

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 3 (1941)

**Heft:** 1

  

**Artikel:** Un dessin inédit de Hans Fries

**Autor:** Dominique, E. / Moullet, Maurice

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162682>

### **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>**

## Un dessin inédit de Hans Fries

PAR E. DOMINIQUE ET P. MAURICE MOULLET

(PLANCHES 17—18)

### I

Le couvent des RR. PP. Cordeliers à Fribourg conserve dans sa bibliothèque un dessin inédit, signé du peintre fribourgeois Hans Fries. C'est un projet de vitrail dessiné à la plume avec de la sépia foncée, dont le personnage, représentant Ste-Claire, est rehaussé en camaïeu (fig. 1).

Magnifique dessin de peintre, exécuté sur un papier mince de 223 × 325 mm., renforcé par un doublage d'un même papier, collé au verso très probablement par le peintre lui-même.

Ste-Claire est une grande figure franciscaine du XIII<sup>e</sup> siècle. Contemporaine de St-François d'Assise, dont elle est la fille spirituelle, c'est à lui qu'elle s'adresse pour devenir l'épouse du Christ en plaçant la pauvreté à la base de sa vie. Elle fonde l'ordre des Clarisses et s'illustre par une dévotion extraordinaire au Très Saint Sacrement. En 1241, les Sarrasins assiègent Assise; le couvent de St-Damien, résidence de la nouvelle congrégation, est pris d'assaut. Ste-Claire prend le ciboire, se présente à l'ennemi et elle le met en fuite.

L'iconographie religieuse perpétue ce miracle en représentant Ste-Claire tenant une monstrance. Le Maître à l'Oeillet de Fribourg ne manque pas de la placer dans son grand retable des Cordeliers, à gauche de l'Annonciation, tenant son attribut (fig. 2) comme le fait Hans Fries 25 ans plus tard pour le projet de vitrail qui nous occupe.

Héritier direct de la technique des Maîtres à l'Oeillet, Hans Fries s'exprime avec des moyens semblables. Peintre par tempérament, son dessin ne peut se concevoir sans l'emploi d'un procédé qui le rapproche de la peinture. Dans ce dessin il exécute la totalité du dessin *au trait*, mais le personnage est rehaussé *en camaïeu* au moyen de la sépia utilisée pour le trait mais diluée dans de l'eau à diverses intensités de tons pour obtenir un choix de valeurs, dont il use pour modeler les plans.

L'architecture est traitée au compas pour les courbes et à la règle pour les lignes droites; le modelé est rendu par un réseau de traits parallèles croisé d'obliques dans les parties ombrées. Point de recherches exagérées d'effets en ronde-bosse, grande simplicité d'expression, maximum d'intelligibilité avec le minimum de moyens. La perspective est donnée par la direction des traits tournants. Cette spontanéité conserve plus facilement le plan que les perspectives aériennes qui trouent ou font tourner la surface.

L'arc de la voûte est probablement pensé en plein cintre, mais l'artiste supprime une petite portion à chaque extrémité pour obtenir un cintre surbaissé à seule fin de faire jouer les pleins

et les vides de sa composition: les piliers ont ainsi plus d'élévation et donnent plus d'élégance à l'ensemble. Sur le pilier de gauche, la marque de Fries encadrée de ses initiales, sur celui de droite se trouve le millésime: 1505.

Ste-Claire est drapée dans un grand manteau dont les plis sont variés et bien étudiés. La loi des rapports régit toutes les parties d'une œuvre; Fries, artiste-né, bénéficie gratuitement des bienfaits de ces principes. Nous pouvons constater une fois de plus, dans ce dessin, que les rapports entre surfaces sont beaux, les détails en place par rapport aux parties calmes; le repos de la ligne descendant de la tête de Ste-Claire (côté dos) s'oppose à la ligne ondulante qui part de la tête (côté visage) pour rejoindre, en bas, la précédente. Il y a dans l'ensemble des contrastes simultanés: grandes lignes verticales en liaison avec les horizontales de l'architecture; la ligne du dos formant une droite oblique avec l'angle obtus, à branches inégales équilibrées, du côté opposé (angle dont le sommet est à la hauteur de la main qui empoigne la monstrance); accord entre les trois lignes partant en éventail en-dessous du voile à droite, et celles partant du godet à droite de la pointe de la chaussure de Ste-Claire; lignes brisées et rondeurs dans les plis du manteau; le parallélisme idéal des obliques formant la ligne du dos, et celles plus courtes exprimant: l'une l'arête extérieure du manteau à gauche, l'autre le grand pli central partant de la main qui soutient l'ostensoir et aboutit au godet à droite de la chaussure. Ces trois lignes ont encore entre elles un rapport harmonieux.

