

**Module de recherche MA
Histoire de l'Art
Journée Explora
SA 2021**

**Hans Fries :
Le Retable du Bugnon**

Sous la direction du professeur Jérémie Koering

Guillaume Babey
Rue des Fleurs 22
2300 La Chaux-de-Fonds
guillaume.babey@unifr.ch

Histoire de l'Art domaine I

Travail remis : le 28 janvier 2022

Département d'Histoire de l'Art et Musicologie

Table des matières

1 Introduction	3
2 Hans Fries, une biographie lacunaire	4
3 La Confrérie du Saint-Esprit.....	8
4 Le Retable.....	10
5 Conclusion.....	48
6 Bibliographie.....	49
7 Liste des Images.....	51

1. Introduction

Peu de peintres auront marqué de leur empreinte la ville de Fribourg comme le fit Hans Fries au cours des premières années du XVI^e siècle. Pourtant, et malgré son titre de peintre de la ville, Fries et son œuvre connaîtront une période d'oubli prolongé, au point que les historiens de l'art attribuèrent ses travaux à d'autres artistes, allemands, hollandais ou souabes¹. Les nombreuses lacunes dans la biographie établie du peintre peuvent avoir joué un rôle dans cette chute vers l'obscurité.

La réappréciation des tableaux de Hans Fries, à l'occasion d'une exposition au Musée d'art et d'histoire en 2001², a permis d'apprécier l'inventivité des compositions du peintre, l'expressivité de ses personnages, et sa maîtrise technique sur plusieurs supports, de la peinture sur bois, à la sculpture en passant par le dessin.

Ce patrimoine fait à présent partie de la collection permanente du musée, accessible au rez-de-chaussée et ouvrant pratiquement la marche de toute la collection de l'aile gauche du bâtiment. D'autres exemples de cette période fribourgeoise prolifique peuvent être admirés dans des lieux de cultes, comme l'église des Cordeliers. Au sein de l'œuvre de Hans Fries, le retable du Bugnon fait figure de Magnum Opus, tant par la taille de ses panneaux que par son programme iconographique, à la fois original et référencé. Découverts par le chanoine Charles-Aloyse Fontaine, selon la légende, dans les greniers de l'église Saint-Nicolas, les quatre panneaux du retable de Fries furent entreposés dans ses collections jusqu'à la mort du chanoine en 1834³.

La petite-nièce de Fontaine, mariée à François de Weck, hérita de la collection qui fut ensuite entreposée dans la chapelle du domaine du Bugnon, près de Fribourg, donnant son nom informel au retable. Il faudra attendre 1940 et de longues médiations entre les héritiers de Weck et la Commission du Musée d'art et d'Histoire de Fribourg pour que le retable revienne

¹ VILLIGER, Verena, *Fries l'Unique* in *Pro Fribourg* n137, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2002, p32

² STEINAUER, Jean, *La Deuxième Naissance de Fribourg* in *Pro Fribourg* n137, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2002, p6

³ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Lausanne, Editions Payot, 2001, p135

finalement à cette dernière. Les panneaux seront un temps présentés à Berne dans le cadre d'une exposition thématique en 1941 avant d'être entreposés dans les nouveaux locaux de l'Université de Fribourg, et enfin dans l'extension du Musée dans l'« Hôtel Ratzé » à partir de 1964⁴.

C'est aussi par l'histoire de sa conception que le retable force l'intérêt et la fascination, tant il est lié à un acteur social et économique important dans la vie du chef-lieu bilingue à la fin du Moyen-Âge, à savoir la confrérie du Saint-Esprit. Dans le présent essai, nous décrirons le retable en détail tout en l'analysant par le biais de son contexte historique, qui fait de cette commande religieuse un monument de l'art suisse, à l'aube de la Renaissance.

2. Hans Fries, une biographie lacunaire

Nous ne savons encore que peu de choses sur la vie de Hans Fries. Né autour de 1460/65 à Fribourg d'un père boulanger, et neveu d'un élu au petit conseil, rien dans son environnement socio-économique ne prédisposait le jeune Hans à devenir peintre. Il partit pour Berne afin d'apprendre le métier de peintre auprès du maître Einrich Bichler, peintre reconnu à son époque, mais dont aucune des œuvres ne subsiste. En 1480, le jeune Hans accompagnera son maître à Fribourg pour le transport d'une commande faite par le gouvernement de la ville, d'une représentation de la Bataille de Morat⁵, destinée à l'hôtel de ville.

Ce voyage ne marquera pas cependant les vraies retrouvailles de Fries avec sa ville natale, puisqu'il se rendra d'abord à Bâle, alors une ville cosmopolite d'importance européenne. C'est durant cette période qu'Hans rejoint la corporation des peintres. Ce séjour bâlois lui permettra d'admirer et de se confronter à des chefs-d'œuvre de leur temps, tels que le retable du Salut de Konrad Witz à l'église Saint Léonard⁶.

Fort de cet adoubement professionnel, il reviendra à Fribourg en 1500 pour s'y installer. Là, en qualité de peintre de la ville, il sera chargé de créations décoratives, comprenant figures de

⁴ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p135

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

clochers, cadrans d'horloge, écussons à armoiries, hampes de drapeaux et autres statues de bois. Fries exerce dans une ville en pleine renaissance. Un fort accroissement démographique s'accompagne d'une évolution au niveau du statut politique de Fribourg, devenant le neuvième « État » fédéré. Le régime s'achemine vers un système oligarchique où le pouvoir de la Cité prend de l'ampleur tout en se centralisant⁷.

La ville prendra progressivement la forme qu'on lui connaît aujourd'hui, centrée sur la cathédrale Saint-Nicolas. Si Hans Fries jouissait d'une renommée particulière, les arts dans leur ensemble connurent un bel essor dans cette fin du Moyen-Âge, notamment par la sculpture ou la musique. La cathédrale accueillait les plus grands musiciens de l'époque et les artistes pouvaient alors compter sur le mécénat de figures influentes et empruntées d'humanisme, comme le commandeur Pierre d'Englisberg ou encore l'avoyer Peter Falk⁸.

