

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: 4: Martinetti, sculpteur sur pierre
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: 12.01.2026

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

4. MARTINETTI, SCULPTEUR SUR PIERRE

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

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

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

4.1 SCULPTURE RELIGIEUSE

PORTAIL NORD DE ST-NICOLAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voici nos raisons:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

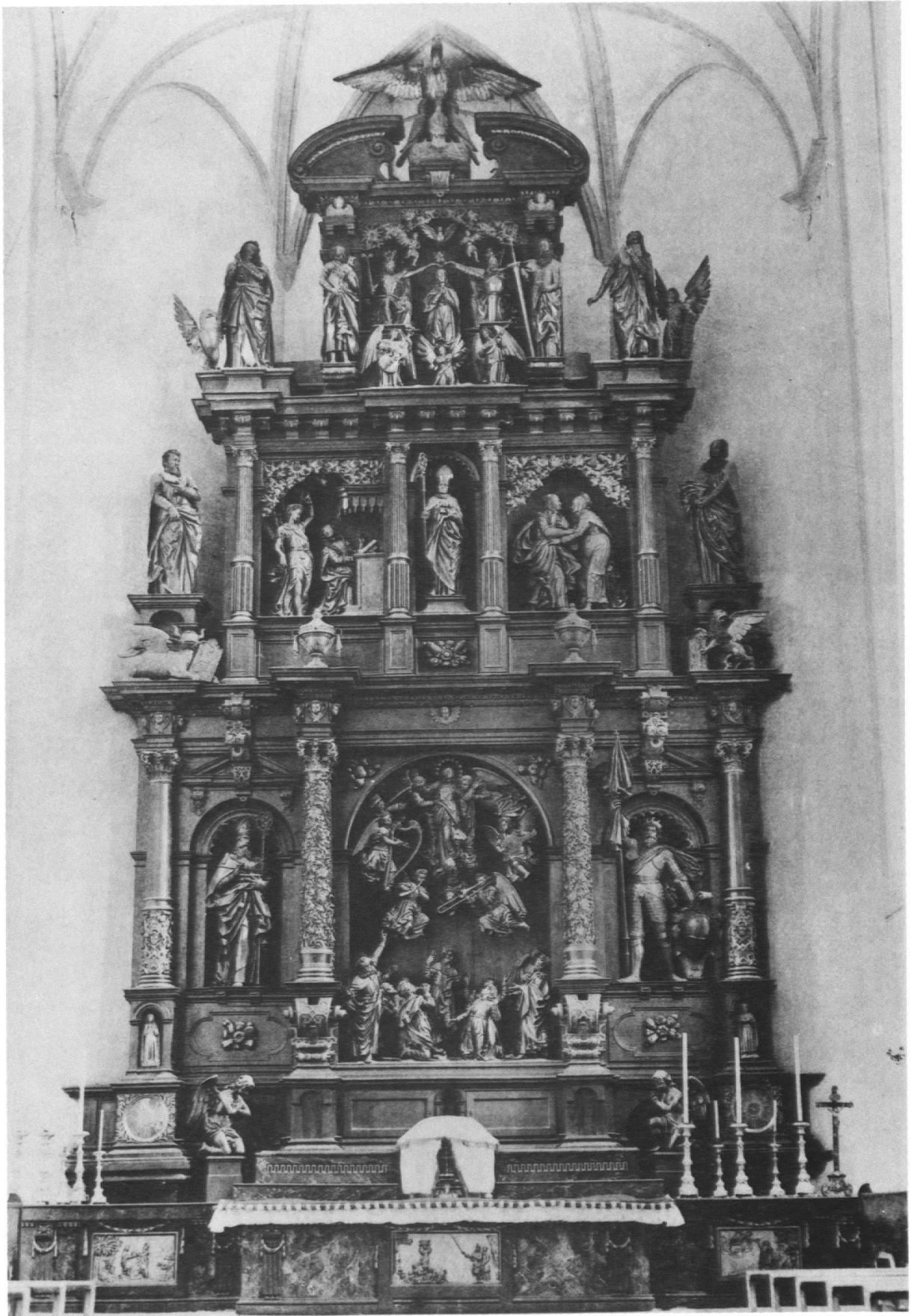


Fig. 35: Fribourg; église des Augustins: ancien maître-autel, par Martinetti au bas du retable des frères Spring (1804-1805).



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





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



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



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



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



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

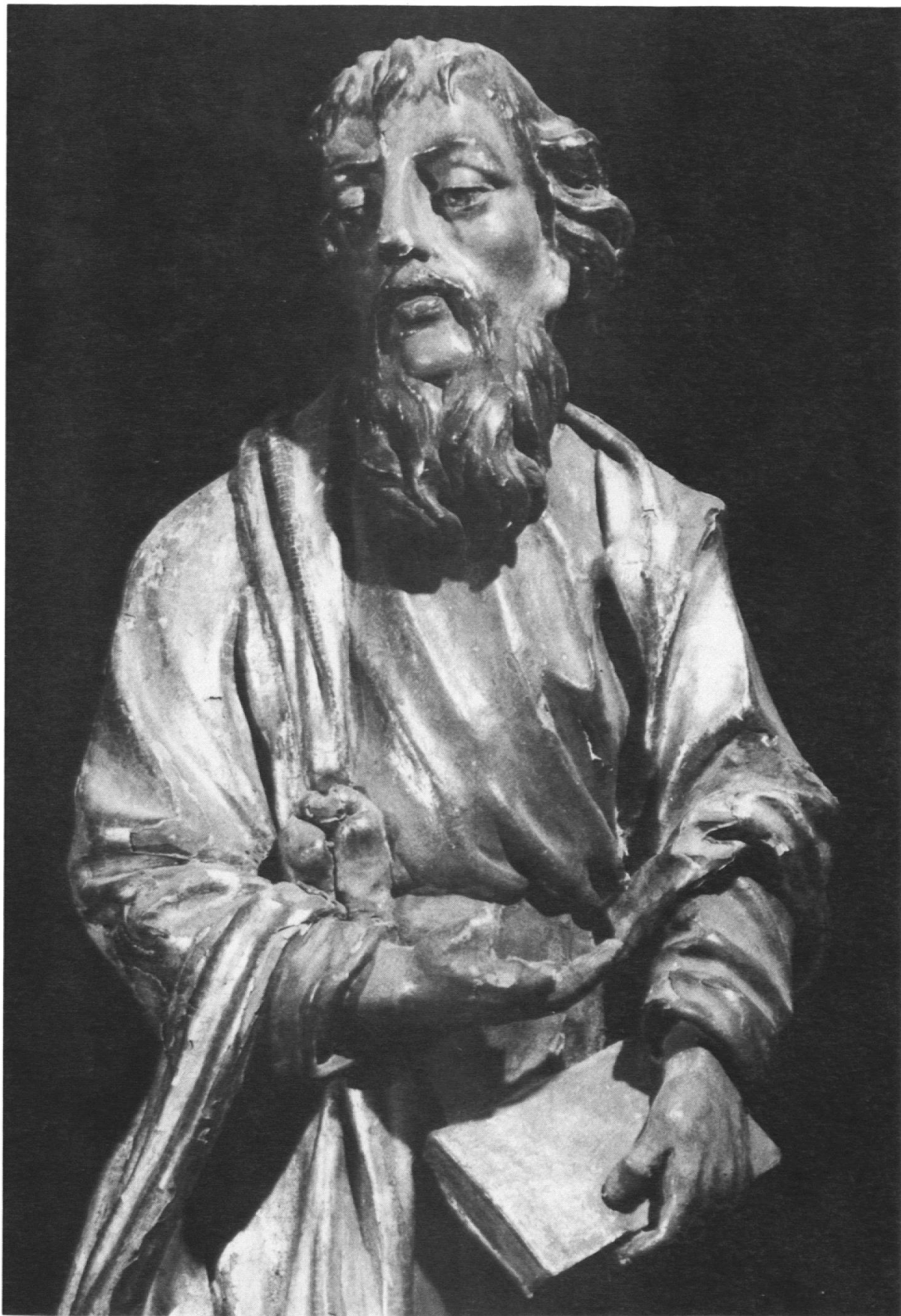


Fig. 42: Montbovon; ancienne chaire: saint Marc, détail.



