**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

**Kapitel:** 3: Martinetti, sculpteur sur bois

**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:** 25.10.2025

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

# 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 Flandres[30], 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 perdu[31].

*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 Berne[32].

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 Tschuphauver.

*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 Tschuphauver 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 suivant[33].

---

[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 Ornementen und Mahlerarbeith 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 Tschuphauver; 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 pays[34]. 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 révélé[35].

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-Martin[36]. 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 trace[37]. 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-Claire[38]. 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 tympans 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 1er 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 prête 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, 1er 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 Anet[40], près de Morat, l'autre à St. Stephan, dans le Simmenthal[41].

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 feuillage[42].

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 1764[43].

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 chêne[44]. 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 Brandoin, le conseiller artistique de la municipalité[45].

---

[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 neufs[46].

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. Quoi qu'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 Berne[49]; il a été pourvu récemment d'un positif et de tuyaux neufs[50]. L'orgue de *Wohlen*, de 1783, a été agrandi par deux fois (1907 et 1951), sans qu'on ait touché au décor primitif[51]. Quant à celui de *Guggisberg*, qui remonte à 1784, il a conservé son aspect et son emplacement d'origine, et il vient d'être restauré[52].

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'acanthe ou de festons de ruban fleuronnés.

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

Typique est aussi la console plate, garnie de feuilles d'acanthe, 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 bedeutenste Orgelgehaüse 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 1785[53].

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 meuble[54].

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 858[16]; 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 nous[55]. 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 martyre; 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'acanthe, 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 Marie[56].

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'acanthe, de guirlandes de roses et de feuilles de laurier imbriquées[57]. 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'acanthe, 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 Ville[58].