On comprend aisément quand dans un tel contexte, le rôle de Hans Fries fut essentiel dans la création d'une identité visuelle pour la ville de Fribourg, et dans le maintien du rayonnement des familles patriciennes, puisque plusieurs des objets dont il avait la charge se rapportent directement à l'héraldique. C'est aussi durant cette période que Fries produisit ses peintures les plus célèbres, le plus souvent à la demande d'ordres religieux ou de confréries, comme c'est le cas du retable du Bugnon en 1505, ou encore les scènes de vie de Saint Antoine pour l'église de cordeliers. Nous pouvons aussi citer son Jugement dernier pour l'hôtel de ville, rejoignant ainsi la scène de Bataille par son maître Bichler⁹. Hans Fries sera plus tard nommé conseiller de la ville, renouant dans un certain sens avec la carrière politique de son oncle.

⁷ Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003, p32

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem



Hans Fries, *Le Jugement dernier, La Resurrection des Justes & La Chute des Damnés*, circa 1501, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'epicéa, 125,2 cm x 26,8 cm, 124,5 cm x 26,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munchi, Inv. WAF 281

Cette période faste autant sur le plan créatif qu'économique s'arrêta brutalement lorsque maître Hans quitta Fribourg autour de 1510. Les raisons de ce second départ sont encore mal connues et sujettes à spéculation. Certains ont émis l'hypothèse que des rivalités politiques ou artistiques poussèrent Hans Fries à démissionner et quitter un environnement social qui ne lui permettait plus les mêmes privilèges¹⁰. Les œuvres postérieures au départ de Fribourg ne nous sont pas parvenues, possiblement à cause de l'iconoclasme sévissant dans les cantons protestants¹¹.

On retrouve la trace de Hans Fries à Berne en 1518. Ce choix de station paraît étrange, tant la rivalité artistique devait y être forte, Fries se mesurant notamment à Niklaus Manuel Deutsch¹². Le dernier document attestant de l'activité du peintre est un acompte pour l'achat d'un cheval, daté de 1523. Ces lacunes dans ce que nous connaissons de la vie du peintre fribourgeois sont peut-être la raison de son long oubli. Nul ne sait si Hans Fries prit des disciples et il n'est pas certain que son style, bien qu'ancré dans une tradition toute germanique, fit école.

De là découle le sentiment que Fries avait joui d'une grande, mais trop brève popularité durant sa période fribourgeoise, presque immédiatement suivie par l'oubli. Il n'est pas imprudent d'imaginer que le manque d'œuvres conservées postérieures à cette période provient de l'insuccès de Fries à retrouver une position aussi élevée que lorsqu'il était peintre de ville et conseiller à Fribourg.

Certaines anecdotes nous permettent néanmoins d'estimer l'étendue de la renommée de Fries aux alentours de la première décennie du XVI^e siècle. On sait que Fries lui-même demanda au gouvernement fribourgeois de le recommander à Mathieu Schinner, évêque de Sion¹³.

¹⁰ Ibidem

¹¹ Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003, p31

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

Durant l'été 1507, Hans Fries fut appelé au Couvent des Dominicains de Berne en qualité d'expert, afin d'élucider une histoire de larmes de sang prétendument versées par une statue de la Vierge. Le chanoine et poète lorrain Jean Pèlerin dit Viator le mentionnera dans une ode aux artistes où son nom est associé à Léonard et au Pérugin¹⁴.

3. La Confrérie du Saint-Esprit

Les plus anciennes preuves de l'existence de cette confrérie datent de 1264, mais il est permis de penser que sa fondation fut antérieure. La Confrérie du Saint-Esprit revêtit très vite une nature bourgeoise plutôt qu'ecclésiastique, ce qui la rapproche de l'Hôpital de Fribourg, autre institution communale de bienfaisance¹⁵.

Le développement et l'essor de deux organisations furent pratiquement simultanés, parallèlement à la croissance de la ville à partir du milieu du XIII^e siècle. C'est ainsi que l'on retrouve au 23 juin 1296, un legs de 4 muids de grains sur le testament de Johannes Velga fait à la Confrérie, afin qu'une grande distribution de pain à l'adresse des pauvres soit faite au jour de sa mort¹⁶. Plusieurs de ces donations testamentaires ont permis le développement considérable de la Confrérie et son passage précoce sous le contrôle du Conseil de la ville. Depuis au moins le XV^e siècle, le recteur de la Confrérie est élu par l'assemblée générale des bourgeois tout comme pour l'hôpital¹⁷.

En 1445, la fortune de la Confrérie, estimée à 20'000 livres, en fait le troisième plus grand contribuable de Fribourg, derrière l'hôpital et la fortune du chevalier Guillaume Velga¹⁸. Soumise à intérêts, cette fortune fait de la Confrérie une banque dont le principal client n'est

¹⁴ Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003, p31

¹⁵ idem, p66

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003, p67

¹⁸ Ibidem

autre que la ville elle-même, qui, au milieu du XV^e siècle, se trouvait en difficulté financière¹⁹. Outre le pain, la Confrérie faisait aussi distribution de viande, notamment de porc, durant Carnaval et de lard salé au seuil du carême, et si la viande venait à manquer, on distribuait de la monnaie¹⁹.

En 1489, le recteur de la Confrérie reçut l'instruction du Conseil de la ville de ne plus offrir la charité aux voyageurs étrangers à l'exception des pèlerins de Saint-Jacques. Cette réforme est reflétée dans le retable du Bugnon, commandée à Hans Fries pour décorer la chapelle de la Confrérie à l'église Saint-Nicolas en 1505. La commande de ce retable par la Confrérie s'inscrit logiquement dans l'une de ses nombreuses fonctions, l'entretien d'autels. Outre ceux de Saint-Nicolas, la Confrérie entretenait les autels de la chapelle des places, sur l'autel de la Sainte-Face ainsi qu'à la Léprosie de Bourguillon²⁰.

