carlo n'en possède point; on n'eut pas recours à lui pour la reconstruction de son autel principal, en 1791²⁰². Il est dès lors facile de comprendre pourquoi ses compatriotes eux-mêmes avaient perdu sa trace.

Enfin, comme les imagiers du Moyen Age, notre maître sculpteur se comportait en artisan consciencieux et anonyme; sa signature n'a été repérée ni sur la pierre ni sur le bois.

Il reste de Dominique Martinetti les œuvres qu'il a réalisées en Suisse occidentale, spécialement dans les cantons de Berne, de Fribourg et de Vaud. Celles-ci, dont l'inventaire est aujourd'hui en bonne partie dressé, revendiquent, à juste titre, pour le ressortissant de Peccia devenu bourgeois de la ville de Fribourg, une place éminente parmi les sculpteurs de notre pays, au siècle des Lumières.

²⁰¹ AEF, Reg. des mariages St-Nicolas, 1759-1800; 15 mai 1775: A cette date, son père, Isidore, était déjà mort.

²⁰² Buetti, Guglielmo: *Note storiche religiose delle chiese e parrocchie della pieve di Locarno*, Locarno 1904; t. 1, p. 480.

CATALOGUE DES OEUVRES DE DOMINIQUE MARTINETTI

A. OEUVRES CERTAINES, dont l'attribution repose, à la fois, sur un document écrit et, le cas échéant, sur l'analyse stylistique.

1. **Thoune**; temple: sculpture et dorure du buffet d'orgue (1765) disp.
2. **Yverdon**; temple: sculpture et dorure du buffet d'orgue, en collaboration avec Henri Tschuphauer (1766-1767).
3. **Vevey**; temple St-Martin: sculpture et dorure du buffet d'orgue (1775-1776).
4. **Vevey**; église Ste-Claire: sculpture et dorure du buffet d'orgue (1778-1779).
5. **Fribourg**; Hôtel de Ville; salle du Grand Conseil: sculpture et dorure de la boiserie (1779-1780).
6. **Gruyères**; église: sculpture et dorure de la chaire (1783) disp.
7. **Gruyères**; église: peinture et dorure du buffet d'orgue (1783) disp.
8. **Fribourg**; chapelle de Lorette: statue de saint Joachim (1786).
9. **Fribourg**; chapelle de Lorette: cartouche aux armes de la République accompagnées de 2 lions (1786).
10. **Fribourg**; chapelle de Lorette: les mains de sainte Anne (1786).
11. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: dorure du plafond (1786).
12. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: peinture et dorure du buffet d'orgue (1786) disp.
13. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: gravure et dorure de l'inscription, au sommet de l'arc triomphal (1786).
14. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture d'angelots et autres figures (1786).
15. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure de la chaire (1787-1788).
16. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: restauration du portail des Apôtres (1787).
17. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: restauration des stalles (1788).
18. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: sculpture de la boiserie du chœur et de la crèche (1788).
19. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: sculpture de la porte méridionale (1788).
20. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: peinture et dorure de la grille (1788).
21. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure de 2 vases, en bois, au fronton de la grille (1788).
22. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure du retable de l'Assomption (1788-1789).
23. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure du retable du Rosaire (1788-1789).
24. **Montbovon**; ancienne église: sculpture et dorure du maître-autel (1788-1789).
25. **Montbovon**; ancienne église: représentation symbolique de Dieu le Père (1788-1789).

26. **Montbovon**; ancienne église: deux anges adorateurs (1788-1789).
27. **Montbovon**; ancienne église: le Christ ressuscité (1788-1789).
28. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: sculpture et dorure du retable de l'autel de Notre-Dame des Victoires (1789).
29. **Montbovon**; ancienne église: sculpture et dorure des autels latéraux (1789-1790).
30. **Montbovon**; ancienne église: statue de saint Antoine (1789-1790).
31. **Montbovon**; ancienne église: statue de saint Sébastien (1789-1790).
32. **Montbovon**; ancienne église: statue de saint Jean, apôtre (1789-1790).
33. **Montbovon**; ancienne église: statue de saint Charles Borromée (1789-1790).
34. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: modèle en bois pour la statuette d'argent de l'orfèvre Joseph Müller (1790) disp.
35. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure d'une console-reliquaire (1792) disp.
36. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: retouches à l'ancienne statue de saint Théodule (1792).
37. —; lieu inconnu: convention pour la construction de deux autels (1796).
38. **Fribourg**; St-Nicolas: travail non spécifié, commandé par l'intendant des bâtiments de l'Etat (1797).
39. **Fribourg**; église des Augustins: maître-autel, en bois marbré, avec trois bas-reliefs dorés (1804-1805).
40. **Fribourg**; église des Augustins: deux urnes, placées sur les colonnes du retable des frères Spring (1804-1805).
41. **Fribourg**; église des Augustins: deux anges adorateurs, la dernière œuvre connue de Martinetti (1807).