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).*

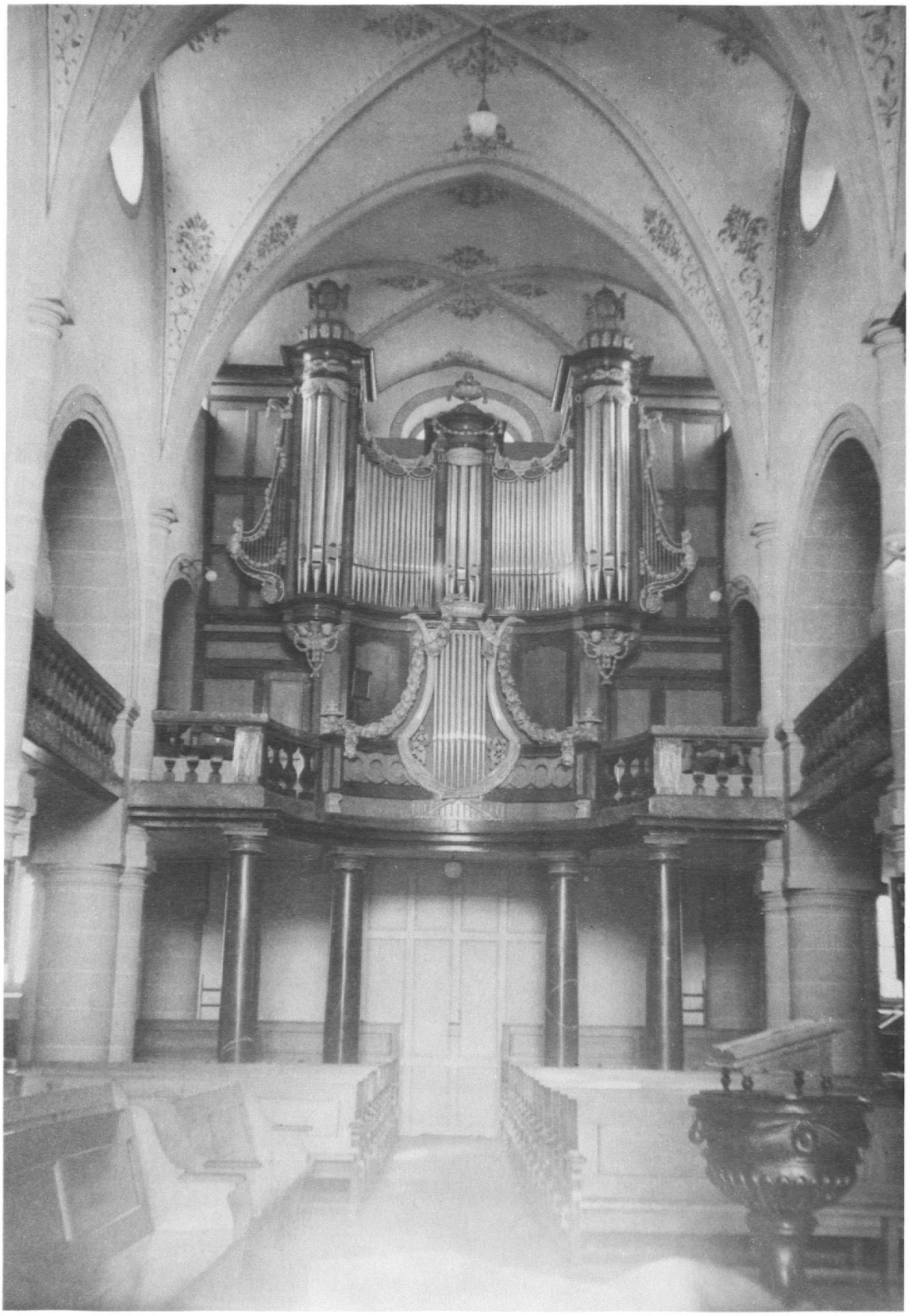

*Fig. 9:* ***Vevey;*** *église Ste-Claire: orgue sculpté par Dominique Martinetti (1778-1779).*