Le taux des dépenses liées à la décoration et à la bonne tenue de ces lieux de cultes n'excédait pas 15 pourcents, révèle Nicolas Morard²¹. Les habitants fortunés de Fribourg ne semblaient pas dépenser leur argent dans l'érection de chapelles et autres monuments, mais préféraient participer à l'aumône et aux donations, comme l'attestent leurs testaments.

Toujours selon Morard, ce serait l'apanage d'une forme précise de piété, où les œuvres de charité profitaient à la fois aux pauvres et aux riches qui, par leur générosité, s'épargnaient un séjour trop prolongé dans les tourments du Purgatoire²². Cet échange de bons procédés est également présent dans le retable peint par Fries.

¹⁹ Pro Fribourg, Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion, éditions Jean Steinauer, 2003, p67

²⁰ UTZ TREMP, Kathrin, *Du Pain et du Lard* in *Pro Fribourg*, Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion, éditions Jean Steinauer, 2002, p68

²¹ cité dans UTZ TREMP, Kathrin, *Du Pain et du Lard* in *Pro Fribourg*, Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion, éditions Jean Steinauer, 2002, p70

²² Idem, p71

4. Le retable



Hans Fries, *Le retable du Bugnon*, 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 162 x 176 cm, 162 x 75,7 cm, 162 x 75, 7 cm, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1, 899.2

De l'objet cérémoniel ne reste que les deux panneaux peints au recto et au verso. Outre la structure d'ensemble, un retable comporte souvent une prédelle, elle-même peinte. De celle-ci nous n'avons aucune trace. Le programme visuel du retable reste donc à jamais tronqué.

Le retable en tant qu'œuvre articulée use de cette mobilité pour expliciter sa fonction religieuse. Dans son ouvrage *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort : Semantisierung eines Bildtragers*, Marius Rimmele défend l'analyse du triptyque comme utilisant les actions de fermeture et d'ouverture de leurs « ailes » comme l'incarnation structurelle des concepts de l'épiphanie et de la révélation²³. Toujours selon Rimmele, la structure du triptyque forme et modifie les espaces réels, permettant la transformation des dites images ou de leurs composants en projections dans l'espace réel autant qu'imaginaire²⁴.

Cette donnée n'était pas inconnue des artistes peintres qui prenaient en compte la direction du regard des spectateurs dans leurs compositions, permettant des effets « mystagogiques », à savoir l'introduction et/ou la préservation d'une dimension mystique au sein d'un

²³ Cité dans JACOBS, Lynn F., *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2011, p17

²⁴ RIMMELE, Marius, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort – Semantisierung eines Bildträgers*, Wilhelm Fink, München, 2010, p13

objet rituel²⁵. Il nous faut ainsi retenir l'aspect mobile dans notre compréhension de l'œuvre et de son impact sur le spectateur contemporain de Fries. Dans leur présentation actuelle, engoncés entre deux plaques de verre épais et de soutiens métalliques, les panneaux restent éternellement immobiles. Ils sont légèrement surélevés, se rapprochant de la position d'un retable, ces derniers étant le plus souvent juchés sur des autels de chapelles.

Nous ignorons si le retable d'origine n'abritait pas une peinture centrale, les deux panneaux articulés fonctionnant comme des volets pour révéler une composition en polyptyque comme on peut l'observer dans d'autres retables, de celui de Gand par les frères Van Eyck.

Les quatre panneaux de bois d'épicéa, peints avec un liant huileux agrémenté sur les panneaux internes de dorures, sont agencés deux par deux et dos à dos, en deux grands cadres décorés différemment au recto et au verso. Les cadres extérieurs couleur de brique sont agrémentés de motifs géométriques d'inspiration florale, tandis que les cadres intérieurs sont décorés par une frise dorée à volutes, elles aussi végétales en apparence.

Les cadres ne sont pas d'origine. Lors de leur redécouverte, les panneaux étaient enserrés de cadres produits vraisemblablement au XIX^e siècle, estimation rendue possible par l'analyse dendrochronologique. En 1941, l'entreprise W. Knöll de Zurich remplaça les cadres par d'autres, en suivant un modèle gothique tardif calqué sur le retable de Saint Antoine par Niklaus Manuel²⁶. L'installation du retable dans la chapelle du Bugnon avait entraîné des modifications par des coupes parfois conséquentes (16 cm pour le panneau de la Descente du Saint-Esprit), peu après 1834²⁷.

²⁵ RIMMELE, Marius, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort – Semantisierung eines Bildträgers*, Wilhelm Fink, München, 2010, p14

²⁶ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, P137

²⁷ Idem, p137



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneaux extérieurs gauche et droite), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 75, 7 cm (panneau gauche), 162 x 76 cm (panneau droit), Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1, 899.2

Les panneaux extérieurs, ceux visibles par les paroissiens lorsque le retable était fermé, représentent à gauche les œuvres de charité que l'on comprend comme étant celles données par la Confrérie du Saint-Esprit, et à droite les âmes sauvées du Purgatoire. Ces deux compositions doivent être comprises comme deux parties d'un même appareil rhétorique²⁸, tant les scènes s'entrelacent, autant dans l'iconographie que dans leur signification.

La présence des donateurs et commanditaires au sein des triptyques religieux était déjà devenue une pratique commune vers la fin du XII^e siècle, en Flandre et en Europe centrale.

²⁸ SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 64, 2007, p68

Bien qu'aucune personnalité réelle n'ait encore été identifiée dans le retable du Bugnon, les œuvres de Charité de la Confrérie du Saint-Esprit remplissent une fonction similaire, quoique plus cryptique, aux portraits de donateurs dans les images articulées de Bruges comme le triptyque du Baptême du Christ peint par Gérard David entre 1502 et 1508, où les commanditaires sont présents en position de prière sur les volets²⁹.



Gérard David, *Le Baptême du Christ*, intérieur, 1502-8, huile sur panneau de bois, 132 x 181 cm, Groeningmuseum, Bruges

²⁹ JACOBS, Lynn F., *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2011, p178.