B. OEUVRES QUASI CERTAINES

Détenant les caractères stylistiques propres aux œuvres de Martinetti, souvent accomplies en collaboration avec des artisans de son bord; la plupart du temps accompagnées de documents d'archives, mais qui ne donnent pas, de manière explicite, le nom du sculpteur.

1. **Fribourg**; Halle aux vins: fronton sculpté (1764-1765).
2. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: la «gloire» du portail nord (1765).
3. **Fribourg**; rue des Alpes 15: façade de l'hôtel Forestier (v. 1775).
4. **Fribourg**; rue Zaehringen 99: bas-relief, sur la façade de l'ancienne maison Wild (v. 1775).
5. **Mézières**; château: sculptures aux linteaux des portes (v. 1775).
6. **Chavannes-sous-Orsonnens**; chapelle: Madone à l'Enfant (v. 1775).

7. **Anet (Ins) BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1777).
8. **Neuenegg BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1778).
9. **St. Stephan BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1778).
10. **Hauterive**; église abbatiale: sculpture de la porte d'entrée (1778).
11. **Hauterive**; église abbatiale: sculptures aux jouées des formes basses des stalles (1779).
12. **Cerlier (Erlach) BE**; Oberdorf SO: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1779).
13. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schneuwly (1779).
14. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas, sacristie: deux cadres de tableaux Louis XVI (v. 1780).
15. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: statue de saint François de Sales (v. 1780).
16. **Fribourg**; monastère de Montorge: deux médaillons Louis XVI (v. 1780).
17. **Fribourg**; hôtel de Castella: sculpture de la façade (v. 1780).
18. **Fribourg**; hôtel de Lenzbourg: sculpture de la façade (v. 1780).
19. **Fribourg**; église St-Michel: sculpture de la porte méridionale (v. 1780).
20. **Mühleberg BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1781).
21. **Villarvolard**; église: sculpture et peinture du maître-autel, avec les statues de saint Sulpice et de sainte Catherine d'Alexandrie (v. 1782).
22. **Menziswil**; chapelle: sculpture du retable, avec les statuette de sainte Ursule et sainte Catherine de Sienne (v. 1783).
23. **Wohlen BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1783).
24. **Guggisberg BE**; temple: sculpture du buffet de l'orgue Moser (1784).
25. **Fribourg**; corps de garde: sculpture du fronton (1784).
26. **Fribourg**; ancien Hôpital des Bourgeois: autel des Sts-Innocents (1785).
27. **Fribourg**; ancien Hôpital des Bourgeois: autel de St-Maur (1785).
28. **Fribourg**; archives de l'Etat: dossier relatif à la restauration de la basilique Notre-Dame: dessin attribuable à Martinetti (1785).
29. **Fribourg**; abbaye de la Maigrauge: nouveau maître-autel, avec deux grands reliquaires Louis XVI (1786).
30. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: statue de l'Immaculée Conception (1786).
31. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel (1786).
32. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: garde-corps de la tribune (1786).
33. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture et dorure du buffet de l'orgue Moser (1786) disp.
34. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture du portail méridional (1787).
35. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: sculpture du dais pontifical (1787) disp.
36. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: torchères de la congrégation des Dames (v. 1787).

37. **Fribourg**; Les Augustins: sculpture des portes de l'église et de celles du couvent (1788).
38. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: statue de saint Blaise (1788-1789).
39. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: statue de saint Théodule (1788-1789).
40. **Fribourg**; prévôté de St-Nicolas: sculpture de la porte et de la façade (1789).
41. **Fribourg**; basilique Notre-Dame; façade: armoiries Vonderweid (v. 1790).
42. **Fribourg**; Musée d'art et d'histoire: une sainte martyre (v. 1790).
43. **Fribourg**; Grand-Fontaine 12: sculpture du linteau de la porte (v. 1790).
44. **Pont-la-Ville**; en contrebas de l'église: grand crucifix (v. 1791).
45. **Fribourg**; prévôté de St-Nicolas: décor du plafond, au salon du premier étage (1794).
46. **Montbovon**; ancienne église; chaire: les quatre Evangélistes (1796-1797).
47. **Fribourg**; monastère de Montorge: reliquaires Louis XVI.
48. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: reliquaire Louis XVI.
49. **Fribourg et ailleurs**; de nombreux crucifix.