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

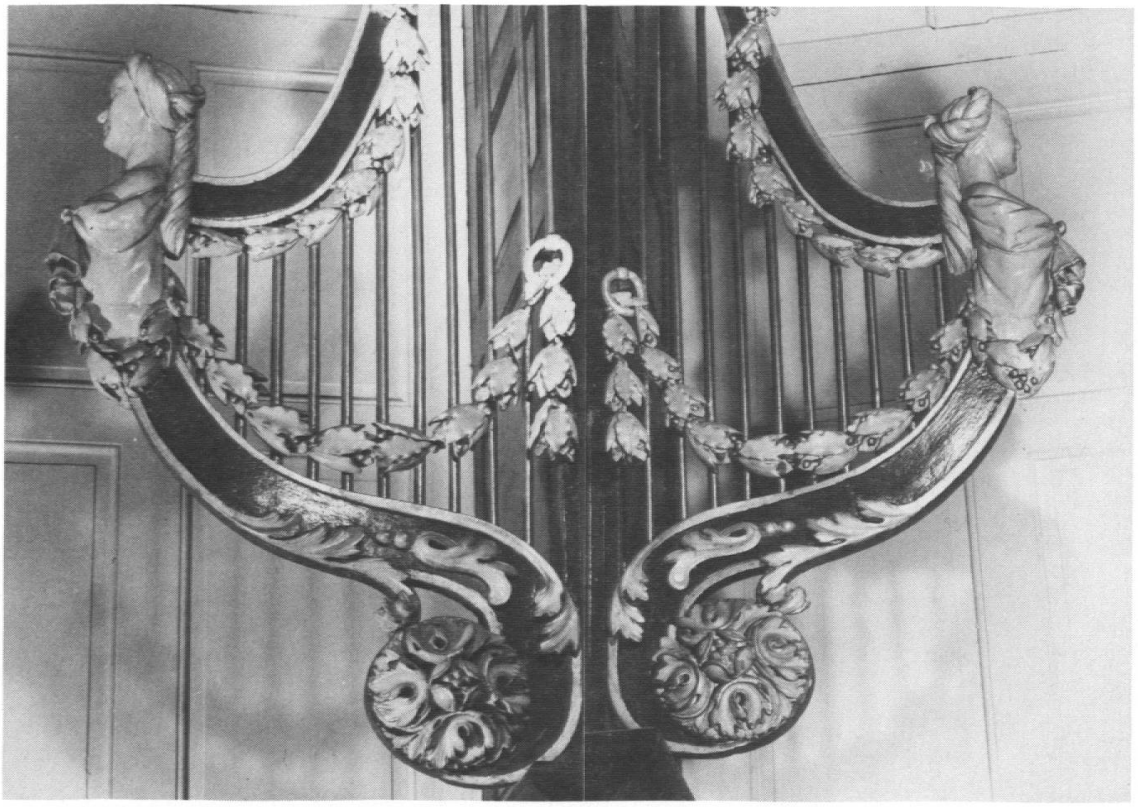

*Fig. 11: **Vevey;** église Ste-Claire: ailerons en forme de lyre, par Martinetti (1778-1779).*