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

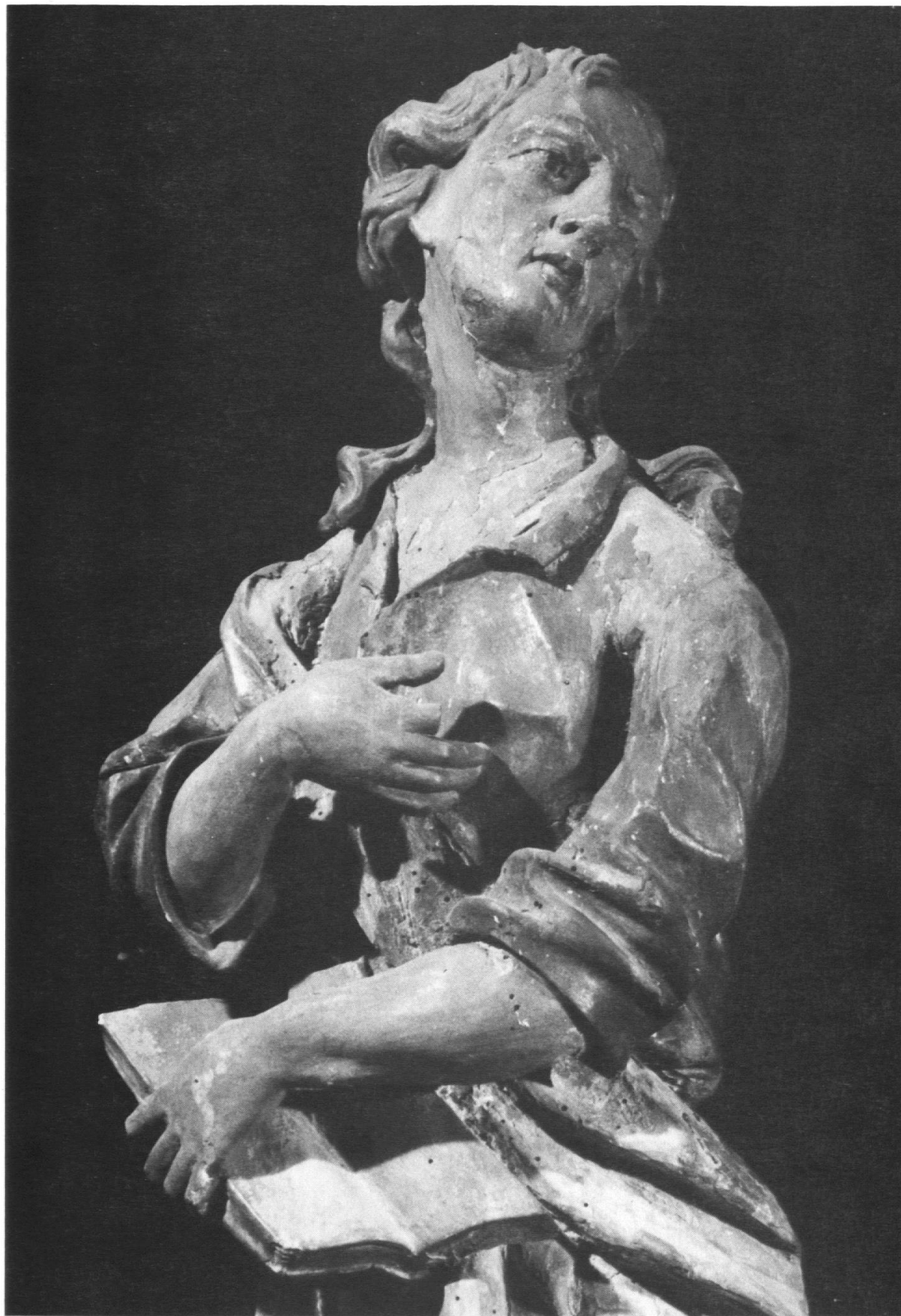


Fig. 44: Montbovon; ancienne chaire: saint Jean, détail.



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁷ AEF, Affaires ecclésiastiques 858¹⁰.

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

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

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

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

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

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

Puis il se ravisa une dernière fois; dans un article paru en 1967, après avoir récapitulé les arguments qu'il avait développés précédemment, il déclare: «*Scheuber a d'ailleurs fort bien pu en confier l'exécution au sculpteur fribourgeois qui avait le double avantage de se trouver sur place et d'être un très bel artiste*»¹⁴¹.

D'après la convention passée entre Scheuber et la commission de restauration, Scheuber s'est vu adjuger la construction du maître-autel, à l'exclusion de la statue; il y est question de tout: hauteur totale du monument, couleur des marbres, socle de la statue... mais la statue elle-même n'y est pas mentionnée.

Son attribution à Martinetti, par contre, nous paraît non seulement légitime, probable ou vraisemblable mais certaine, en vertu d'un faisceau de preuves d'ordre stylistique, historique et psychologique, dont voici le tableau:

- Martinetti, en 1786, avait une longue expérience de décorateur et de statuaire. Outre les figures en bois de Villarvolard, de Menzswil et de Montbovon, il venait de refaire, en molasse, la statue monumentale de saint Joachim et divers motifs, à la chapelle de Lorette, et de rénover le portail des apôtres, à St-Nicolas.
- La restauration de Notre-Dame, envisagée dès 1770, entra dans une phase active en 1784, à l'instigation de Mgr de Lenzbourg. Or c'est lui qui, la même année, à l'occasion de sa visite pastorale, recommanda Martinetti aux gens de Montbovon, pour le renouvellement de leurs autels.
- Martinetti assumait un rôle prédominant dans la rénovation de la basilique Notre-Dame, en ce qui regarde le décor plastique et architectural. Ne paraîtrait-il pas anormal qu'on lui ait fait confiance en toute chose, sauf pour l'exécution de la statue de la Vierge qui, avec les autels, constituait la pièce maîtresse du mobilier liturgique?

¹⁴⁰ MAH, FR, t. 2, p. 184; fig. 175 et 187; année 1956.

¹⁴¹ Strub, Marcel: «La transformation de la basilique Notre-Dame, à Fribourg (1785-1790)», in *La Liberté*, 3-4 juin 1967.

- Les cadres des retables des autels latéraux y furent taillés par Martinetti, l'unique sculpteur en activité sur le chantier de la basilique, durant la restauration.
- Il doit être tenu pour certain que les statues de saint Blaise et de saint Théodule, placées en 1789 à l'autel du Rosaire devenu, par la volonté de Mgr de Lenzbourg, commun aux maçons et aux charpentiers, sont comme la sculpture du retable l'œuvre de Martinetti. Nous lui sommes redevables aussi des deux reliquaires qui leur faisaient pendant, à l'autel de l'Assomption.
- Parmi les morceaux d'une rare beauté exécutés entre 1785 et 1788, signalés par le secrétaire épiscopal Gottofrey, il y a la statue de la Vierge, les orgues, la chaire, la grille et le dais pontifical. Or, la sculpture et la dorure du buffet d'orgue, celles de la chaire et des urnes de la grille étaient l'œuvre de Martinetti.
- L'angelot, le cartouche à enroulements et l'inscription qu'il comporte sont tout à fait dans la manière de notre sculpteur. De plus, le bras droit et la main droite de la Vierge sont semblables à ceux de saint Blaise; quant au serpent, il obéit aux mêmes lois morphologiques que celui de la chaire, façonné par Martinetti.
- La similitude qui existe entre l'Immaculée et les statuette des torchères fixées aux stalles voisines est significative. Si l'Immaculée avait été l'œuvre d'un concurrent, Martinetti se serait bien gardé de l'imiter pour ses torchères ou vice versa. Le fait qu'elles soient du même type équivaut à une signature. C'est aussi la preuve que leur auteur fouillait avec une égale aisance le bois et la pierre.
- La qualité de cette œuvre provient, en outre, du fait que l'artiste bénéficia, en l'occurrence, d'un modèle de haute valeur, et qu'il sut le concrétiser dans un matériau parfaitement choisi.

Une note d'archives nous éclaire à ce sujet: Gottfried Locher reçut, en novembre 1786, soit au moment où la statue venait de s'achever, la somme de trois écus pour un dessin du maître-autel, à l'église Notre-Dame¹⁴². Marcel Strub en a donné une double interprétation: Locher a fait l'esquisse de l'autel tout entier ou celle d'un tableau qui aurait pu servir de retable. Mais ce tableau ne s'est pas réalisé puisqu'on opta pour la statue¹⁴³.

M. Hubert Perler, dans son étude sur Gottfried Locher, prend le texte au pied de la lettre: le peintre a fourni le dessin de l'autel et, par conséquent celui de la Madone elle-même¹⁴⁴. Cette opinion rejoint celle de Marcel Strub, dans sa première hypothèse, tout en se révélant plus précise. C'est elle que nous retiendrons.

¹⁴² AEF, Affaires ecclésiastiques 858¹⁶; 10 novembre 1786: «... Vor dem Hochaltar Riess von unser frauen zu zeichnen drei nüwe thaler Gottf. Locher».

¹⁴³ Strub, Marcel: *Nos monuments d'art et d'histoire*, XVII/I, 1966, pp. 74 et 75: Fribourg. Précisions concernant la transformation de l'église Notre-Dame, au XVIII^e siècle.