C. OEUVRES PROBABLES

1. **Fribourg**; monastère de Montorge: autel Ste-Marie-Madeleine (1776).
2. **Posat**; chapelle: tabernacle du maître-autel (entre 1772 et 1786).
3. **Jetschwil**; chapelle du château: saint Bernard de Mont-Joux (v. 1775).
4. **Fribourg**; Grand-Rue 37: saint Jean Népomucène (v. 1775).
5. **Vevey**; église Ste-Claire: les tympans des portes extérieures, en collaboration avec l'ébéniste David Schade (1776).
6. **Morges**; temple: sculpture du buffet de l'orgue, aujourd'hui au Musée suisse de l'orgue, à Roche (1778).
7. **Vevey**; temple St-Martin: sculpture de la chaire, en collaboration avec l'ébéniste David Schade (1786).
8. **Vevey**; église Ste-Claire: sculpture de la chaire, en collaboration avec l'ébéniste David Schade (1787).
9. **Bottens**; sculpture du bâton de saint Claude (v. 1789).
10. **Assens**; sculpture du bâton de saint Germain (v. 1790).
11. **Fribourg**; collection épiscopale: saint Etienne, sainte Agathe, saint Bernard de Mont-Joux, saint Joseph, saint Jean, etc. (v. 1790).
16. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: couvercle des fonts baptismaux (v. 1790).
17. **Fribourg**; Montorge; Notre-Dame: reliquaires et motifs divers.
18. **Fribourg**; porte de l'immeuble rue de Morat 37.
19. **Fribourg**; porte de l'immeuble Grand-Rue 12.

APERÇU BIBLIOGRAPHIQUE

Manuscrits

- AEF Archives de l'Etat de Fribourg**
 Affaires ecclésiastiques, 1760-1810
 Baumeister Rechnungen
 Comptes de l'abbaye d'Hauterive
 Comptes des trésoriers de l'Etat
 Comptes de la fabrique de St-Nicolas
 Fonds de la Commanderie de St-Jean
 Chroniques 13, 25 et 26
 Chronique des Augustins
 Corporations
 Livres des acomptes
 Manuels du Conseil
 Registres des baptêmes, St-Nicolas
 Registres des décès, St-Nicolas
 Registres des décès, Hôpital
 Registres des notaires
- ACH Archives du Chapitre de St-Nicolas**
- BCUF Bibliothèque cantonale et universitaire, Fribourg**
Comba, Jean-Joseph: Essai d'histoire abrégée du diocèse d'Avenches ou Lausanne
Comba, Jean-Joseph: Histoire du canton de Fribourg
 Diarium collegii Sancti Michaelis
 Historia Collegii friburgensis
Gobet, Jean-Pierre-François-Lucas: Les vols, meurtres et criminels avec les accidents des incendies arrivés dans la ville et canton de Fribourg, depuis le 9 janvier 1737
Lenzbourg, Bernard de: Anecdotes fribourgeoises
Perler, Hubert: Gottfried Locher, Biographie und Katalog der sakralen Werke
- AEv Archives de l'évêché de Fribourg**
 Acta visitationis 1766-1811
 Mandata ab anno 1735
 Miscellanea ab anno 1735

Dossiers relatifs aux paroisses où Martinetti a travaillé
Fonds Gady

- ACM Archives de la commune de Morges
- ACV Archives de la commune de Vevey
- ACY Archives de la commune d'Yverdon
- APG Archives paroissiales de Gruyères
- APM Archives paroissiales de Montbovon
- APP Archives paroissiales de Peccia
- Bibliothèque du Musée gruérien, à Bulle

IMPRIMÉS

- AF *Annales fribourgeoises*, dès 1913
- Bourgeois**, Victor: *Fribourg et ses monuments*, Fribourg 1921
- Bovy**, Adrien: «La sculpture à Fribourg». *Vie, Art, Cité* 1943/6
- Burdet**, Jacques: *La musique dans le Pays de Vaud, sous le régime bernois 1536-1798*, Lausanne 1963
- Dellion**, P. Apollinaire: *Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, 12 volumes, Fribourg, 1884-1902 (*Dictionnaire des paroisses*)
- DAS *Dictionnaire des artistes suisses*, publié sous la direction de C. Brun, 3 vol. et 1 supplément, Frauenfeld 1905-1917
- DHBS *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, 7 vol., Neuchâtel 1921-1934
- Florack**, C.: *Contribution à l'étude de la peinture, à l'époque baroque, à Fribourg*, Fribourg 1932
- FG *Freiburger Geschichtsblätter*, Freiburg, dès 1894
- FA *Fribourg artistique, à travers les âges*, Fribourg 1890-1914
- Fuchs-Raemy**: *Chronique fribourgeoise du XVII^e siècle*, Fribourg 1852
- Gugger**, Hans: *Die bernischen Orgeln*, Bern 1978
- Histoire du canton de Fribourg*, Fribourg 1981
- Lusser**, Joseph-Martin: *Die Baugechichte der Kathedrale St. Niklaus in Fribourg im Uechtland*, Fribourg 1933
- Ménard**, Michèle: *Mille retables de l'ancien diocèse du Mans; Une histoire des mentalités religieuses au XVII^e et au XVIII^e siècles*, Paris 1980
- Reiners**, Heribert: «La sculpture fribourgeoise pendant la période baroque». *Annales fribourgeoises* 1930
- Reiners**, H.: *Fribourg pittoresque et artistique*, Fribourg-Augsbourg 1930