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

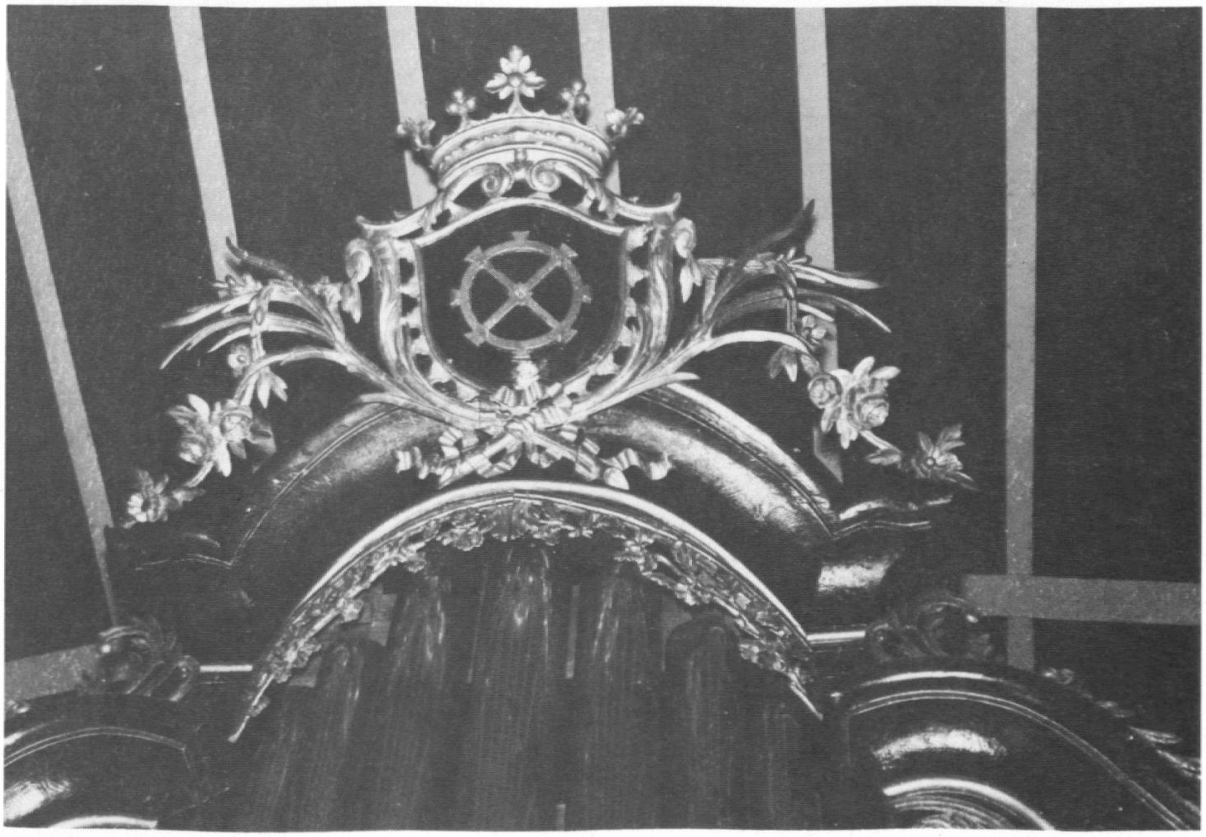

*Fig. 13: **Mühleberg BE;** orgue de Joseph Moser: couronnement du buffet d'orgue.*