¹⁴⁴ BCUF, Perler, Hubert: *Gottfried Locher, Biographie und Katalog der sakralen Werke*, Freiburg 1975, p. 166: «Für das Muttergottesheiligtum hat der Maler die Zeichnung zum Standbild der Unbefleckten Empfängnis... ausgeführt».

Quand on sait que Locher a peint les tableaux des retables des deux autels latéraux, il est facile de comprendre pourquoi on lui demanda aussi le dessin du maître-autel: c'est afin de réaliser un accord entre les trois autels; accord d'autant plus nécessaire qu'il s'agissait, dans les trois cas, de représenter la Vierge Marie. Ce devait être, ici et là, le même personnage mais dans des situations et des attitudes différentes.

- La question de savoir si on allait placer une statue ou un tableau, sur le tabernacle du maître-autel, avait été débattue au préalable, par les maîtres de l'œuvre, et tranchée par Mgr de Lenzbourg qui eut la haute main sur toute cette affaire.

L'Immaculée Conception, placée sur le dôme du tabernacle vers le milieu de novembre 1786, a donc été taillée par Martinetti sur un dessin de Gottfried Locher, tout comme, à Vevey, il burina ses mufles de lionnes d'après un croquis de Brandoïn. Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que l'intervention de Locher - dont la réputation était grande - précédait celle de Martinetti. Ainsi la chaire de Gruyères, en 1783, avait été sculptée et dorée par Martinetti, «*sous la direction du célèbre peintre Locher*».

Il n'est pas besoin d'aller bien loin pour avoir confirmation de la justesse de ces vues. Comparons l'Immaculée Conception sculptée par Martinetti à la Vierge de l'Assomption peinte par Locher, à l'autel latéral de gauche¹⁴⁵: même attitude générale, même disposition des vêtements; dans les deux cas, la Vierge est debout, un voile sur la tête, le regard tourné vers le ciel; une de ses mains repose sur la poitrine, l'autre est tendue vers l'extérieur (avec cette différence que les mains sont inversées); l'habit est constitué de deux pièces: une robe et un manteau; celui-ci, retenu aux épaules, forme un bourrelet à la ceinture et tombe, en triangle, sur le côté gauche; à droite, il décrit une même ligne sinueuse; la robe apparaît sur la poitrine et au-dessous de la taille, tombant en plis allongés et presque rectilignes sur le globe ou sur le nuage qui sert de socle. Mais alors que la Vierge de Locher paraît immobile, au milieu d'une foule d'anges en mouvement, disposés en couronne autour d'elle, pour lui rendre hommage et l'escorter dans son parcours vers le ciel, où l'attendent les trois Personnes divines, la Vierge de Martinetti, monumentale, accompagnée d'un seul angelot, témoigne de plus de grandeur et de vitalité.

En conclusion, avec les historiens d'art qui se sont exprimés à son sujet, nous n'hésitons pas à affirmer que l'Immaculée Conception de Martinetti à la basilique Notre-Dame, devenue rapidement l'une des madones les plus populaires de Fribourg, révèle les qualités d'un artiste de grand talent et doit être considérée comme l'une des meilleures sculptures réalisées chez nous, vers la fin de l'Ancien-Régime.

¹⁴⁵ AEv, Liber congregationis sacratissimi Rosarii, pp. 127-128: La confrérie du Rosaire paya son tableau 80 écus.

Si le prix de la Madone d'albâtre n'est révélé nulle part, c'est vraisemblablement qu'il fut pris en charge par Mgr de Lenzbourg et payé de ses propres deniers.

4.2 SCULPTURE PROFANE

Les architectes de la fin du XVIII^e siècle avaient le goût des belles façades ornementées, aussi bien dans les constructions publiques que dans les hôtels particuliers. Ce fut là un champ d'activité fort intéressant pour Martinetti, comme le prouvent les quelques exemples que nous avons retenus : la Halle aux vins, le portail méridional de Notre-Dame, l'ancien Corps de garde, le château de Mézières et l'une ou l'autre maison bourgeoise.

Le fronton de la Halle aux vins fut exécuté, avec l'aide d'un tailleur de pierre, entre le mois de septembre 1764 et le mois de mai 1765, sous la responsabilité du trésorier de l'Etat Franz Philipp Reyff, par le «sculpteur velche», donc, si l'on approuve notre démonstration antérieure, par Dominique Martinetti, au début de son activité en terre fribourgeoise, juste avant qu'il entreprenne la «gloire» du portail nord, à St-Nicolas¹⁴⁶.

De forme triangulaire, il porte, en son centre, un cartouche aux armes écartelées de la ville et de la république de Fribourg, flanqué d'un lion, symbole de force et de courage, et de Pégase, le cheval ailé, emblème de la poésie. Les espaces libres sont occupés par des feuillages stylisés.

Par suite de l'exhaussement de la façade, en 1863, le relief est devenu moins lisible, et son état de conservation laisse à désirer. On y devine, toutefois, une habileté certaine dans la composition et de la vigueur dans l'attitude des animaux héraldiques.

Le portail méridional de la basilique Notre-Dame (fig. 73), petit monument de style classique reproduit, en molasse, la façade d'un temple antique, avec ses colonnes doriques, son entablement orné de rosaces et son fronton triangulaire denticulé, encadrant l'entrée latérale de l'édifice. Comme la porte, il a dû être sculpté par Martinetti.

Il l'emporte largement en élégance sur le portail similaire qui marque l'accès principal, à l'ancien Hôpital des Bourgeois, dont les colonnes sont appareillées et qui date de la fin du siècle précédent¹⁴⁷.

Autre constatation : le portail latéral de Notre-Dame ne montre aucun signe religieux, sinon les armoiries de la basilique, peintes récemment à l'intérieur du fronton.

Il a probablement été rénové, entre 1853 et 1854, en même temps que la façade occidentale, par le sculpteur Nicolas Kessler.

¹⁴⁶ AEF, Journal de Franz-Philipp Reiff 1760-1765 ; fiche intercalée du 29 octobre 1764 ; Cpte trés. N° 544, f. 207^v : le tailleur de pierre qui aida le sculpteur reçut 20 livres et 8 baches.

¹⁴⁷ AEF, Manual de l'Hôpital 1792-1805, f. 201^v : La plaque de plomb qui recouvrait le fronton, étant toute trouée, dut être remplacée en 1801 déjà. MAH, FR, t. 3, pp. 377 et 378 ; fig. 356.

Le fronton de l'ancien Corps de garde (fig. 74). Vu de la place de l'Hôtel de Ville, l'ancien Corps de garde a l'aspect d'un pavillon, précédé d'un péristyle à colonnade toscane, de genre Louis XVI¹⁴⁸. La colonne était considérée comme ayant un caractère noble et le péristyle à fronton triangulaire ou arqué, comme l'emblème du monument public.

Il fut édifié, en 1782, d'après les plans de l'architecte Joseph Werro, au flanc du bâtiment où siégeait le Conseil des Deux-Cents, pour servir de quartier général à la garde de l'Etat, nouvellement reconstituée après l'insurrection de Nicolas Chenaux. Le Corps de garde antérieur, situé près de la Chancellerie, était délabré et trop petit.

La garde, composée de 150 hommes et de 4 officiers, était logée au voisinage de l'hôtel des Merciers, dans la fabrique de bienfaisance transformée en caserne¹⁴⁹.

Le trophée d'armes et de drapeaux, et les armoiries de l'Etat sommées d'une couronne, qui en occupent le fronton, remontent à l'année 1784¹⁵⁰.

Ce dernier présente des similitudes, entre autres, avec le fronton de l'ancien hôtel de Lenzbourg, à la rue des Bouchers, et avec le décor de la façade au château de Mézières (fig. 75). Ces indices, la date d'exécution et sa ressemblance avec le trophée patriotique et rustique appliqué sur la boiserie de la salle du Grand Conseil, à l'Hôtel de Ville, nous inclinent à y reconnaître le ciseau de Martinetti et de son atelier.

Comme les fontaines publiques et les portails de St-Nicolas ou les lions de la Chancellerie, le Corps de garde était, à l'origine, revêtu d'une peinture aux vives couleurs, qui mettait en relief les divers éléments de sa composition.

La façade du château de Mézières est ornée de sculptures de la même veine. Le comte Frédéric de Diesbach, officier de carrière, rénova le manoir familial, à partir de l'année 1772, pour en faire une résidence avenante et majestueuse. Les linteaux des portes extérieures servirent de supports à de volumineuses sculptures. Celui de droite exhibe, sur un cartouche, le chiffre du propriétaire, surmonté d'une couronne, entouré de verdure et d'un trophée d'armes et de drapeaux. Les chutes de laurier, où s'enroulent des bandelettes, qui encadrent l'écu, et les palmes stylisées qui suivent le chemin inverse décrivent un beau mouvement qui se transmet à l'ensemble.