- BAP **Reiners, H.:** *Burgundisch Alemannische Plastik*, Strassburg 1943
Schöpfer, Hermann et Tschopp, Walter: *Fribourg, arts et monuments*, Fribourg 1981
Souchal, François: *Les Slodtz*, Paris 1967
- MAH **Strub, Marcel:** *Monuments d'art et d'histoire de la Suisse, Fribourg, Bâle*, t. 1 (1964), t. 2 (1956) et t. 3 (1959)
Torche-Julmy, Marie-Thérèse et Færster Hubert: *L'abbaye des maçons de Fribourg*, Fribourg 1981
Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. 20; *Le canton de Fribourg sous l'Ancien Régime*, Zürich-Leipzig 1928



Locher. del.

1777

Ex libris du prévôt Techtermann.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fribourg artistique: 1, 35, 78.

Inventaire cantonal des Monuments historiques: 15, 17, 48, 63, 64, 72, 74.

Musée cantonal d'art et d'histoire: 27, 28, 29, 41, 43, 45, 46, 59.

Nos monuments d'art et d'histoire: 2.

Jean-Christophe Aeby: 21, 22, 30, 40, 42, 44, 57, 58, 62, 65, 66, 79.

Pierre Charrière: 75.

Jean-Jacques Gramm: 3, 8, 9.

P. Maurice Moullet: 34, 50, 51, 84.

Jean Mülhauser: 4, 5, 6, 7, 10, 11, 16, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 37, 38,
39, 49, 52, 60, 61, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 81, 82, 83.

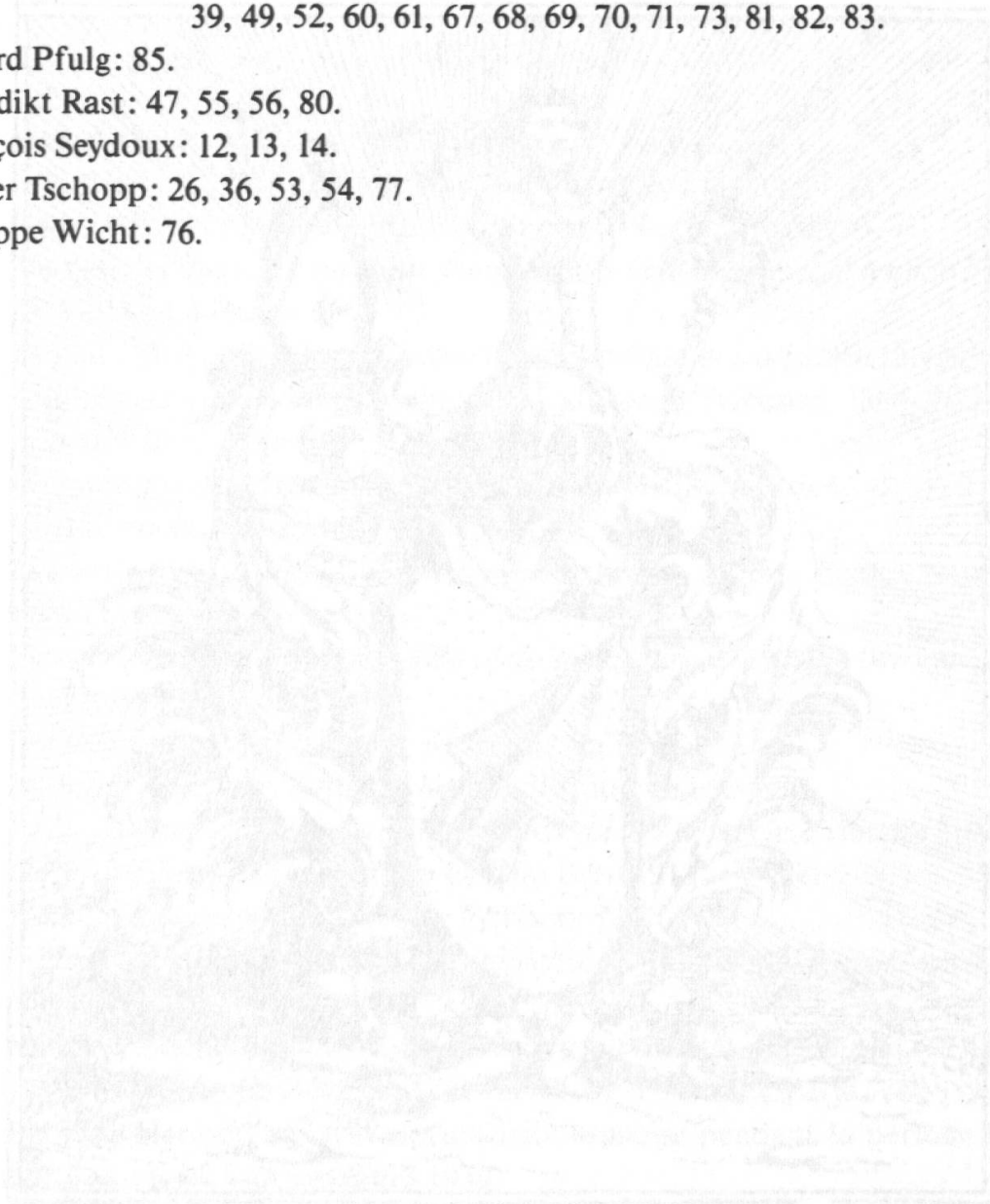
Gérard Pfulg: 85.