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau extérieur gauche), 1505, liant huileux sur bois d'épicea, 162 x 75,7 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1

Le panneau des Œuvres de Charité dépeint avec réalisme la procédure de ces distributions de vivres et tissus faites par la Confrérie du Saint-Esprit. La partie supérieure du panneau est visiblement abîmée. Peut-être s'agit-il du résultat d'un recadrage tardif, mais aucune source ne semble le confirmer. Il peut simplement s'agir d'une détérioration due aux piètres conditions de conservations des panneaux avant qu'ils ne soient retrouvés.

Dans une composition et narration allant de gauche à droite, et de l'arrière-plan et au premier plan, puis par un retour à l'arrière-plan, on peut suivre l'entrée des indigents et des pèlerins dans la ville depuis une ouverture semblable à un tunnel, débouchant sur une rue étroite faisant face à un immeuble d'un étage, dont le rez-de-chaussée est constituée d'arcs à colonnades. Le peintre a pris soin de représenter différentes classes sociales, des bourgeois de la confrérie vêtus riches habits et portant chapeaux, aux pèlerins portant la coquille Saint-Jacques, en passant par les pauvres en haillon.

Tous les âges et sexes sont représentés, ajoutant à l'universalité des bienfaits de la Confrérie. Hans Fries s'est attaché à respecter le réalisme de la distribution. Le peintre a pris toutefois la liberté de réunir plusieurs éléments – les coupons de draps, le lard et le pain – en une seule scène alors que ces trois biens n'étaient pas distribués au même moment dans l'année³⁰. Fries n'a pas inclus la distribution de monnaie, qui avait lieu pourtant tout au long de l'année.

Le nouveau règlement imposé à la confrérie dès 1489 interdisant aux voyageurs étrangers de bénéficier des distributions est inclus dans la composition³¹, sous la forme du quatrième personnage derrière la table, portant une tunique rosâtre et tendant un bâton menaçant au-dessus de la tête des indigents. Il surveille la foule pour y déceler les resquilleurs.

Au premier plan, un homme en culotte rouge se saisit d'une grande miche de pain pour la couper. Derrière lui, un groupe familial composé de la mère et de ses quatre enfants sert de point d'ancrage émotionnel et visuel de la peinture. Si la mère, portant sur sa tête une miche, tourne le regard vers la gauche, l'enfant qu'elle soutient de son bras gauche tout en tenant un

³⁰ SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 64, 2007, p68

³¹ Ibidem

morceau de lard de la main nous regarde, avec une expression de curiosité. Surgissant des jupes de sa mère, un garçon un peu plus âgé et vêtu très humblement semble aussi nous regarder directement.

Bien que la scène évoque directement la mission de la Confrérie, elle trouve des échos dans des sources bibliques liées aux 14 œuvres de miséricorde de la chrétienté. Ces 14 œuvres se divisent en deux catégories, 7 œuvres dites corporelles, et les 7 restantes dites spirituelles.

Les 7 œuvres de miséricorde corporelle trouvent leur source dans l'Évangile selon Saint Matthieu, plus précisément lors du passage de la parabole du jour du jugement.³²

La représentation iconographique de ces œuvres pose le défi principal de répartir les différentes actions dans une composition cohérente. Le Maître d'Alkmaar fit en 1504, soit un an avant Fries, 7 panneaux individuels pour chaque œuvre de miséricorde. Ces panneaux sont eux-mêmes inspirés des œuvres du Maître de Sainte Gudule. Le panneau de la distribution du pain se rapproche le plus de celui par le Maître de Sainte Gudule, même si ce dernier représente l'acte de vêtir les dénués.

La composition de Hans Fries partage avec certains des panneaux du Maître d'Alkmaar un point de fuite en diagonale, avec un « comptoir » et les distributeurs d'un côté et le groupe des nécessiteux de l'autre, à la différence que Fries inverse la disposition des éléments, et rapproche son point de vue, permettant de mieux immerger le spectateur dans la scène qu'il dépeint.

³² « Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : Venez, vous qui êtes bénis de mon Père ; prenez possession du royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim, et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif, et vous m'avez donné à boire ; j'étais étranger, et vous m'avez recueilli ; j'étais nu, et vous m'avez vêtu ; j'étais malade, et vous m'avez visité ; j'étais en prison, et vous êtes venus vers moi. Les justes lui répondront : Seigneur, quand t'avons-nous vu avoir faim, et t'avons-nous donné à manger ; ou avoir soif, et t'avons-nous donné à boire ? Quand t'avons-nous vu étranger, et t'avons-nous recueilli ; ou nu, et t'avons-nous vêtu ? Quand t'avons-nous vu malade, ou en prison, et sommes-nous allés vers toi ? Et le roi leur répondra : Je vous le dis en vérité, toutes les fois que vous avez fait ces choses à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous les avez faites. »



Maître d'Alkmaar, Les Sept Œuvres de Miséricorde, vêtir les dénudés, 1504, *huile sur panneau de bois*, 103.5 cm x 56.8 cm, SK-A-2815, Rijksmuseum, Amsterdam



Maître d'Alkmaar, Les Sept Œuvres de Miséricorde, nourrir les affamés, 1504, huile sur panneau de bois, 103.5 cm x 55 cm, SK-A-2815-1, Rijksmuseum, Amsterdam



Maître de Saint Gudule, *vêtir les dénuvés*, 1470, huile sur panneau de bois, 63.4 x 41.5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. no. 261(1931.2)

Des 7 œuvres corporelles, seules trois peuvent être véritablement associées au panneau du peintre fribourgeois, à savoir, la distribution de nourriture qui se réfère à la nécessité de nourrir les affamés, celle de tissu pour vêtir ceux qui sont nus, et dans une moindre mesure l'accueil des étrangers, puisque celui-ci ne s'étendait plus qu'aux seuls pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle. La raison de cette réduction tient probablement dans le souci de clarté de la composition, et aussi dans le respect d'une cohérence avec les véritables distributions de la Confrérie. On peut supposer que l'omission de la distribution de monnaie

du panneau aide à mieux rapprocher cette peinture d'événements plausibles du vivant de Fries avec la notion théologique des œuvres de Miséricorde, aucune distribution d'argent n'étant explicitement mentionnée dans les œuvres corporelles.