Chaque ligne d'un tel dessin a sa raison d'être pour le jeu et l'équilibre de chaque surface.

Un détail à relever est le dessin des pouces dans les mains que peint Hans Fries, ils sont spatulés et souvent « cannelés ».

Au bas du dessin, devant une marche, un écriteau en lettres gothiques indique le nom du personnage: SANCTA CLARA. Comme cette inscription n'est pas centrée, le dessinateur comble l'espace par un signe décoratif.

L'application de la sépia au pinceau est le métier classique. Le ton du papier est la teinte la plus claire; la sépia est diluée et s'applique en partant de la lumière aux tons moelleux des ombres. Dans ce travail, nous avons aussi les oppositions claires et foncées obéissant aux lois de l'harmonie par les contrastes, comme les touches délicates du visage de Ste-Claire et du voile qui recouvre sa tête avec celles plus vigoureuses de son manteau.

La rencontre, dans un même dessin, des *deux métiers*: trait et modelé au pinceau, ainsi que la *stabilité* de la composition, nous confirment dans l'idée qu'il s'agit là d'un projet de vitrail.

E. Dominique

## II

Fils du boulanger Erhart Frieso, bourgeois de Fribourg, le peintre Hans naquit vers 1460/65. Il entre en apprentissage chez le maître Henri Bichler (ou Büchler) à Berne, dont un document de 1480 fait connaître la livraison du grand panneau de la « Bataille de Morat » pour la salle du Grand Conseil à Fribourg. Fries, accompagnant les 7 élèves de son maître, fut seul gratifié par le Conseil de sa ville natale d'un habit neuf confectionné à Bruxelles.

On le rencontre ensuite vers 1488 à Bâle, où il est probablement occupé comme dessinateur durant une dizaine d'années. Entre 1498 et 1499 les historiens situent communément un séjour à l'étranger, dans le Sud de l'Allemagne, au Tyrol et peut-être même en Italie.

Les dix ou douze années suivantes, où il est peintre attiré de sa ville natale, son activité est la plus féconde. Puis le travail manque. Fries en cherche ailleurs, notamment à Berne, sans cependant

renoncer à son titre de peintre officiel de Fribourg. Il jouit seulement d'un congé, qu'il fait prolonger ensuite.

Il meurt vers 1520.

Sa vie d'artiste se résume ainsi en quatre décades d'années: la première à Berne, la seconde à Bâle, suivi d'un voyage probable à l'étranger, la troisième à Fribourg et la quatrième partagée entre cette dernière ville et Berne. Durant les vingt premières années, Fries se perd dans le lot de ses compagnons et de ses maîtres, pour le compte desquels il travaille consciencieusement. Certaines peintures et fresques des Maîtres à l'œillet semblent en avoir conservé une visible empreinte, ainsi dans le panneau de la Nativité du retable de l'église des Cordeliers à Fribourg et au jubé de l'ancienne église des Dominicains à Berne. Et Bâle revendique des dessins au fusain, dont l'un pourrait provenir de son séjour dans les officines de la ville.

Par contre, les vingt dernières années sont celles de sa production personnelle, de laquelle une trentaine de panneaux (pour la plupart des volets d'autels) ayant appartenu à une dizaine de triptyques, sont actuellement conservés, beaucoup dans un excellent état. Leur chronologie, fixée par Zemp dans le Dictionnaire des artistes suisses et commentée par Kelterborn-Haemmerli, est en général assez aisée, le maître ayant pris le soin de dater et de signer plusieurs peintures, comme aussi le dessin ici reproduit. Une étude approfondie devra néanmoins compléter cette liste et même la rectifier. Fries mérite en effet une belle publication nouvelle, mettant dignement en valeur son remarquable talent de coloriste.