Cette sculpture vigoureuse est bien adaptée au sujet martial qu'elle incarne.

¹⁴⁸ MAH, FR, t. 1, pp. 334-337; fig. 299.

¹⁴⁹ BCUF, B. de Lenzbourg: Anecdotes fribourgeoises, p. 146.

¹⁵⁰ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800; octobre 1784:

«Den fronton des Wachthauses schneiden und anstreichen zu lassen, bezahlt laud accord..... 273 livres».

Le fait que le travail de sculpture et celui de peinture soient inscrits sur la même ligne, et qu'ils aient été attribués sur présentation d'un seul devis, laissent supposer que la somme mentionnée fut versée à un artisan qui exécuta en personne les deux travaux. Martinetti en était capable.

FAÇADES DE MAISONS BOURGEOISES

La seconde moitié du XVIII^e siècle fut une période durant laquelle on a beaucoup construit, chez nous comme à Lausanne, à Berne ou en France. Les observateurs contemporains n'ont pas manqué de le souligner. «*On n'a jamais vu, à Fribourg, tant de bâtiments neufs*», faisait remarquer le chapelain Gobet, en 1767, soit trente ans après l'incendie de la Grand-Rue¹⁵¹. Cet élan se maintint jusqu'à la fin du siècle.

Ces bâtiments neufs étaient, pour la plupart, des maisons bourgeoises, édifiées par les familles patriciennes, et nombre d'entre elles eurent pour architecte un ancien officier au service de France, *Charles de Castella*, dont on garde plusieurs cahiers de plans et de dessins¹⁵². Il avait le goût des façades appareillées, délimitées par de volumineuses chaînes d'angle, surmontées d'un fronton sculpté.

Nous avons la quasi certitude qu'il eut recours, dans bien des cas, pour leur ornementation à Dominique Martinetti. Preuve en soit le décor de l'hôtel de Castella (Grand-Rue 55) ou celui de l'ancienne maison Schröter (rue de Romont 4), qui relèvent manifestement de sa grammaire ornementale.

On reconnaît, en outre, l'empreinte de Martinetti sur d'autres édifices dont l'architecte est inconnu: l'ancien hôtel de Lenzbourg (rue de Zaehringen 102), l'ancien hôtel Forestier (rue des Alpes 15) et la prévôté de St-Nicolas (rue des Chanoines 120)...

Il faut, par contre, renoncer à lui attribuer le décor de l'ancienne maison Kuenlin, près du monastère des Augustins, en l'Auge, car elle dénote une tendance rocaille qui lui est étrangère.

La façade de l'ancien hôtel Forestier (vers 1775-1780). Cette maison, selon Pierre de Zurich, fut bâtie vers la fin du XVIII^e siècle, pour Auguste Forestier (1729-1818), Français établi à Fribourg comme banquier, reçu dans la bourgeoisie en 1776 et admis à la bourgeoisie privilégiée en 1790, avec ses deux fils¹⁵³.

Par mariage, elle passa plus tard à la famille de Techtermann puis devint la banque Uldry; elle abrite aujourd'hui divers services de l'administration judiciaire.

Située au débouché d'une ruelle qui débute en face de l'Hôtel de Ville, sur le haut d'une petite place ornée d'une fontaine publique d'où l'on jouit d'une vue admirable sur la tour de la cathédrale et les environs, elle constitue en même temps la tête de la rangée nord des maisons de la rue des Alpes. C'est «*une monumentale construction Louis XV et Louis XVI intégrant des éléments néo-classiques*».

¹⁵¹ BCUF, J.P.F.L. Gobet: manuscrit L 473.3, p. 217.

¹⁵² Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. XX, p. LVIII. *Histoire du Canton de Fribourg*, 1981, pp. 622-624.

¹⁵³ Zurich, Pierre de: *op. cit.* p. LXIX; *Fribourg, arts et monuments*, p. 45.

La façade qui donne sur la place est bordée de chaînes d'angles à refends supportant un toit à trois pans, raccordé à l'ouest à celui de la maison voisine.

L'édifice comprend un rez-de-chaussée surélevé, auquel on accède par un escalier à deux volées, et trois étages - le dernier étant traité en mezzanine - divisés en cinq axes par des baies arquées. A l'intérieur de la façade, deux pilastres à assises régulières, soutenant un fronton curviligne, mettent en relief les trois axes médians des deux étages.

P. 133 (fig. 49): Fribourg; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel, par Dominique Martinetti (1786).

P. 134 (fig. 50): Bottens VD; bâton de procession, à l'effigie de saint Claude, œuvre probable de Martinetti (1789).

P. 135 gauche (fig. 51): Assens VD; bâton de procession, à l'effigie de saint Germain (vers 1790).

P. 135 droite (fig. 52): Fribourg; basilique Notre-Dame: torchère de la congrégation des Dames (vers 1787), œuvres l'une probable, l'autre quasi certaine de Martinetti.

P. 136 (fig. 53): Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).

P. 137 (fig. 54): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: saint François de Sales, œuvre de l'atelier Martinetti (vers 1780).

P. 138 (fig. 55): Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Blaise, patron de l'abbaye des Charpentiers, par Dominique Martinetti (1788-1789).

P. 139 (fig. 56): Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Théodule, patron de l'abbaye des Maçons, par Dominique Martinetti (1788-1789).

P. 140 gauche (fig. 57): Fribourg; collection épiscopale: saint Jean, au pied de la croix.

P. 140 droite (fig. 58): Fribourg; collection épiscopale: saint Bernard de Mont-Joux, œuvres probables de Martinetti (vers 1780).

P. 141 (fig. 59): Fribourg; musée cantonal d'art et d'histoire: sainte martyre, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).

P. 142 (fig. 60): Hauterive; église abbatiale: porte d'entrée de style Louis XVI, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

P. 143 (fig. 61): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: porte méridionale sculptée par Dominique Martinetti (1788).

P. 144 (fig. 62): Fribourg; cathédrale St-Nicolas: mémorial de saint Pierre Canisius, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