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau extérieur droit), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2

Le panneau de droite représente le Purgatoire, lieu liminaire où les âmes des pêcheurs subissent certains sévices afin d'expier leurs fautes avant d'espérer pouvoir rejoindre le Paradis. Fries représente le Purgatoire par un lac de feu dont on peut déceler une coulée de lave en fusion, dans lequel baignent une femme devant et un homme à l'arrière, nus et dans une position de prière implorante. En haut à gauche, dans le prolongement d'une diagonale, un ange emporte avec lui un homme vêtu d'un tissu transparent pour lui faire rejoindre les cieux. A l'arrière-plan, une montagne beige aux arêtes prononcées s'ouvre en creuset pour y révéler une lueur rouge, peut-être celle de l'Enfer à proprement parler.

Au tout premier plan et à côté d'un rocher vertical, on constate la présence de miches de pain empilées sur et en dessous d'une table de pierre, la même que dans les Œuvres de Charité, permettant une union directe entre les deux scènes, entre les plans terrestre et souterrain, mais aussi céleste puisque l'ange salvateur et l'âme du défunt, à présent réduite à des dimensions infantiles, entre aussi dans la peinture des Œuvres de Charité. À droite du panneau des Œuvres on distingue une autre figure angélique, vêtue d'une tunique bleue et d'une cape verte et rouge, tenant une autre âme nue nous tournant le dos.

Les deux anges se dirigent vers le même point culminant, hors champ. On distingue un ciel peut-être rougeoyant indiquant la tombée du jour. Cette incursion mutuelle d'éléments d'une composition dans l'autre illustre cette dévotion particulière de Fribourg à la fin du Moyen-Âge, où la charité exercée par les nantis leur permettait le salut éternel tout en aidant leur prochain. Cette conviction dans l'impact direct de la charité sur le salut des âmes remonte aux premiers temps de la Chrétienté, comme les prières inscrites l'attestent. Ce n'est que bien plus tard que cette notion sera associée au Purgatoire.

Le concept de ce troisième lieu de l'Au-Delà prendra plusieurs siècles à s'affirmer au sein des pratiques chrétiennes, mais trouve l'une de ses sources dans les débats des pères de l'Église au IV^e siècle où Ambroise, Jérôme et Augustin discutèrent du sort des pêcheurs selon la gravité de leurs crimes³³. Selon eux l'âme de certains pêcheurs pouvait espérer la salvation

³³ LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Aubervilliers, Archives de Sciences Sociales des Religions, Folio, 1982, p13

après une période d'épreuves³⁴. Il faudra attendre le XII^e siècle pour que la « spatialisation de la pensée » inclue le Purgatoire au sein de la géographie de l'Au-delà³⁵, et encore un siècle pour voir le Purgatoire triompher sur les plans théologique et dogmatique.

Parmi les épreuves endurées par les âmes au Purgatoire, le feu possède une place symbolique prépondérante. Dans ses représentations médiévales, cet élément prend toutes les formes connues, du cercle de feu aux charbons encore incandescents. Fries opte pour un motif connu, le lac de feu. Ce feu sert autant de phase purificatrice, donnant son origine à la notion populaire de baptême du feu, autant que de supplice. Dans la première Épître de Saint Paul à l'adresse des Corinthiens, il est dit que l'un sera sauvé, mais « comme à travers le feu » (*quasi per ignem*)³⁶.

Le feu comme épreuve purificatrice trouve ses racines dans les croyances indo-européennes et sa signification dans l'imaginaire médiéval chrétien n'est pas sans rappeler son statut dans les mythologies romaine, grecque ou même indienne et iranienne. Cette importance du feu dans l'élaboration du Purgatoire va inspirer également son emplacement géographique, en l'associant aux volcans, ce que Fries représente par cette montagne creuse, et par la coulée de magma au bord du lac où se trouvent les deux âmes pénitentes.

C'est Saint Thomas d'Aquin qui, dans ses réponses au sujet du Purgatoire, contribuera grandement à lier la purgation et le suffrage au bénéfice des morts :

« Le Lien de charité qui unit les membres de l'Église ne vaut pas seulement pour les vivants, mais aussi pour les défunts qui sont morts en état d'amour (*charitas*)... Les morts vivent dans la mémoire des vivants ... et ainsi les suffrages des vivants peuvent être utiles aux morts »³⁷

³⁴ LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Aubervilliers, Archives de Sciences Sociales des Religions, Folio, 1982, p14

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

³⁷ Cité dans LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Aubervilliers, Archives de Sciences Sociales des Religions, Folio, 1982, p973

Nous avons abordé plus tôt la question des legs testamentaires à la Confrérie du Saint-Esprit par les particuliers. Cette pratique a commencé dès le XIII^e siècle, quoique timidement, dans le but de réduire les peines encourues au Purgatoire³⁸.

Dans le Fribourg du Moyen-Âge finissant, cette pratique était devenue commune, au point qu'elle informe directement la composition d'ensemble des panneaux extérieurs.

Le point de fuite est posé sur une diagonale, partant des âmes souffrant dans les flammes du lac de feu, pour se perdre au fond du panneau des Œuvres, là d'où viennent les pèlerins. Plutôt que de miser sur une composition centrale, cette direction oblique permet de guider l'œil du regardant, toujours dans cet effort de causalité entre la sortie du Purgatoire et la charité chrétienne.

³⁸ LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Archives de Sciences Sociales des Religions, Folio, 1982, p1090



Hans Fries, *Prédication de Saint Antoine de Padoue*, 1506, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa recouvert de toile, 179 x 74 cm (volet gauche), 179 x 75 cm (volet droit), Église des Cordeliers, Fribourg

Hans Fries semble utiliser régulièrement les points de fuite en diagonale pour rendre ses compositions plus dynamiques et pour guider le regard. Le retable de Saint Antoine à l'Église des Cordeliers en est un bon exemple. Ils confèrent aux panneaux externes un dynamisme renforcé par le mouvement des tissus de l'ange et des âmes pénitentes, la gestuelle de différents protagonistes dans les Œuvres et la vivacité des couleurs.