Benedikt Rast: 47, 55, 56, 80.

François Seydoux: 12, 13, 14.

Walter Tschopp: 26, 36, 53, 54, 77.

Philippe Wicht: 76.



INDEX DES PRINCIPAUX NOMS DE LIEUX

Aarberg 29

Anet (Ins) 32, 33

Arconciel 79, 181

Assens 83

Bottens 73, 83

Bulle: Musée gruérien 79

Chavannes-sous-Orsonnens: Chapelle 54, 84, 85

Fribourg: Académie (Albertinum) 26, 129

Basilique Notre-Dame 36, 49, 74, 78, 79, 81, 85, 98, 99, 100, 105,
108, 109, 125-128, 129, 162-165, 179, 181, 182

Cathédrale St-Nicolas 40, 49, 74, 76, 80, 85, 97, 99, 100, 102, 103,
109-112, 150, 152, 166, 167

Chapelle de Bourguillon 53

Chapelle de Lorette 126, 150

Corps de garde 129, 130

Evêché: Collection épiscopale 73, 87

Halle aux vins 110, 111, 129

Hôpital des Bourgeois 15, 38, 39, 40, 86, 129, 163, 182

Hôtel de Ville 40, 102, 165, 179

Hôtels particuliers 131, 145, 147

Maigrauge, monastère de la 61, 73, 77, 180

Montorge, monastère de 39, 74, 78, 162

Musée cantonal d'art et d'histoire 73, 75, 78, 87

Prévôté de St-Nicolas 106, 148, 149, 166, 178

St-Maurice, église des Augustins 33, 62, 98, 152, 161, 178, 179, 185

St-Michel, église des Pères Jésuites 14, 80, 98, 151, 152, 179

Ursulines, monastère des 62, 79, 87, 99

Visitation, monastère de la 76

Gruyères: Eglise paroissiale 26, 128, 161, 167, 184

Guggisberg: Temple 36, 166

Hauterive: Abbaye 88, 107, 146, 164, 178, 182

Lausanne: Temple St-François 32

Menziswil: Chapelle 53, 54, 84, 85, 126, 181

Mézières: Château 98, 106, 130, 179

Montagny-Tours: Chapelle 53

Montbovon: Ancienne église 26, 27, 37, 54-61, 73, 75, 76, 85, 86, 126, 181,
182, 184