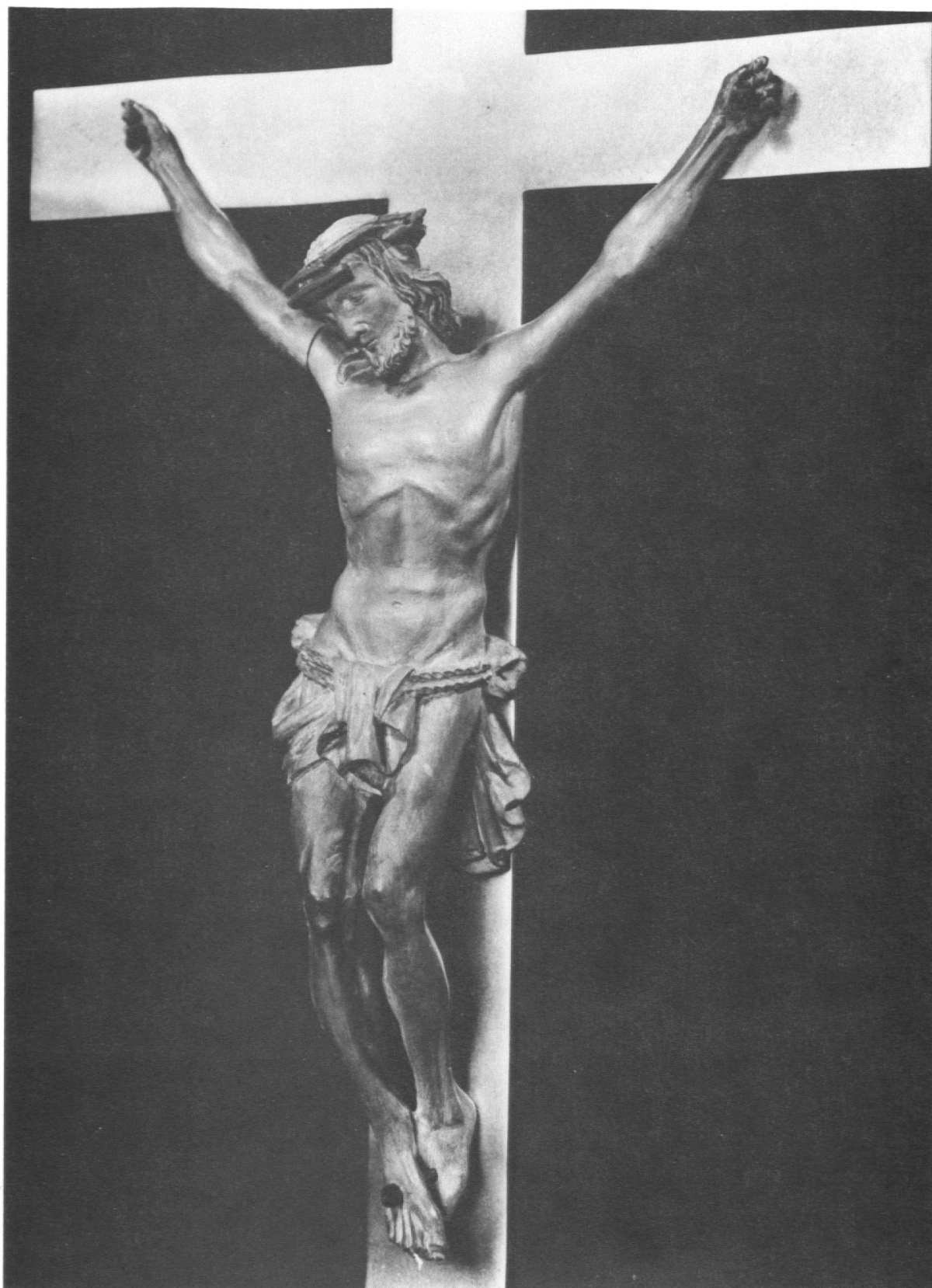


Fig. 49: Fribourg; basilique Notre-Dame: crucifix du maître-autel, par Martinetti (1786).



Fig. 50: *Bottens VD*; bâton de procession à l'effigie de saint Claude, œuvre probable de Martinetti (1789).



Fig. 51: Assens VD; bâton de procession à l'effigie de saint Germain, œuvre probable de Martinetti (vers 1790).

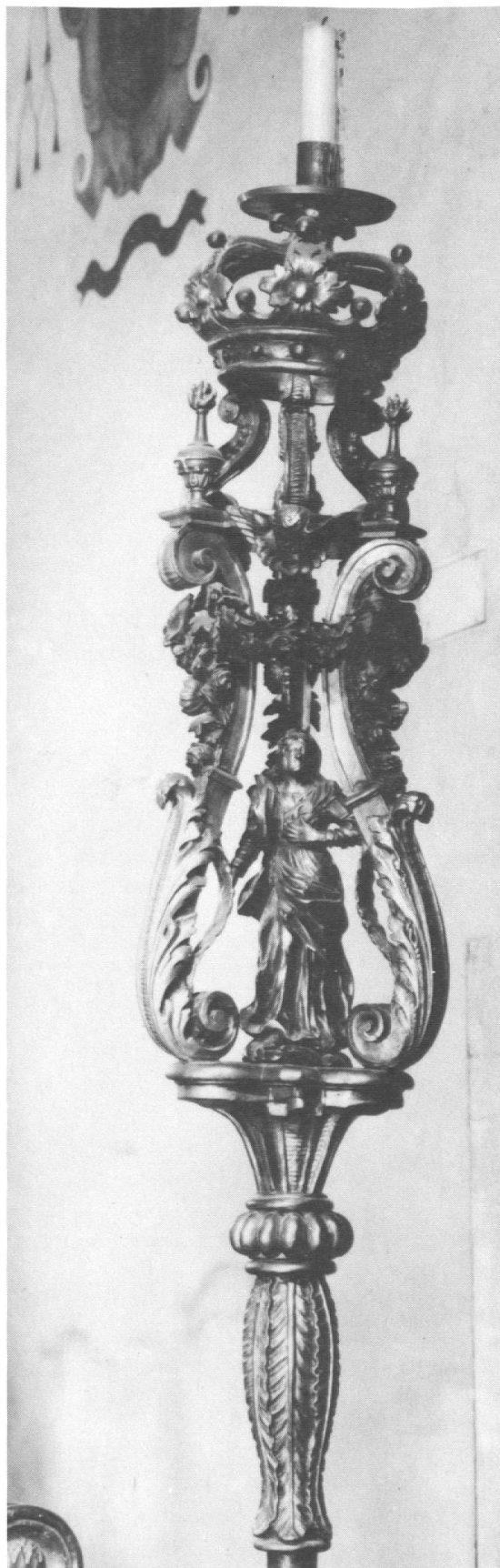
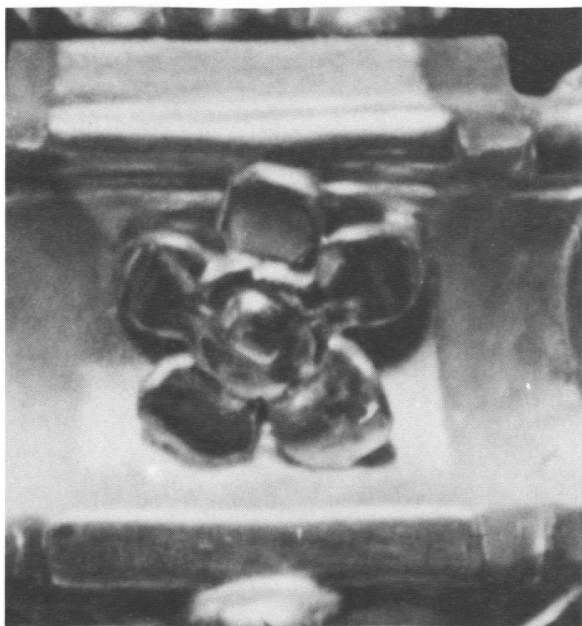


Fig. 52: Fribourg; basilique Notre-Dame: torchère de la congrégation des Dames; œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1787).



Fig. 53: Chavannes-sous-Orsonnens; Madone à l'Enfant, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1775).



Fig. 54: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: saint François de Sales, œuvre de l'atelier Martinetti (vers 1780).



Fig. 55: Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Blaise, patron de l'abbaye des Charpentiers, par Dominique Martinetti (1788-1789).



Fig. 56: Fribourg; basilique Notre-Dame: saint Théodule, patron de l'abbaye des Maçons, par Dominique Martinetti (1788-1789).



Fig. 57: Fribourg; collection épiscopale: saint Jean, au pied de la croix, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).



Fig. 58: Fribourg; collection épiscopale: saint Bernard de Mont-Joux, œuvre probable de Martinetti (vers 1780).



Fig. 59: Fribourg; musée cantonal d'art et d'histoire: sainte martyre, œuvre quasi certaine de Martinetti (vers 1790).



Fig. 60: *Hauterive*; église abbatiale: porte d'entrée, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