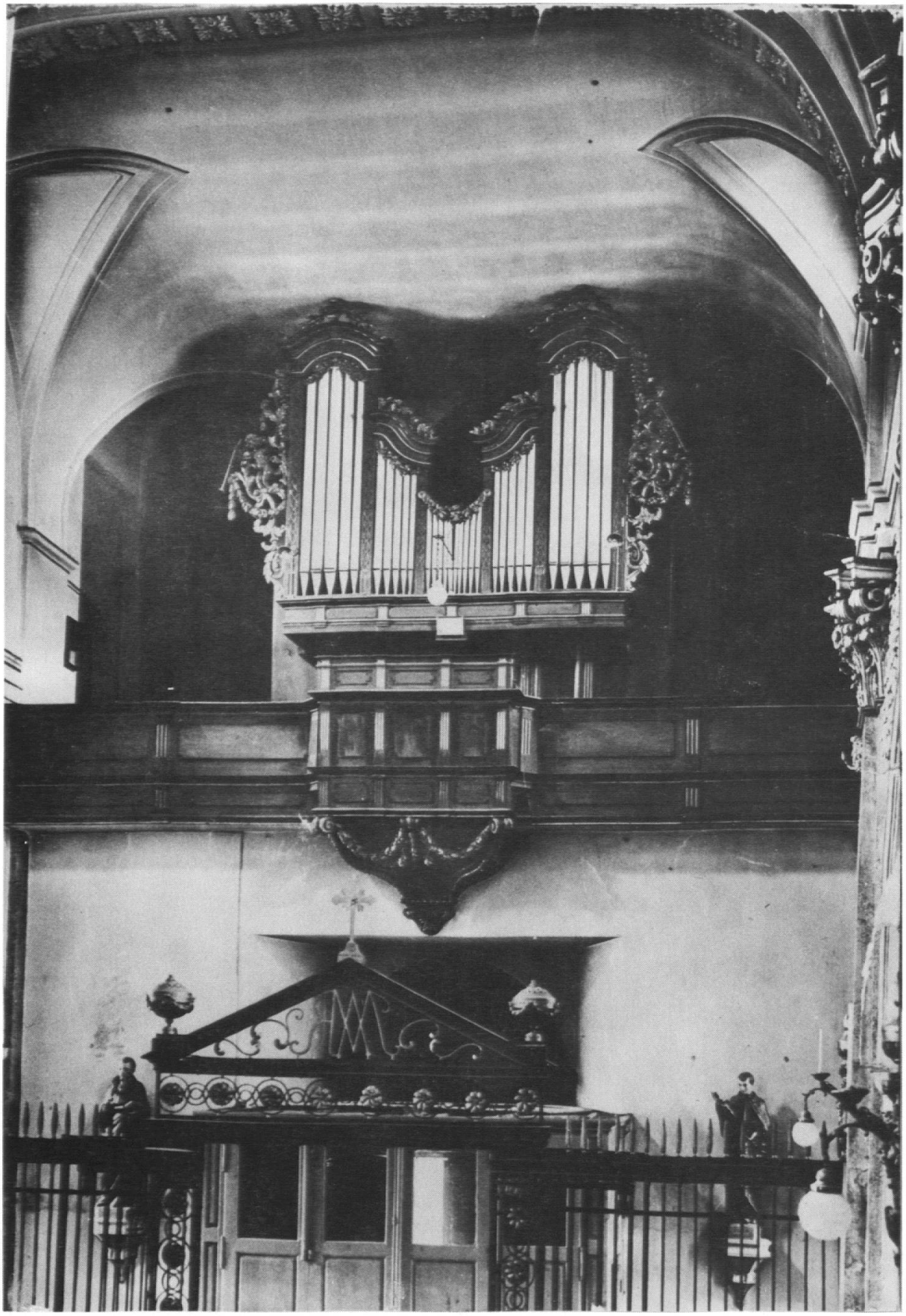

*Fig. 14:* ***Fribourg;*** *basilique Notre-Dame: orgue de Moser et Martinetti (1786).*

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 Vevey[60], peut-être sur un dessin de Martinetti, qui en aurait conçu le plan général[61] (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 chapitaux 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 trés. N° 549, f. 150$^{v}$; 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 vergüldigung 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 «somptueux 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] Bisseger, 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 peinture[62].

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 chapelet 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'acanthe 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 858[2] et 858[7]; 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. 858[5]; 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'Epître, 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 Menziswil, 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 clair[63]. 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'ailettes 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'acanthe 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, léguait la somme de 100 écus, à condition qu'on y mette «*les statues ou effigies*» de saint François, de sainte Françoise et de sainte Agnès[65].