Morges: Temple 27, 32, 33

Mühleberg: Temple 35

Neuenegg: Temple 33

Oberdorf (Cerlier): 35, 166

Onnens FR: Eglise 51

Peccia: 10, 11, 12, 186

Posat: Chapelle 63, 64, 73, 83

St. Stephan: Temple 32, 33

Thoune: Temple 29

Val Maggia: 10, 11, 13, 25

Vevey: 16, 31, 33-35, 49, 82, 128, 145, 150, 161, 162, 164, 167, 182

Villarvolard: Eglise 51-53, 73, 83, 86, 112, 126, 181

Wohlen: Temple 36

Yverdon: Temple 17, 18, 19, 20, 27, 29, 30, 112, 182

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS DE PERSONNES

- Berchtold**, Antoine et Xavier; stucateurs 15, 148, 163
Blanc, François-Nicolas-Constantin; chroniqueur 10
Boisseau, Médard; sculpteur parisien 16, 108
Brandoin, Michel-Vincent; peintre et dessinateur, à Vevey 32, 33, 128, 150, 161, 182
Castella, Charles de; officier et architecte 16, 131, 147, 182
Castella, François-Ignace; chroniqueur 125, 161, 167, 184
Comba, Jean-Joseph; chroniqueur 37, 75, 146
Diesbach, Max de; homme politique et historien 25, 184
Doret, Jean-François; marbrier, à Vevey 49, 108, 182
Giffard, Jean-Baptiste, sculpteur 16
Haller, Joseph; ferronnier 14, 182
Lenzbourg, Mgr Bernard de; évêque de Lausanne 55, 61, 81, 83, 86, 100, 108, 126, 127, 128, 130, 146, 163, 182, 185
Locher, Gottfried; peintre 9, 14, 16, 40, 56, 79, 80, 104, 127, 128, 161, 165, 166, 182, 185
Möhner, Friedrich; menuisier 14
Montenach, Mgr Joseph-Nicolas de; évêque de Lausanne 53, 163, 180
Moser, Joseph; menuisier et facteur d'orgues 14, 16, 30, 32, 35, 37, 50, 51, 56, 97, 104, 163, 182, 185
Müller, Rodolphe; sculpteur et potier d'étain 15
Neusenberg, Bernard; ferronnier 14
Patric, apprenti sculpteur 16
Potier, Joseph-Adrien; facteur d'orgues, de Lille 29, 31
Reiners, Heribert; professeur, historien d'art 25, 38, 97, 109, 110, 162, 184, 192, 193
Sauter, Joseph; peintre 14
Schade, David; ébéniste, à Vevey 32, 161
Scherrer, Samson; facteur d'orgues, à Genève 29, 30, 31, 32, 33, 34
Soler, Joseph; ferronnier 14
Spiegel, Joseph; stucateur 14, 163
Stoll, Jacques; peintre et sculpteur 14
Strub, Marcel; professeur et historien d'art 26, 63, 77, 85, 87, 98, 101, 104, 109, 110, 126, 127, 193
Tschuphauer, Henri; sculpteur 14, 15, 29, 111, 177, 184, 185
Wicky, Joseph; menuisier 14
Wölffle, Thomas; sculpteur 14, 111, 184
Zurich, Pierre de; historien 25, 111, 131, 193

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: la «gloire» du portail nord, œuvre quasi certaine de Martinetti (1765).
2. **Yverdon**; temple: orgue sculpté et doré par Henri Tschuphauer et Dominique Martinetti (1766-1767).
3. **Vevey**; temple St-Martin: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1775-1776).
4. **Vevey**; temple St-Martin: culot de la tourelle centrale, par Martinetti (1775-1776).
5. **Vevey**; temple St-Martin: tête de lionne par Martinetti (1775-1776).
6. **Vevey**; temple St-Martin: têtes de béliers par Martinetti (1775-1776).
7. **Vevey**; église Ste-Claire: tympan de la porte occidentale, œuvre probable de Martinetti (1776).
8. **Morges**; ancien orgue du temple, aujourd'hui au Musée suisse de l'orgue, à Roche, sculpture probable de Martinetti (1778).
9. **Vevey**; église Ste-Claire: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1778-1779).
10. **Vevey**; église Ste-Claire: angelots, à la base de la tourelle latérale de droite, par Martinetti (1778-1779).
11. **Vevey**; église Ste-Claire: ailerons en forme de lyre, par Martinetti (1778-1779).
12. **Mühleberg BE**; orgue de Joseph Moser, sculpture quasi certaine de Martinetti (1781).
13. **Mühleberg BE**; orgue de Joseph Moser: couronnement du buffet d'orgue.
14. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: orgue de Moser et Martinetti (1786).
15. **Fribourg**; ancien Hôpital des Bourgeois: autel des Saints-Innocents, tableau de Gottfried Locher, sculpture quasi certaine de Martinetti (1785).
16. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: autel de Notre-Dame des Victoires, par Jean-François Doret, tableau de Simon Goeser, retable sculpté et doré par Martinetti (1789).
17. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: autel de l'Assomption de la Vierge Marie, par Peter Scheuber, tableau de Gottfried Locher, retable sculpté par Martinetti (1788-1789).
18. **Villarvolard**; église: vue générale du maître-autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1782).
19. **Villarvolard**; saint Sulpice, patron de la paroisse (vers 1782).
20. **Villarvolard**; sainte Catherine d'Alexandrie (vers 1782).
21. **Menziswil**; chapelle de la Vierge: l'autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).
22. **Menziswil**; autel: corne d'abondance garnie de fleurs, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).