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieurs), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette, sur bois d'épicéa, 162 x 176 cm (panneau gauche), 162 x 75,7 cm (panneau droit), Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1 & GKS Inv. 899.2

A contrario, les panneaux intérieurs témoignent d'une technique plus conventionnelle, où les personnages font preuve d'un relatif hiératisme. Ces panneaux représentent à gauche (verso du Purgatoire) la Dispersion des Apôtres et à droite (verso des œuvres de bienfaisance) la Descente du Saint-Esprit dans l'âme des apôtres entourant la Vierge Marie, un événement connu aussi sous le nom de la Pentecôte. Si les deux épisodes sont issus du Nouveau Testament et de textes apocryphes, ils n'en restent pas moins pertinents dans la lecture historique du retable. La descente du Saint-Esprit fait référence au nom de la Confrérie commanditaire.



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieur droit), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 162 x 75,7 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS inv. 8999.1

La peinture de la descente du Saint-Esprit montre une composition centrale. Dans un intérieur duquel on peut distinguer une ouverture au fond et au centre, La Vierge Marie est vêtue de bleu au centre, et le rebord de son col blanc comporte les inscriptions *Ave Maria*. Le groupe des apôtres entoure la Vierge. Tous observent une attitude de prière avec les yeux levés au

ciel en direction de la colombe du Saint-Esprit. Seul Saint Pierre à droite et vêtu de rouge semble regarder la Vierge. La colombe mentionnée plus tôt se trouve dans la partie supérieure de la composition, au-dessus de Marie dans un axe central. Elle semble voler en direction de la droite du tableau, nous tournant légèrement le dos de trois quarts.

Cette pose permet d'ajouter un dynamisme supplémentaire qu'une pose frontale n'aurait peut-être pas su restituer. La parole divine est incarnée par des langues de feu, rouges à bords jaunes, dont la forme et le léger volume suggéré par les ombres internes donnent l'impression qu'il s'agit de touches de peinture faites à même le panneau. Hans Fries jouerait donc, déjà au début du XVI^e siècle, avec la matérialité de la peinture, créant une association entre la parole divine, l'illumination religieuse et l'acte de peindre. En incarnant la matérialité de la peinture dans le Saint-Esprit, Fries explicite aussi peut-être le lien intrinsèque entre son art et la Confrérie, son commanditaire.



Albrecht Dürer, *La Petite Passion, La Descente du Saint-Esprit*, 1510, gravure sur bois, Metropolitan Museum of Art, New York, 19.73.205

Non content de rappeler la dimension matérielle de son métier, Fries use de citations et d'inserts montrant sa connaissance iconographique, et surtout l'importance de la gravure dans la distribution et diffusion d'images propres à inspirer les artistes.

La composition générale et l'apparence des langues de feu ne sont pas sans évoquer une gravure d'Albrecht Dürer représentant le même épisode biblique. Le peintre fribourgeois avait eu probablement accès à une double édition en latin et en allemand d'un in-folio de L'Apocalypse, richement illustré de 15 gravures sur bois par Dürer. Fries aurait ainsi combiné le Jean de la *Vision des Sept Chandeliers*, dont il tire le détail des pieds sales³⁹, avec le même personnage dans *Saint Jean devant le Seigneur et les Anciens*⁴⁰.



Albrecht Dürer, *La Vision des Sept Chandeliers*, 1496-1498, gravure sur bois, réf. in-folio de L'Apocalypse, Petit Palais, Paris, GDUT4105

³⁹ SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 64, 2007, p71

⁴⁰ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p138



Albrecht Dürer, *Saint Jean devant le Seigneur et les Anciens*, 1496-1498, gravure sur bois, réf. In-Folio de L'Apocalypse, Petit Palais, Paris, GDUT4107

Même si Fries resserre sa composition, sensiblement plus hiératique que celle très dynamique de Dürer, tous les éléments principaux sont présents, mais adaptés à un nouveau contexte. Ainsi, les pieds sales de Jean révélés dans leur crudité peuvent être associés aux pauvres dont la Confrérie avait la charge.



Maître E. S. , *La Descente du Saint-Esprit*, date inconnue, gravure sur cuivre (L.35)



Martin Schongauer, *la Mort de la Vierge*, 1435-1491, gravure sur cuivre, 25.5 × 16.8 cm, réf. Adam von Bartsch *Le Peintre Graveur*. Leipzig, 1876, cat. no. 23., The Metropolitan Museum of Art, New York

Kelternorn-Haemmerli⁴¹ percevait dans ce panneau une parenté avec les œuvres d'Hans Holbein l'Ancien, notamment sa *Dormition de la Vierge* (1500-1501), conservée à l'Öffentliche Kunstsammlung de Bâle⁴². Une gravure sur cuivre du Maître E.S. présente aussi

⁴¹ Geelhar 1992, p. 39, fig.12 in VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p138

⁴² Ibidem

des ressemblances compositionnelles.

L'épisode de la Pentecôte tel qu'il est décrit dans le deuxième chapitre des Actes des Apôtres, que ces derniers tous rassemblés en un même lieu reçurent le Saint-Esprit « divisé en langues comme du feu » descendre du ciel et se poser sur chacun d'eux. L'Esprit saint est également décrit comme apparaissant sous la forme d'une colombe. Bien qu'elle ne soit pas décrite explicitement dans le texte, la présence de la Vierge Marie est admise au sein de la communauté primitive dès l'Acte 1⁴³.

Plusieurs représentations de la Pentecôte semblent opter pour une visualisation solaire des langues de feu, comme dans la gravure du Maître E. S. Fries se rapproche davantage du traitement de Dürer ou même de Giovanni Baronzio qui peignit les « langues » sous la forme de petites flammes rouges en forme de gouttes, en plus des rayons de soleil.