La qualité de son œuvre fluctue. Paul Ganz en donne une raison: «... nature problématique dont le pessimisme mélancolique a dicté l'attitude devant la vie, sa production a pâti de ses sautes d'humeur qui tantôt le plongent dans un laisser-aller apathique, tantôt le jettent à des excitations voisines de l'extase» (*La peinture suisse avant la Renaissance*, p. 123). En 1506, lorsqu'il peint le retable de saint Antoine de Padoue, Fries est en pleine possession de son talent. Une certaine sécheresse avec une lourdeur disgracieuse se manifestent quelques années plus tard: solitude, manque de compréhension, difficultés financières semblent avoir quelque peu sevré son talent. Mais il se ressaisit vers la fin de sa vie pour donner dans l'Allégorie du Sacrifice de la Croix une synthèse de ses remarquables aptitudes artistiques.

Le dessin nouvellement découvert par le R. P. Nicolas Bongard dans la bibliothèque du couvent des Cordeliers à Fribourg, signé et daté 1505, est à la fois une belle œuvre et un document de réelle valeur historique. Fries est alors à l'apogée de sa vie d'artiste. Les commandes affluent, il travaille avec bonheur, encouragé par ses combourgeois comme aussi par les Franciscains qui semblent l'avoir eu en particulière estime. Combien de fois est-il venu contempler dans notre église le retable de l'un de ses maîtres! Les Vierges de ses premiers tableaux le prouvent assez. Le tableau de l'Épiphanie récemment acquis par le Kunsthaus de Zurich, que l'on attribue à notre peintre, se rapproche du panneau de notre retable par bien des côtés. Et lorsque Fries eut à représenter la stigmatisation de saint François d'Assise, c'est aux figures franciscaines de notre retable, saint Bernardin de Sienna et saint Antoine de Padoue, qu'il emprunta le modèle, tandis qu'il figurait peut-être dans le fond de son tableau, le chœur de notre église surmonté du modeste clocheton. Est-ce dans l'intérieur de l'ancienne nef qu'il situe la foule des pèlerins assemblés autour du tombeau de saint Antoine? Notre sanctuaire franciscain devait lui être familier.

C'est ainsi que le dessin de sainte Claire, nouvellement découvert et pour la première fois cité par A. M. Cetto (*Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrh.*, p. XXI), se révèle être une libre interprétation du magnifique modèle offert dans notre triptyque par le Maître à

l'œillet. Outre sa qualité artistique, analysée par le peintre Dominique, il est le second dessin de Fries dont on ne puisse mettre en doute l'absolue authenticité.

Qu'en est-il des 5 à 6 autres exemplaires attribués jusqu'ici ? Des quatre publiés par Paul Ganz et Walter Hugelshofer dans les « Handzeichnungen Schweizer Meister des XV.-XVI. und XV.-XVIII. Jahrh. », il convient de retenir avant tout la Madone de Munich, qui seule, avec le nouveau dessin, porte la signature de Fries (fig. 3). Haendcke situe ce dessin en 1501; Zemp et après lui Hugelshofer reculent cette date jusque vers 1510. Je le comparerais volontiers aux deux panneaux de Munich, la Madone et saint Bernard et la Madone et sainte Anne de 1501, tandis que les anges voltigeants s'apparentent à ceux du Couronnement de la Vierge (Hambourg) et ceux des Oeuvres de miséricorde (Fribourg).

Parmi les autres dessins, c'est l'Assomption de la Vierge (Bâle) qui manifeste davantage la manière de Fries. L'Assomption de sainte Marie-Madeleine et la Madonne au croissant ont un accent étranger, difficile à reconnaître dans l'œuvre de notre peintre. La Madonne dans la prairie ou la Vierge au repos, reproduit également par Schmidt-Cetto, s'apparente au panneau de la sainte Famille, mais qui est d'attribution douteuse. Finalement, les enluminures aux initiales de la chronique fribourgeoise des guerres de Bourgogne par Pierre de Molsheim, à moins qu'elles ne proviennent de son jeune âge, ont peu de chance d'émaner de Fries. Elles révèlent une spontanéité brutale, une dureté de lignes que l'on ne retrouve pas ailleurs chez lui. Il est vrai qu'il s'y trouve l'armoirie Fries qui n'est cependant pas nécessairement la signature du peintre Hans.