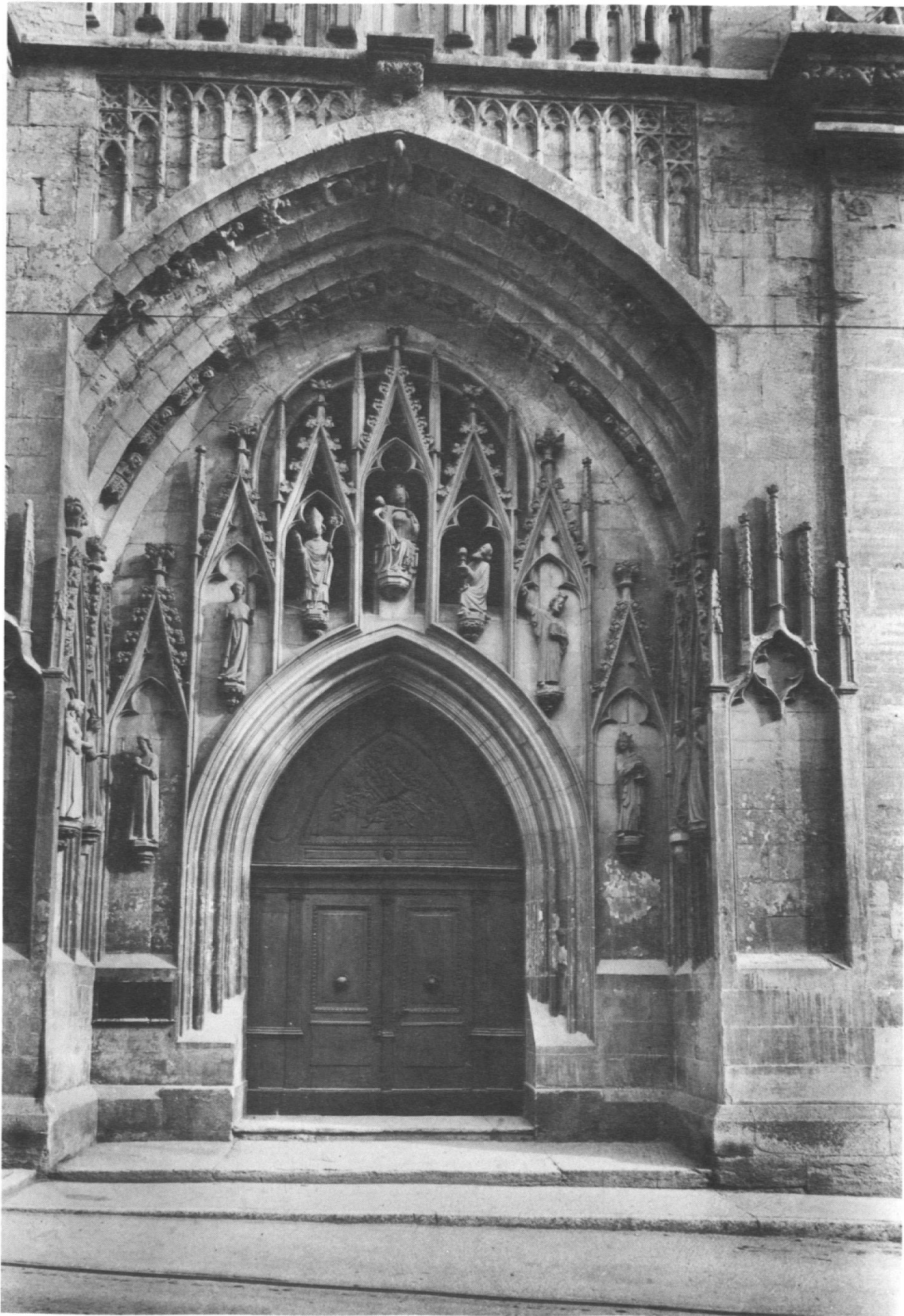


Fig. 61: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: porte méridionale, sculptée par Dominique Martinetti (1788).

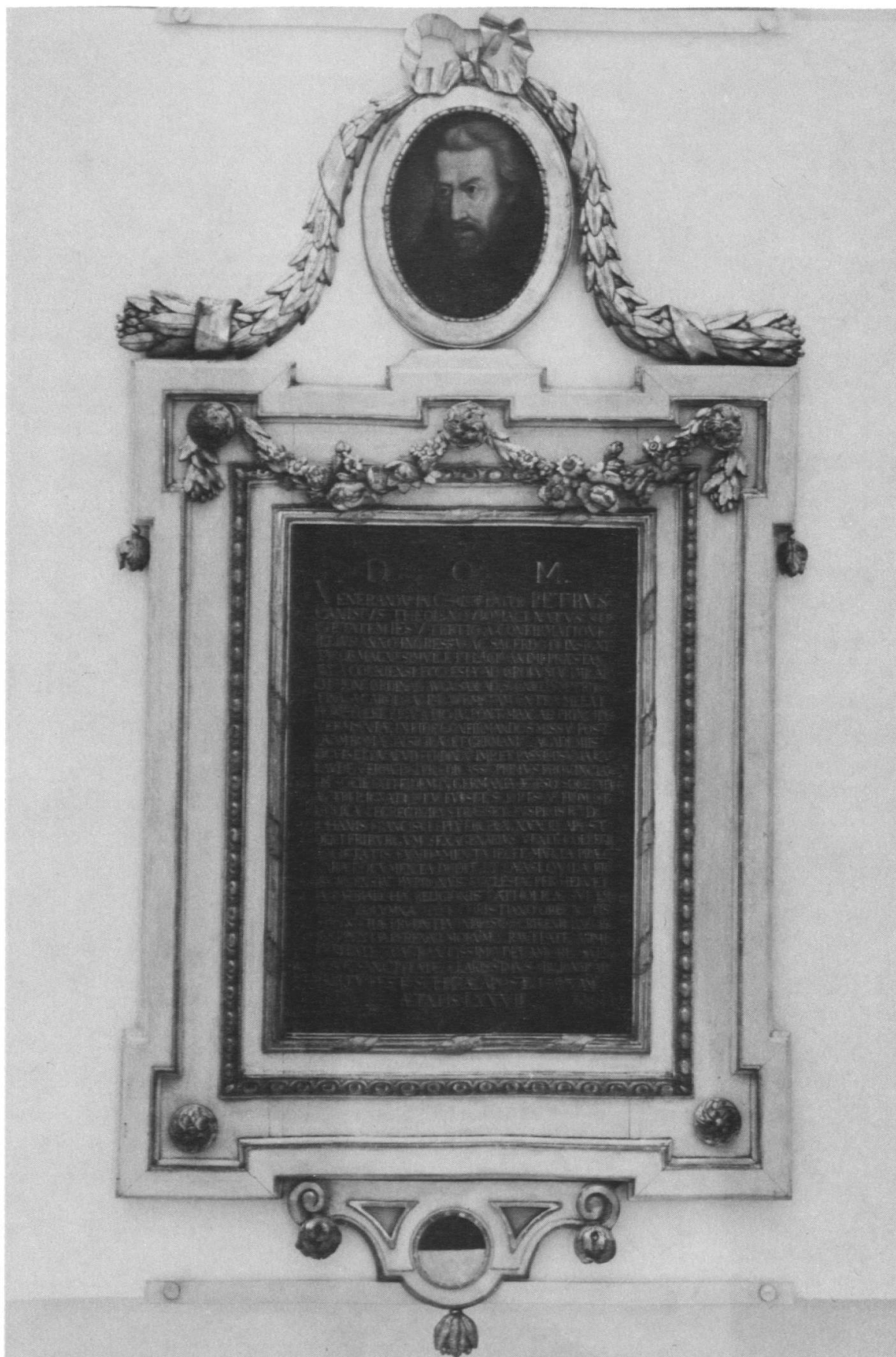


Fig. 62: Fribourg; cathédrale St-Nicolas: mémorial du Père Canisius, œuvre quasi certaine de Martinetti (1779).

C'est là qu'est concentré le décor : cadre de porte mouluré, accompagné de deux pilastres cannelés terminés en volutes à chaque extrémité, amortis, au-dessus du cordon qui sépare le rez des étages, par deux paniers chargés de fruits et de feuillage; agrafes des fenêtres, en forme de consoles renversées, ornées de guirlandes végétales et de fleurs, surmontées de coquilles; guirlandes de lauriers suspendues à des clous, aux murs sous-appui des fenêtres du 2^e étage; armes Forestier à l'intérieur du fronton, reconstituées naguère après avoir été effacées, à la Révolution française.

Pour ne faire qu'un rapprochement, les consoles jumelées, traversées de guirlandes de feuillage, ornées d'écailles et terminées par un fleuron, qui ornent les pilastres aux extrémités du fronton, reprennent plusieurs motifs appliqués, vers la même date, au buffet d'orgue du temple St-Martin, à Vevey.

L'hôtel de Lenzbourg (fig. 76), édifié vers 1780, était la demeure citadine de la famille patricienne du même nom, établie à Fribourg, à la fin du Moyen Age.

Sur son emplacement s'élevait, au XIV^e siècle, l'habitation du comte de Thierstein. Celle-ci devint, par la suite, l'abbaye des Chasseurs, dite aussi la Grande Abbaye. C'est là que s'arrêtèrent, en juin 1418, le pape Martin V et sa suite, au retour du concile de Constance.

L'abbaye des Chasseurs ayant été dissoute en 1561, la maison servit de lieu de réunion pour les tireurs et les arbalétriers. En 1572, elle appartient à la ville, et c'est là que le chanoine Schneuwly installe son école secondaire, prélude à la fondation du collège des Jésuites. Après 1580, l'abbaye des Chasseurs retrouve sa fonction d'hostellerie, et se voit contrainte d'accueillir, à nouveau, les étrangers de passage dans nos murs.

Dix ans plus tard, le Gouvernement décida de la mettre en vente; il la céda, en 1601, au dénommé Jean Thann, bourgeois de Fribourg, avec l'obligation, pour celui-ci, d'y tenir une auberge publique¹⁵⁴.

Cette imposante propriété englobait trois bâtiments; le principal était destiné à l'habitation; un autre servait d'écurie et de logis pour le personnel de service; le troisième, situé du côté de l'abattoir, près de l'entrée actuelle du pont de Zaehringen, fut exploité désormais comme établissement public, à l'enseigne du Chasseur. Bien des maîtres s'y succédèrent: en 1685, l'auberge du Chasseur appartenait à Barbara Ziber, femme de Jean-Jacques Reyff, le sculpteur; en 1800, elle était propriété de la citoyenne Claudine Winckler; et c'est en 1810 que son possesseur obtint de pouvoir en transférer l'enseigne au Petit-Paradis, soit en bas de la rue de Lausanne, où elle se voit actuellement. Quant au bâtiment vétuste qu'elle signalait à l'attention des bour-

¹⁵⁴ Fuchs-Raemy: *Chronique fribourgeoise du XVII^e siècle*, pp. 92 et 93; *Semaine catholique*, 1918, pp. 312 et 313; BCUF, col. Fontaine: Cpte trés. N° 31, pp. 194 et 258; AEF; Reg. Bourg II, p. 180. L'hôtel Zaehringen a été restauré, et son intérieur reconstruit, en 1980, sous la responsabilité de l'architecte Philippe Joye, avec le concours des Monuments historiques, pour le compte de la Société d'assurances PAX.

geois et des voyageurs, il disparut vingt-cinq ans plus tard, afin de permettre l'agrandissement de l'hôtel de Zaehringen.