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-Nicolas[66].

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. 98v.

[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 décor[67]; 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 1781[68]. 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'églantine (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 Sienne[69].

*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 Schuwey 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 Menziswil et celle de sainte Catherine à Villarvolard; le scapulaire de sainte Catherine de Sienne de Menziswil 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^ siècle[70].

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 teneur[71].

---

[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 scruture, 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 adorateurs[72].

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 Thébaïde. Les attributs qu'on lui donnait au Moyen Age, 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 châtiments 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 adorateurs* 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-autel[73].

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 égayent 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 coupolette. 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'aggripent 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 coupolette 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 mémoriaux 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 Tschuphauver.

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'ingénièrent 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 1805[74].

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 travaux[75]. 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 Martinetti[76]. 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 cour[78].

---

[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: **Menziswil;** chapelle de la Vierge: l'autel, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).*

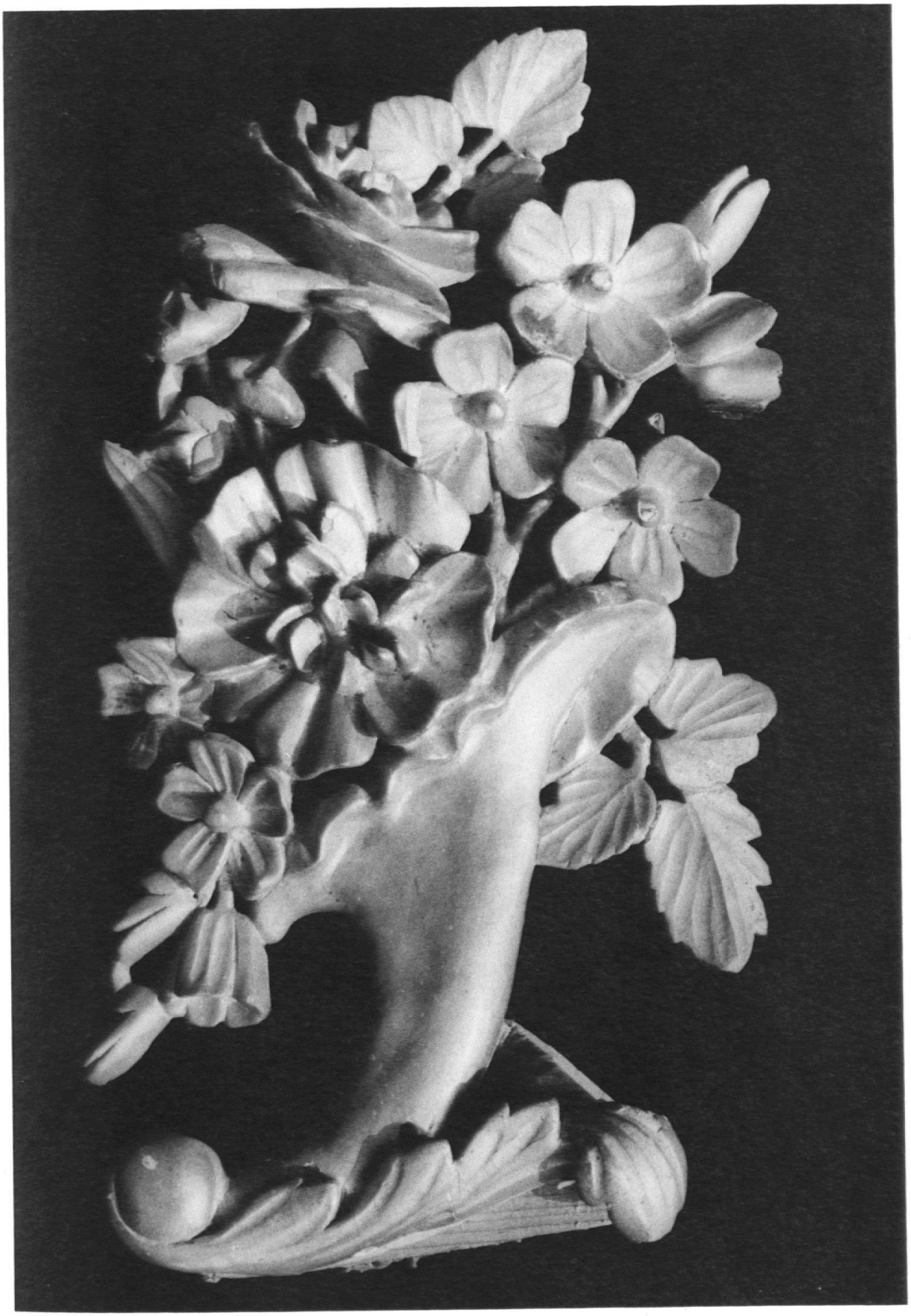

*Fig. 22:* ***Menziswil;*** *autel: corne d'abondance garnie de fleurs, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1783).*

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

*Fig. 24: **Menziswil;** 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'habitacle 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 adorateurs 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 autels[79]. 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 cadre[80]. 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 fidèles[81]. 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 réalisation[82]. 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'Evangélistes* 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 Evangélistes sont des statues-appliques et qu'un certain laps de temps les sépare de leurs aînées.

Les visages des Evangélistes 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'Evangile; 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 Evangélistes 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 Evangélistes 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^ siècle[83]. 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'acanthe 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'acanthe sculptées et dorées, au relief peu accusé, disposées en rinceaux dont les spirales montent en ordre décroissant; de pamettes 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 Martinetti[85], 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 gaînés d'acanthe, 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'acanthe. 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'acanthe, 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'acanthe entremêlées de palmes et d'une guirlande de feuillage[86].

Le trésor de la *basilique Notre-Dame* contient deux reliquaires identiques[87]. 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'acanthe que la porte de la Prévôté et rassemblent à la fois les tournesols de l'ancien buffet d'orgue de Morges et l'églantine 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-Dame[88].

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 également[89].

---

[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. 47v.

## *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 rares[90].

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 retable[91].

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'argent[92].

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. Dénué 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. 150v. *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 crucifix[93]. 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 fête[94].

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-Dame[95]. 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 consécration[96]; 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 basilique[97].

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 oberve 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'acanthe qui s'enroule en crosse, puis d'un chapelet de piastres, et enfin d'une seconde crosse d'acanthe; 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 Martinetti[99].

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 Menziswil.

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^ siècle[100].

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 statuettes 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 siège[101].

---

[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 martyre, 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 Martinetti[102].

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 caractère[103]. 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 XVIIIe 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).*