⁴³ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p138



Giovanni Baronzio, *la Descente du Saint-Esprit*, circa-1340, tempera et dorure sur panneau de bois, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (photographie : Jörg P. Anders)

Les apôtres se mirent ensuite à « parler en langues », dans un vocable inconnu des mortels, une manifestation verbale du divin. Cet aspect linguistique est visible dans la version de Dürer où certains apôtres semblent en pleine conversation tandis qu'une langue de feu orne le haut de leur crâne. La dimension linguistique de la Pentecôte n'est pas toujours incluse dans ses représentations picturales, et encore une fois la gravure du Maître E. S. se distingue du panneau de Fries par les figures attentives ou surprises, mais fermement silencieuses des Apôtres.



Artiste inconnu, *Triptyque de la Dispersion de Apôtres, La Pentecôte*, circa 1465, huile sur panneau de bois, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (photographie : Robert Suckale)

Le triptyque de la Dispersion des Apôtres choisit la même option mutique. Le peintre inconnu de ce triptyque conservé à München a préféré mettre en avant le culte marial dans sa composition, plutôt que le Saint-Esprit. La colombe, plutôt petite, quoique posée sur l'axe médian, n'est pas entourée d'or ni de lumière. Aucune langue de feu ou rayon solaire n'est présent.

La version du triptyque de München n'est cependant pas si éloignée du modèle de Dürer, la vierge Marie étant montrée la tête penchée et baissée, un ouvrage à la main. Dans ces compositions, Marie n'a pas besoin de participer à la dévotion des Apôtres puisqu'elle en est l'objet, plus que le Saint-Esprit lui-même.

A contrario, Fries fait fort d'inclure la Vierge dans la prière avec les Apôtres et si Saint Pierre et d'autres Apôtres montrent clairement leur hommage à la Vierge par la direction de leur regard, les yeux levés au ciel et les mains jointes de Marie démontrent sa participation au miracle en cours.

Hans Fries fait ouvrir légèrement la bouche à certains de ses Apôtres et s'ils ne semblent pas converser ensemble, leur attention étant fermement réservée au Saint-Esprit ou à la Vierge, le mouvement de leurs lèvres que l'on devine surtout sur les Apôtres derrière la Vierge suffit à ajouter une portée sonore à la peinture du maître fribourgeois.

De tous les personnages présents, seule la Vierge voit sa langue de feu déjà posée devant son front, soulignant son importance, alors que les autres langues sont encore en train de descendre vers leur destination. Non content d'explicitement une hiérarchie théologique entre La Vierge et les Apôtres, cette distinction permet également d'accentuer l'impression de mouvement.

Dans le cas du panneau de Hans Fries, les apôtres ne semblent pas diserts, mais leurs bouches souvent entrouvertes, et leur gestuelle où certains lèvent les bras et ouvrent leurs mains pourrait suggérer cette dimension conversationnelle. De plus, l'apparence des langues de feu souligne l'homonymie avec l'organe de la parole, leur forme et leur couleur se rapprochant de celle d'une langue humaine plus encore que d'une flamme.

Si la majorité des apôtres regarde la Vierge Marie, l'un d'eux, au visage légèrement plus grand et mieux proportionné, tourne la tête de trois quarts en nous regardant. Certains voient

dans cet apôtre atypique un autoportrait caché du peintre⁴⁴. La pratique du cryptoportrait peut aussi être un emprunt à Dürer qui avait habitude d'insérer son visage dans ses œuvres⁴⁵.



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieur gauche détail en réflectographie), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'epicéa, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2

La réflectographie infrarouge a permis d'observer le dessin sous-jacent. Il révèle que ce personnage devait au départ faire entièrement face au spectateur⁴⁶. Fries aura trouvé un compromis afin peut-être d'éviter un trop grand déséquilibre dans la composition.

⁴⁴ Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003, p58

⁴⁵ SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 64, 2007, p71

⁴⁶ Idem, p72



Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieur gauche), 1505, liant huileux sur bois d'épicea, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2

Le panneau de la Dispersion des Apôtres s'articule sur un point de fuite sur un axe diagonal en partant de la droite du cadre dans le lointain, où l'on peut voir la Montagne, la mer formant l'horizon et une ville à son abord. La diagonale est renforcée par un relief rocheux sur la gauche, agrémenté d'un arbre touffu occupant un sixième de l'espace vertical.

Le pan d'un relief rocheux voisin est visible sur la partie inférieure droite, auquel est accolé un bassin de pierre, devant lequel des plantes fines et sombres amènent un élément végétal au premier plan.

Ces plantes délicates se retrouvent dans d'autres peintures de Fries produites durant la même période, comme le Martyr de Sainte Barbe, Saint Christophe ou le Martyre de Saint Sébastien. La présence de ces plantes est tributaire du rapport mimétique entretenu par les artistes de la fin du Moyen-Âge⁴⁷. La Botanique médiévale se situait au carrefour de plusieurs disciplines, mêlant médecine, Histoire, Lexicographie et la grammaire⁴⁸. Dès le XIII^e siècle, des encyclopédies botaniques telles que celle de Bartholomée l'Anglais étaient rédigées à l'intention des études bibliques.

Son *De proprietatibus rerum* compilait les plantes décrites dans la bible, leurs propriétés et significations⁴⁹. Les XIV^e et XV^e siècles verront une transition du modèle théologique à celui plus « universaliste », avec l'ouvrage séminal de Bandini qui ne niait pourtant pas l'influence de Bartholomée dans sa classification⁵⁰. Néanmoins, ces physiciens humanistes se basaient essentiellement sur des textes préexistants, souvent antiques comme ceux de Pline l'Ancien et Dioscorides.