L'abbaye des Chasseurs était échue à la famille de Lenzbourg, par mariage, en 1684. C'est alors, en effet, que Béat-Louis de Lenzbourg quitta sa maison proche de la fontaine du Sauvage, au quartier de la Neuveville, pour venir habiter la maison de son épouse, fille du conseiller Thann; ses descendants y résidèrent un siècle durant.

Finalement, sauf l'auberge, elle fut démolie vers la fin du XVIII^e siècle, pour faire place à l'hôtel de Lenzbourg.

Le chroniqueur J.-J. Comba affirme que l'hôtel du XVIII^e siècle fut édifié par Mgr de Lenzbourg lui-même. Il y a sans doute contribué. Son frère, le commandeur Simon-Nicolas de Lenzbourg, habitait le château de Vogelshaus, reconstruit en 1758, vraisemblablement sur les plans de Jean-Paul Nader, l'architecte qui, plus tard, réédifia l'aile occidentale du monastère d'Hauterive, justement sous la conduite de l'abbé de Lenzbourg, avant qu'il ne soit devenu évêque de Lausanne¹⁵⁵.

Dès sa promotion à l'épiscopat, en 1782, Mgr de Lenzbourg habita Fribourg, avec ses deux sœurs Ursule et Françoise. Nous savons en outre que celles-ci, en 1768, avaient mis en vente leur domaine du Buch, près de Chevrilles¹⁵⁶; l'argent recueilli dans cette opération immobilière a pu servir à la reconstruction de la maison de la rue des Bouchers.

L'évêque l'a-t-il habitée? Il ne semble pas; il mourut en 1795, dans la maison d'Hauterive, située entre l'ancien hôtel des Merciers et la cure de St-Nicolas, là où s'éleva plus tard la banque de l'Etat. Lors du recensement de 1811, sa sœur Ursule habitait encore cet immeuble, appelé à tort par le recenseur «maison de Lenzbourg» car, probablement, se souvenait-il que l'évêque y avait eu sa résidence.

L'hôtel de Lenzbourg, à l'extrémité de la rue des Bouchers, était alors occupé par les familles Kern et Ruffieux. Il fut mis en vente par le propriétaire, en 1835, et cédé à Christian Sprenger, ressortissant du pays de Bade, habitant Agy. Ce dernier, après avoir ajouté une annexe, en fit un hôtel-restaurant, l'hôtel de Zaehringen, qui eut ses heures de gloire au temps où l'on venait à Fribourg pour y entendre l'orgue d'Aloys Mooser et admirer le grand Pont-Suspendu.

L'édifice se distingue par son volume, la netteté de son plan et la qualité de son décor extérieur. Celui-ci est localisé au niveau du fronton triangulaire à denticules, vers le haut des chaînes d'angle et autour des fenêtres de l'axe médian, en saillie.

L'écu ovale qui occupe le milieu du fronton ne porte plus les armes de la famille de Lenzbourg. Effacées au lendemain de la Révolution, elles ont été remplacées par le blason des Zaehringen, tel qu'on le représentait depuis des siècles - il figurait ainsi sur certaines pièces de monnaie émises par les ducs - : un lion d'or sur fond de gueu-

¹⁵⁵ BCUF, J.-J. Comba: Essai d'histoire abrégée du diocèse de Lausanne, p. 385.

¹⁵⁶ AEF, Manual N° 319, 1768, pp. 100 et 344.

les, au lieu de l'aigle originel. Il est entouré d'un trophée d'armes, de drapeaux et de guirlandes de feuillage.

Miroirs ovales, consoles à volutes, guirlandes de draperie et chaînes de fer animent le corps central de la façade, sortie indemne de l'incendie de 1974, avec le mur donnant sur la Sarine, l'escalier et le dallage du vestibule.

L'hôtel de Castella de Villardin (Grand-Rue 55), érigé lui aussi vers 1780, est une des constructions les plus typiques et les plus remarquables de Charles de Castella, au décor opulent et raffiné¹⁵⁷. L'accent est mis sur la partie médiane saillante, surmontée d'un fronton où s'inscrit, dans un cartouche, le blason du propriétaire sommé d'une couronne, entouré d'armes et de drapeaux, de volumineuses guirlandes de laurier et de palmes (la couronne a été reconstituée à partir de vestiges, de même que les armes, en 1982) (fig. 77).

Le bâtiment compte trois niveaux à quatre ouvertures rectangulaires et verticales, chacun, et trois travées inégales; celle du milieu occupant la moitié de la façade. Le tout forme approximativement un carré et dégage une impression d'ordre et de clarté.

Le rez-de-chaussée a pour décor, dans les travées extérieures, un parement à bossages continus, où les ouvertures sont soulignées par un simple filet de chambranle et, dans la travée centrale, un mur appareillé où les fenêtres comportent un cadre large et plat. Cette travée est séparée de ses voisines par deux pilastres à refends qui montent jusqu'à la hauteur du premier étage et se prolongent, par assises régulières, jusqu'à la base du fronton. Le décor le plus marquant, à ce niveau, réside dans les grilles de fer forgé aux lignes contournées, peintes en noir et or.

Le premier étage, séparé du socle par un bandeau, comporte quatre fenêtres, pourvues de barres d'appui, à la traverse supérieure cintrée et décorée d'agrafes en forme de volutes recouvertes d'écailles, accompagnées de guirlandes de feuillage.

Plus on monte et plus le décor s'enrichit: les motifs les plus notables se trouvent au deuxième étage; les fenêtres y ont pour agrafes une couronne de laurier retenue par un clou. Le mur sous-appui des fenêtres des travées extérieures est rehaussé de panneaux rectangulaires à la base décrochée, tandis que celui des fenêtres de la travée médiane est décoré de guirlandes de chêne suspendues à des consoles.

Au mur central s'accroche un trophée d'emblèmes militaires: un bouclier surmonté d'un casque, entouré de drapeaux avec, en contrebas, une torche allumée et une massue hérissée de pointes de fer.

La corniche supérieure et le fronton sont soutenus, au sommet des pilastres, par deux consoles jumelées, à volutes enlacées par des guirlandes de chêne, entaillées de trois canaux et terminées par un fleuron.

¹⁵⁷ Zurich, Pierre de: *La maison bourgeoise en Suisse*, vol. XX, p. LIX.

La prévôté de St-Nicolas, à la façade néo-classique, remonte à la fin du XVIII^e siècle. En 1777, le Chapitre, qui en avait entrepris la reconstruction, cherchait les moyens nécessaires pour l'achever. Il restait notamment à ériger la façade. Survint l'écroulement vers la Sarine des deux maisons qui séparent la prévôté de la chancellerie d'Etat. Le travail fut interrompu pour un temps indéterminé¹⁵⁸.

Sur le conseil du Gouvernement, le Chapitre prit le parti de mettre en vente publique ces immeubles qu'il n'était pas en mesure de rebâtir; mais aucun acheteur sérieux ne se présenta. L'affaire tira en longueur; les tailleurs de pierre - parmi lesquels on note Xavier Berchtold - s'inquiétaient de leur sort et exigeaient le paiement de leurs journées. Le Chapitre fut contraint de rouvrir le chantier.

Par suite du désastre survenu aux maisons capitulaires, le prévôt Techtermann s'en alla habiter la maison Progin, attenante à la chapelle du même nom, propriétés du Chapitre, situées au quartier de l'Auge. Il y mourut, en 1788. Le chanoine Fontaine, mettant à profit les circonstances, revendiqua pour son usage l'ancienne prévôté, qui lui revint d'ailleurs, peu après, par droit d'ancienneté. C'est lui qui se chargea de la remettre en état, d'en achever la façade et d'en refaire l'intérieur.

Les comptes de 1789 nous apprennent que, cette année-là, on déboursa 38 livres «pour les fenêtres neuves de toute la façade». Les années suivantes, les dépenses concernant ces bâtiments furent considérables, et c'est en 1794 seulement qu'on se préoccupa d'aménager l'intérieur de la maison¹⁵⁹.