23. **Menziswil**; autel: sainte Ursule, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).
24. **Menziswil**; autel: sainte Catherine de Sienne, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).
25. **Menziswil**; autel: sainte Ursule, détail.
26. **Chavannes-sous-Orsonnens**; Madone à l'Enfant, détail, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).
27. **Montbovon**; statue de saint Antoine, par Dominique Martinetti (1789-1790).
28. **Montbovon**; statue de saint Sébastien, par Dominique Martinetti (1789-1790).
29. **Montbovon**; statue de l'apôtre saint Jean, par Dominique Martinetti (1789-1790).
30. **Montbovon**; statue de saint Charles Borromée, par Dominique Martinetti (1789-1790).
31. **Fribourg**; archives de l'Etat: dessin de Martinetti (1785).
32. **Montbovon**; représentation symbolique de Dieu le Père, par Dominique Martinetti (1788-1789).
33. **Montbovon**; le Christ ressuscité, par Dominique Martinetti (1788-1789).
34. **Fribourg**; abbaye de la Maigrauge: niche d'exposition de l'ancien tabernacle, œuvre quasi certaine de Martinetti (1786).
35. **Fribourg**; église des Augustins: ancien maître-autel, par Martinetti, au bas du retable des frères Spring (1804-1805).
36. **Fribourg**; église des Augustins: deux anges adorateurs, la dernière œuvre connue de Dominique Martinetti (1807).
37. **Posat**; chapelle: le tabernacle du maître-autel, œuvre probable de Martinetti, entre 1772 et 1786.
38. **Posat**; chapelle: deux anges adorateurs, œuvre probable de Martinetti, entre 1772 et 1786.
39. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: couronnement d'un cadre de tableau sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).
40. **Fribourg**; Montorge: cadre sculpté de style Louis XVI; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).
41. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Marc, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).
42. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Marc, détail.
43. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Jean l'évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).
44. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Jean, détail.
45. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Matthieu, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).

46. **Montbovon**; ancienne chaire: saint Luc, évangéliste, œuvre quasi certaine de Martinetti (1796-1797).
47. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: couvercle des fonts baptismaux, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).
48. **Fribourg**; abbaye de la Maigrauge: reliquaire, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1786).
49. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel, par Martinetti (1786).
50. **Bottens VD**; bâton de procession à l'effigie de saint Claude, œuvre probable de Martinetti (1789).
51. **Assens VD**; bâton de procession à l'effigie de saint Germain, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).
52. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: torchère de la congrégation des Dames; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1787).
53. **Chavannes-sous-Orsonnens**; Madone à l'Enfant, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).
54. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: saint François de Sales, œuvre de l'atelier Martinetti (vers 1780).
55. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: saint Blaise, patron de l'abbaye des Charpentiers, par Dominique Martinetti (1788-1789).
56. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: saint Théodule, patron de l'abbaye des Maçons, par Dominique Martinetti (1788-1789).
57. **Fribourg**; collection épiscopale: saint Jean, au pied de la croix, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).
58. **Fribourg**; collection épiscopale: saint Bernard de Mont-Joux, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).
59. **Fribourg**; musée cantonal d'art et d'histoire: sainte martyre, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).
60. **Hauterive**; église abbatiale: porte d'entrée, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).
61. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: porte méridionale, sculptée par Dominique Martinetti (1788).
62. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: mémorial du Père Canisius, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).
63. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: mémorial de Jacques Buman, œuvre quasi certaine de Martinetti (1787).
64. **Fribourg**; hôtel de ville: boiserie de la salle du Grand Conseil, sculptée par Dominique Martinetti; le panneau de l'horloge (1780).
65. **Fribourg**; hôtel de ville: couronne de laurier retenue à des clous, par Martinetti (1780).