Notre dessin de sainte Claire, daté et signé, devra sans doute servir de base d'appréciation chronologique pour certains tableaux non encore classés d'une manière certaine. Je songe en particulier au retable en 8 panneaux, racontant la vie de la Vierge. Tant pour la forme de l'encadrement avec les écussons caractéristiques au-dessus de l'arc, pour l'ordonnance de la composition et les particularités des attitudes que pour le sentiment de la peinture, il appartient — me semble-t-il — plutôt aux peintures réalisées vers 1505 à Fribourg et fournirait ainsi l'échelon précédant immédiatement notre retable de saint Antoine de Padoue. Durant la restauration de ce dernier, le fonds de la scène révéla en transparence la présence d'un ravissant paysage, analogue à celui du Retour d'Égypte, falaise de rochers au bord d'un lac, que Fries lui-même, ayant modifié son intention première, recouvra ensuite délibérément de la simple ligne d'horizon, plus sobre, tracée au-dessus du charmant petit groupe des chanoines précédant le convoi funèbre de l'avare. La date 1512, lisible sur les panneaux de la Présentation au Temple et des Fiançailles de la Vierge ne semble pas être de Fries, mais plutôt de celui qui signa plus tard H B, peut-être Hans Boden, vraisemblablement élève ou collaborateur de Hans Fries.

Ces simples suggestions soulèvent de multiples problèmes que les historiens de l'Art se doivent de résoudre.

*P. Maurice Moullet, Cordelier*

## SÉRIE DES DESSINS DE FRIES OU QUI LUI SONT ATTRIBUÉS

### a) Dessins signés :

1. *Sainte Claire d'Assise*, 222×323 mm. (axes), dessin à la plume avec de la sépia foncée, rehaussé en camaïeu, sur un papier mince couleur jaunâtre, renforcé par un doublage d'un même papier. Au bas l'inscription « Sancta. Clara. » et sur le socle des colonnes de l'encadrement, à gauche la signature (Fig. 1).  
Fribourg, Bibliothèque du Couvent des Cordeliers.  
A. M. Cetto, dans G. Schmidt und A. M. Cetto, Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert, Basel (1940), p. XXI.
2. *Vierge donnant le sein à l'Enfant Jésus* (et couronnée de deux anges voltigeants), 252×184 mm., dessin au charbon sur papier sépia. Au bas, signature. (Fig. 3).  
Munich, Staatliches Kupferstichkabinett.  
a) J.-J. Berthier, dans Fribourg artistique, 1904, pl. 11.  
b) Hugelshofer Walter, Schweizer Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrh., Fribourg en Br., (1928), Pl. I/9.

### b) Attributions :

3. *Vierge au repos*, 252×197 mm., dessin à la plume rehaussé de blanc, sur papier rouge-brun. Vienne, Collection du Prince Johann von Liechtenstein.  
a) Hugelshofer, op. cit., Pl. I/10.  
b) G. Schmidt und A. M. Cetto, Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrh., Basel (1940) fig. 35, p. XXI.  
c) Jos. Meder, dans Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und andern Sammlungen, Wien 1896—1908, Vol. 9, pl. 1048.
4. *Assomption de la Vierge*, 290×415 mm., dessin au charbon. Au bas, le monogramme TW semble désigner le peintre-verrier Thüring Walthart, qui fut le possesseur du dessin.  
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung (U XVI 34).  
a) Ganz Paul, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.-XVIII. Jahrh., Bâle 1904, Pl. III/33.  
b) J.-J. Berthier, dans Fribourg artistique, 1909, Pl. 12.
5. *Assomption de sainte Marie-Madeleine*, 290×415 mm., dessin au charbon.  
Bâle, Öffentliche Kunstsammlung.  
a) Ganz, op. cit., Pl. I/49.  
b) J.-J. Berthier, dans Fribourg artistique, 1909, Pl. 24.
6. *Vierge au croissant*, dessin au charbon. En bas, à droite, la date 1521. Le papier porte le filigrane de Berne.  
Paris, Louvre (?).  
J.-J. Berthier, dans Fribourg artistique, 1909, Pl. 4.
7. *Dessins aux initiales de la Chronique de Molsheim*, dessins à la plume, rehaussés de couleurs à l'eau.  
Fribourg, Bibliothèque cantonale.  
Leitschuh F. F., Die Initialen und Federzeichnungen der Handschrift A in « Peter von Molsheims Freiburger Chronik der Burgunderkriege ». Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1908, p. 761 (avec reproductions), 1913, p. 469-475.





Fig. 1. HANS FRIES: SAINTE CLAIRE



Fig. 2.

MAITRE A L'OUILLET DE FRIBOURG: SAINTE CLAIRE



Fig. 3.

HANS FRIES: LA MÈRE DE DIEU, REINE DE L'UNIVERS