Des informations précédentes, on peut déduire que la façade proprement dite fut dressée en 1788-1789, tandis que l'intérieur ne fut entrepris qu'après 1794. Les grilles de protection du rez-de-chaussée, simples et fonctionnelles, appartenaient déjà, semble-t-il, aux façades antérieures¹⁶⁰. Les grilles d'appui du premier étage, par contre, sont postérieures à 1791, puisque celle du milieu est ornée de la croix pectorale octroyée au Chapitre par le pape Pie VI, en septembre de cette année-là.

¹⁵⁸ Manual N° 329, p. 627; ACh, Cpte 1789, p. 11; Cpte 1790, p. 10; Cpte 1793, pp. 6 et 7; *Histoire du canton de Fribourg*, 1981, p. 623.

¹⁵⁹ ACh, Manual du Chapitre de St-Nicolas IX, p. 360; 16 janvier 1794: «Ichnographiam domus Conceptionis nobis exhibuit R.D. Cantor Fontaine, quae ab omnibus fuit approbata...» Suit la description intérieure de la maison.

¹⁶⁰ Jusqu'en 1965, l'immeuble actuel N° 120 de la rue des Chanoines comptait deux maisons totalement séparées qui, l'une et l'autre, dans le passé, avaient été occupées par les prévôts du Chapitre, et trois portes correspondant à trois appartements. Le N° 119, près de la Chancellerie d'Etat, avait deux portes et deux fenêtres grillagées; le N° 120, une porte et deux fenêtres grillagées semblables aux précédentes. Quand on eut transformé en fenêtres les deux portes du 119, on y plaça les deux grilles du 120. Ces 4 grilles sont donc originales. Celles du 120 proprement dit ont été acquises, en même temps que celles du N° 124, par le chanoine Pfulg, sur indication du peintre Yoki, auprès de M^{lle} Geismann, au château de Schafisheim, en Argovie, et mises en place en 1967.

Les deux portes condamnées se voient aujourd'hui dans la cour de l'immeuble N° 24 de la Grand-Rue. Les petites grilles d'appui, à l'étage, côté Chancellerie d'Etat, ont été façonnées en 1982, par M. Fredy Mauron, ferronnier à Fribourg.

Nous ne connaissons pas formellement le nom du sculpteur qui a décoré la façade de la prévôté, mais nous avons de bonnes raisons de penser que ce fut Martinetti, homme de confiance de la fabrique et du Chapitre de St-Nicolas, seul sculpteur de marque à Fribourg à cette époque-là.

Les chambranles à crossettes des fenêtres ont des décrochements semblables à ceux des mémoriaux de saint Pierre Canisius et du prévôt Schneuwly; les agrafes sont identiques à celles de l'hôtel de Castella...

Les armoiries du Chapitre de St-Nicolas, placées en évidence sur la porte d'entrée, sont le motif le plus caractéristique de la façade. Son meuble principal, le bras de l'évêque de Myre, est la reproduction fidèle du reliquaire légué à l'église de Fribourg, en 1514, par les héritiers de Jean de Furno, ancien secrétaire du duc de Savoie et qui, dès lors, figura sur les armes du clergé puis sur celles du Chapitre¹⁶¹.

Le cartouche est surmonté d'une mitre, d'une main bénissante et d'une crosse, tournée vers l'extérieur.

SCULPTURES ET RESTAURATIONS DIVERSES

La maison N° 99 de la rue Zaehringen, ancienne résidence de la *famille Wild*, est ornée d'un bas-relief à ses armes (aujourd'hui effacées), qui surmontait jadis une magnifique porte d'entrée¹⁶². Enfermé dans un cadre de ciment, il semble aujourd'hui égaré sur la façade. Le médaillon ovale qui contenait les armoiries est suspendu à un clou par un anneau rond et un ruban plat. Le clou supporte, en outre, une guirlande de roses qui retombe, à droite et à gauche, jusqu'aux extrémités du panneau, où deux sauvages, debout, vêtus d'un pagne de feuillage et armés d'un gourdin, la retiennent de leurs mains (fig. 78).

Le champ laissé libre, sous le médaillon et la guirlande de roses, est garni de trois palmes entremêlées de fleurs, attachées au bas par un ruban plissé.

La composition du bas-relief est excellente, et la sculpture, bien que très abîmée, témoigne d'une grande sûreté de main.

Les armes d'Eggis-d'Ammann, accompagnées de deux lions, apparaissent sur le linteau de la porte d'entrée, au N° 12 de la Grand-Fontaine. Malgré les dégâts qu'elle a subis, cette sculpture est de qualité (fig. 79).

Le blason du prévôt de Müller, composé d'un écu typique et de deux lionceaux, date de vers 1788, année où le chanoine accéda à sa charge nouvelle¹⁶³.

¹⁶¹ Dubois, Fred Th.: *Archives héraldiques suisses*, 1922, N°s 3 et 4, p. 99.

¹⁶² FA, 1896/18.

¹⁶³ Dubois Fred Th.: *Archives héraldiques suisses*, 1922, N°s 3 et 4, p. 102.

Martinetti procéda maintes fois à des travaux de *restauration*. En 1786, il refit, en molasse, la statue de saint Joachim, à Lorette, ainsi que les mains de sainte Anne et un cartouche aux armes de l'Etat escortées de deux lions¹⁶⁴; en 1787, il rénove le portail des Apôtres, à St-Nicolas¹⁶⁵; en 1789, il termine les réparations entreprises à la cathédrale et continue celles de Lorette¹⁶⁶.

PRÉSENCE ANIMALE

Le développement des sciences naturelles, qui se produisit au XVIII^e siècle, n'a pas influencé Martinetti. Celui-ci ne cherche pas à observer les animaux dans la nature ou à traduire exactement leur musculature et leur ossature. Il utilise les animaux à des fins iconographiques et décoratives.

On ne rencontre jamais non plus chez lui les animaux fantastiques qui servaient au défoulement des artistes et du peuple chrétien, au Moyen Age, ni les bêtes grotesques de la Renaissance allemande.

Les animaux «vulgaires», comme le cochon de saint Antoine, ont eux aussi disparu de la scène religieuse. Après le concile de Trente, l'Eglise pourchasse tout ce qui sent la légende, peut susciter la critique ou discréditer l'image qu'on se fait de la sainteté.

Sur les retables et sur les chaires à prêcher, seuls sont retenus par Martinetti les animaux se rapportant à la symbolique chrétienne, et qui ont leur origine dans la Bible: le lion, l'aigle et le taureau, emblèmes des Evangélistes et symboles des principaux événements de la vie du Christ, la Résurrection, l'Ascension, la Passion; la colombe du Saint-Esprit, et le serpent, incarnation de l'Esprit mauvais.

Sur les buffets d'orgues sont présents, en outre, le lion et le bélier, inspirés des traditions égyptiennes¹⁶⁷ ou des signes du Zodiaque, et le cygne, le grand oiseau de nos lacs.

Les mufles des lionnes appliqués sur le buffet d'orgue, à St-Martin de Vevey, ne sont pas une imitation littérale de la nature, mais un ornement. Avec leur mâchoire

¹⁶⁴ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800, N° 20^e, f. 18, déc. 1786 et N° 21^e, f. 19, oct. 1789. Il s'agit de saint Joachim et non de saint Josse.

¹⁶⁵ AEF, Manual N° 338, p. 284, 14 juillet 1787: «Hochge. Amtsseckelmeister stellt vor, als nötig wäre die heiligen beym Eingang der Sti-Nicolai Kirch im nüwen anständigeren Stand zu setzen, wofür der *Martinetti* 100 kronen mit einigen kleinen conditionen anbegehrt. Der Seckelmeister ist bewältiget diese arbeit verrichten zu lassen». Cpte 549^b, f. 149, 10 octobre et 7 décembre 1787; f. 149^a, avril 1789. On employa de l'or pour un montant de 48 livres.

¹⁶⁶ AEF, Baumeister Rechnungen 1771-1800, N° 21^e, f. 19.

¹⁶⁷ Un dessin de Brandoin, au Musée du Vieux-Vevey, atteste que les têtes de lionnes des fontaines sont inspirées de l'art égyptien antique et non, comme on pourrait le croire, des signes du Zodiaque.

presque fermée, la draperie et le décor ambiants, ils ont perdu tout mouvement et n'inspirent plus aucune crainte, mais ils en acquièrent une gravité monumentale d'autant plus remarquable.

Quant aux têtes de béliers, bien que plus proches de la réalité, elles ont aussi fière allure.

Sur les monuments profanes sont campés le lion et le cheval héraldiques, de part et d'autre d'un écu aux armes de l'Etat ou d'une famille patricienne.

La reproduction d'un animal, au naturel, pour un monument public n'était pas encore entrée dans les mœurs, chez nous; Martinetti ne l'a jamais fait et on ne le lui a jamais demandé.