66. **Fribourg**; hôtel de ville: salle du Grand Conseil; trophée aux armes de la République, par Martinetti (1780).
67. **Fribourg**; cathédrale St-Nicolas: boiserie du chœur, sculptée par Dominique Martinetti (1788).
68. **Hauterive**; église abbatiale: motifs Louis XVI, aux jouées des formes basses des stalles gothiques: pot à feu, soutenu par deux volutes, entouré de branches de laurier; œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).
69. **Hauterive**; l'œil de Yahweh, accompagné de deux cornes d'abondance, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).
70. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: urne de la grille, sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1788).
71. **Hauterive**; urne, en forme de soupière, agrémentée de guirlandes de feuillage, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).
72. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: l'Immaculée Conception, par Dominique Martinetti (1786).
73. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: le portail méridional, œuvre quasi certaine de Martinetti (1790).
74. **Fribourg**; ancien Corps de garde: fronton sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (1784).
75. **Mézières**; château: linteau de porte sculpté, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).
76. **Fribourg**; hôtel de Lenzbourg: façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).
77. **Fribourg**; hôtel de Castella de Villardin: façade sculptée, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1780).
78. **Fribourg**; ancienne maison Wild: bas-relief, en façade, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).
79. **Fribourg**; Grand-Fontaine 12: linteau de porte sculpté; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).
80. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: décor néo-classique du chœur, par Gottfried Locher et Dominique Martinetti (1786-1787).
81. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: la chaire de stuc, sculptée et dorée par Dominique Martinetti (1787-1788).
82. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: au mur du chevet, ange brandissant une croix; couronne de laurier et inscription, par Dominique Martinetti (1787).
83. **Fribourg**; basilique Notre-Dame: à l'arc triomphal; inscription gravée et dorée par Dominique Martinetti.
84. **Montbovon**; saint Charles Borromée, par Martinetti, détail (1789-1790).
85. **Fribourg**; rue de Morat 37; œuvre probable de Martinetti.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction	9
1. ORIGINE ET FORMATION	10
Le milieu géographique et familial	10
Formation	12
Le milieu de travail	13
2. OEUVRES ATTRIBUÉES JUSQU'ICI À MARTINETTI	25
3. MARTINETTI, SCULPTEUR SUR BOIS	28
3.1 Sculpture religieuse	28
Buffets d'orgues	28
Autels, retables, reliquaires et crucifix	37
Autels et retables	37
Intérêt iconographique des statues	57
Cadre de tableaux	74
Chaires à prêcher	74
Fonts baptismaux	76
Reliquaires	77
Crucifix	79
Torchères et bâtons de procession	81
Statues isolées	84
Portes d'églises	88
3.2 Sculpture funéraire	99
Mémoriaux du Père Canisius et du prévôt Schneuwly	100
Mémorial de Jacques Buman	100
3.3 Sculpture profane	102
Boiserie à l'Hôtel de Ville	102
Boiserie à St-Nicolas	103
Balustrade de la tribune à Notre-Dame	105
Portes de maisons	106
Sculptures diverses	107
A Hauterive	107
A Fribourg	108

	203
4. MARTINETTI, SCULPTEUR SUR PIERRE	109
4.1 Sculpture religieuse	109
Portail nord de St-Nicolas	109
Statue de l'Immaculée Conception à la basilique Notre-Dame	125
4.2 Sculpture profane	129
Fronton de la Halle aux vins	129
Portail méridional de Notre-Dame	129
Fronton de l'ancien Corps de garde	130
Façade du château de Mézières	130
Façades de maisons bourgeoises	131
Hôtel Forestier	131
Hôtel de Lenzbourg	145
Hôtel de Castella	147
Sculptures et restaurations diverses	149
Présence animale	150
5. MARTINETTI, STUCATEUR, PEINTRE ET DOREUR	152
5.1 Stucateur	152
Chaire de l'église de Gruyères	161
Chaire du temple St-Martin à Vevey	161
Chaire de Notre-Dame à Fribourg	162
Décor de la basilique Notre-Dame	163
Plafond de la salle du Grand Conseil	165
Plafond du salon de la prévôté de St-Nicolas	166
5.2 Peintre et doreur	166
6. PERSONNALITÉ ARTISTIQUE DE MARTINETTI	168
6.1 Style néo-classique	168
6.2 Vocabulaire ornemental	178
Médaillon	178
Bambino	178
Inscription monumentale	179
Composition décorative	180
6.3 Insertion dans le temps et signification de ses œuvres religieuses	180

7. APPRÉCIATION DE L'OEUVRE DE MARTINETTI	184
Annexes: Catalogue des œuvres de Dominique Martinetti	187
A. Œuvres certaines	187
B. Œuvres quasi certaines	188
C. Œuvres probables	190
Aperçu bibliographique	191
Manuscrits	191
Imprimés	192
Crédit photographique	194
Index des principaux noms de lieux	195
Index des principaux noms de personnes	197
Table des illustrations	198
Table des matières	202