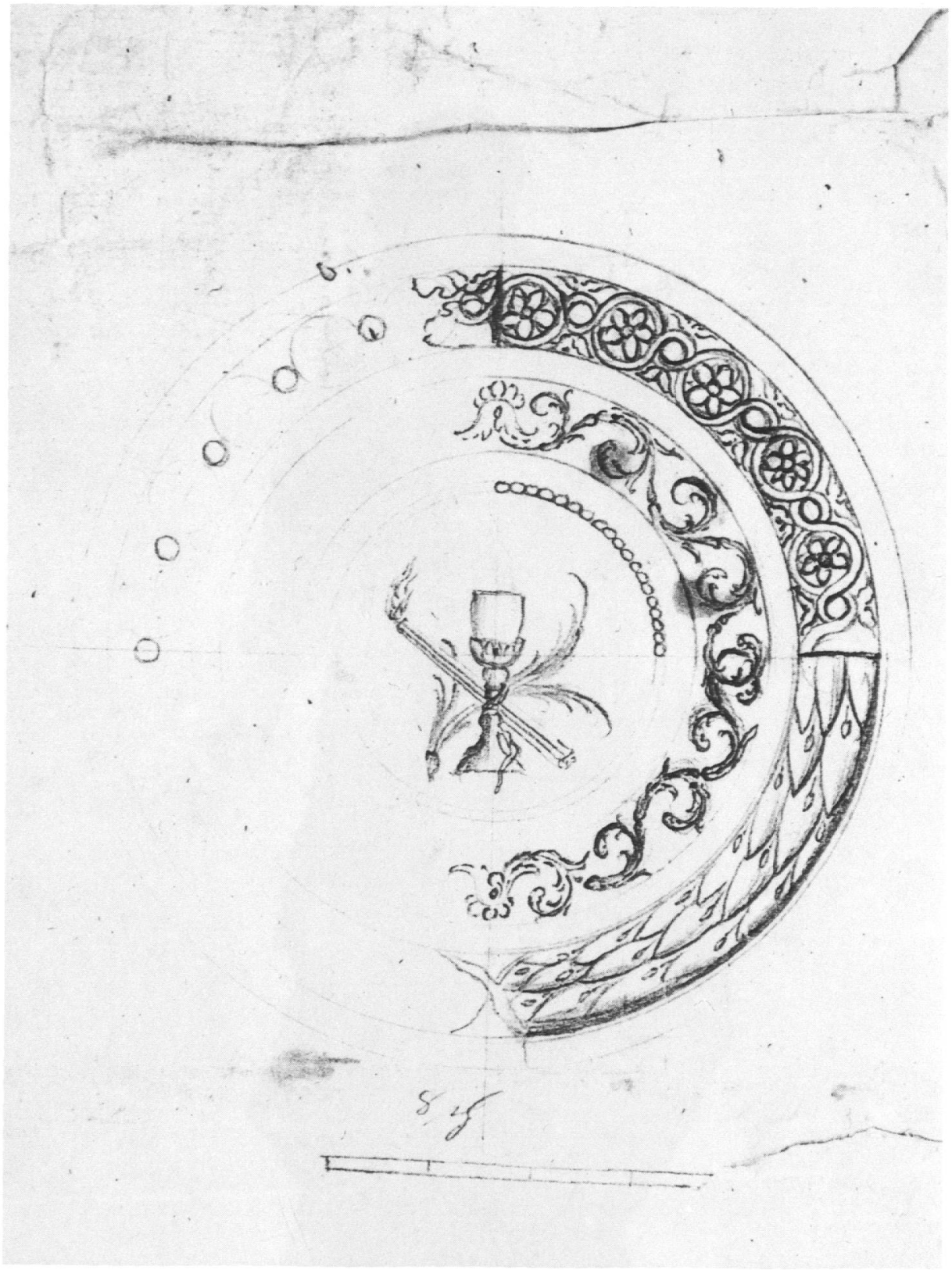

*Fig. 31:* ***Fribourg;*** *archives de l'Etat: dessin de Martinetti (1785).*

*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'acanthe, 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 Schneuwly, 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 baptême[105].

Mais la porte elle-même - les textes sont formels - fut mise en place en 1788 seulement. Joseph Moser en assuma 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 couronnes[106].

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 XVI[107]. Elle comprend deux vantaux rectangulaires jouant sur un bâti formé de quatre pilastres ioniques à cannelures rudentées 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* bezalt 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 1773[109].

On doit, en outre, à Martinetti la décoration du *portail latéral de la basilique Notre-Dame,* construit entre 1786 et 1789[110]. 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 couvent[111]. 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-Nicolas[112]; et celui de Jacques Buman, à Notre-Dame.

Un quatrième, dédié à la famille Arreger-Bésenval, de Soleure, se voyait naguère au couvent des Ursulines[113].

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'épitaphe, 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 épitaphes 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'acanthe, 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 replacés 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 baches[114], 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 louis[115].

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-Dame[116], 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 peinture[117].

---

[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 décor[118].

## 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 assuma 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 livres[119].

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'acanthe 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 rénovée; 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 précision[121]; les auteurs de *Fribourg arts et monuments* la disent contemporaine de l'autel néo-gothique, érigé en 1877[122].

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 Gestäffel in dem Chor*» et, en avril 1789, pour les travaux accomplis dans le chœur et au Grand Portail, un solde de 752 livres[123].

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-là[124].

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 Gestäffel 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 nüwen 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'acanthe 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, fleuronné, 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'acanthe 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 néo-gothique 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 cannelés[125].

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'acanthe 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 fruits[126]. 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'acanthe. 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'acanthe. 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 néoclassique, 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'acanthe 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'acanthe.

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 stalles[127]. 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 livres[128] (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 *tabelle de bois*, sculptée, sur laquelle la corporation des Bouchers inscrivait le nom de ses membres[129].

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 statuettes 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 858[62] et 858[8].
[129] AEF, Corporation des Bouchers, Manual 3, p. 153.