L'œuvre même de Pline sera imprimée en 1469 par l'Allemand Johannes Spira en Italie, favorisant sa diffusion⁵¹. Il faudra attendre une deuxième vague de botanistes qui dans les années 1530-1560 pour voir une première remise en question de ce savoir passé⁵². Il ne serait

⁴⁷ SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 64, 2007, p72

⁴⁸ VENTURA, Iolanda, *Changing Representations of Botany in Encyclopedias* in GOEING, Anja-Silvia, GRAFTON, Anthony T., MICHEL, Paul, *Collectors' Knowledge : What is Kept, What is Lost*, 2013, Brill, Boston, p100

⁴⁹ Idem, p102

⁵⁰ Idem, p107

⁵¹ OLARIU, Dominic, *The Misfortune of Philippus de Lignamine, or New Research Perspectives in Herbal Illustrations*, 2015, Max Planck Institute of the History of Science Berlin, p51

⁵² VENTURA, Iolanda, *Changing Representations of Botany in Encyclopedias* in GOEING, Anja-Silvia, GRAFTON, Anthony T., MICHEL, Paul, *Collectors' Knowledge : What is Kept, What is Lost*, 2013, Brill, Boston, p112

donc pas étonnant si Hans Fries et ses confrères se sont basés sur des encyclopédies issues de la tradition antique, revisitée par les encyclopédistes italiens.

Les XV^e et XVI^e siècles ont surtout été témoins de l'engouement pour les herbiers, richement illustrés⁵³. La nécessité d'étoffer l'iconographie végétale aura ainsi pourvu les artistes de sources d'inspiration supplémentaires.

Le lys blanc visible devant le bassin est un symbole christique et les fraises une référence à la nourriture des enfants morts en bas-âge et des bienheureux⁵⁴. Sur le rebord du bassin, on trouve une casserole dans laquelle baigne du pain dans de l'eau. Dans l'eau du bassin trempe une gourde dont la cordelette est saisie délicatement par la main gauche de Saint Jean, accroupi. Sa main droite tient un bâton de pèlerin.

Devant lui, Saint Pierre prie, tourné vers la droite, en direction du panneau voisin. Il semble être assis sur un rocher, masqué par ses amples habits. Un bâton similaire à celui de Saint Jean repose sur sa jambe gauche. Derrière Jean, un autre apôtre boit dans un bol, tenant un morceau de pain de l'autre main. Les autres apôtres remplissent le milieu de la composition, l'un faisant le signe de la bénédiction, d'autres s'embrassant au moment des adieux. Un autre encore cache son visage, probablement empli de tristesse.

Le ciel est peint dans le respect du canon traditionnel, avec des couches horizontales de blanc, bleu, azurite oxydée en noir, et d'or. Ce ciel chargé est peuplé d'un *Salvator Mundi*, le Christ sauveur, reposant sur un des nuages. Il porte les attributs de ce motif précis, à savoir le globe dans la main gauche, tandis que sa main droite fait le signe de la bénédiction. La composition diagonale évoque en symétrie inversée la structure du panneau des Œuvres de Charité, le front rocheux fonctionnant comme une évocation de l'immeuble fribourgeois. Les apôtres se désaltérant et se nourrissant avant de prendre la route sont un écho des pauvres et des pèlerins des Œuvres.

⁵³ OLARIU, Dominic, *The Misfortune of Philippus de Lignamine, or New Research Perspectives in Herbal Illustrations*, 2015, Max Planck Institute of the History of Science Berlin, p40

⁵⁴ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p139

Le thème de la Dispersion des Apôtres provient d'une série de textes nommée *Acta Joannis*⁵⁵. Il faudra attendre le XI^e siècle pour que cet épisode emporte l'adhésion de l'Église romaine, par l'introduction d'une fête dédiée, la *Divisio Apostolorum*⁵⁶.

L'art germanique de la fin du Moyen-Âge, proche du berceau stylistique de Fries, nous offre un exemple proche de celui présent dans le retable du Bugnon. Wolfgang Katzheimer l'Ancien peint en 1485 une Dispersion des Apôtres à la composition plus riche et foisonnante, du fait aussi de son format, puisqu'il s'agit d'un tableau unique et non d'un panneau d'image articulée.



Atelier de Wolfgang Katzheimer l'Ancien, *La Dispersion des Apôtres*, 1485, huile sur bois, Musée Historique de Bamberg, Allemagne

Si la composition elle-même est relativement éloignée de celle du peintre fribourgeois, on y retrouve certains éléments, comme le pain, la fontaine, l'élément végétal parsemant au

⁵⁵ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p140

⁵⁶ Ibidem

premier plan un environnement minéral, les embrassades des Apôtres, et leur départ dans l'arrière-plan où figure une ville et un plan d'eau. La présence dans les œuvres des deux artistes d'une fontaine et de pain peut être interprétée comme un rappel de la communion, rituel essentiel de la chrétienté, d'autant plus que la Dispersion des Apôtres se produit plusieurs temps après la Sainte Scène, origine biblique du rituel de l'eucharistie.

Fries aura réduit et concentré les éléments de l'œuvre de Katzheimer en les réunissant dans une perspective proche de la moitié gauche de la peinture allemande. Fries semble avoir également émulé son homologue allemand dans la relative simplicité du traitement des expressions, par rapport à la minutie dans le rendu de l'environnement et des matières.

Un autre exemple germanique du thème figure au sein du triptyque de München déjà évoqué au sujet de la Descente du Saint-Esprit.



Artiste inconnu, *Triptyque de la Dispersion de Apôtres, La Dispersion des Apôtres*, circa 1465, huile sur panneau de bois, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (photographie : Robert Suckale)

Plusieurs similitudes compositionnelles peuvent être faites avec la version de Katzheimer et même de Hans Fries, avec les embrassades des apôtres, le chemin rocailleux de l'arrière-plan et la ville au bord de l'eau, ainsi que la fontaine. Notons qu'ici, c'est Jean l'Apôtre qui remplit sa gourde, dans une attitude, des vêtements et des attributs très proches de celui de Hans Fries, alors que la version de Katzheimer donnait à Jean le rôle d'observateur, son visage tourné vers nous tout en étreignant un de ses condisciples.

Une œuvre postérieure au retable du Bugnon du Maître de Niderolang montre la popularité du motif de Jean s'abreuvant. Cette composition diffère cependant en bien des points, particulièrement l'environnement plus forestier, sans présence de point d'eau.



Maître de Niederolang, *La Dispersion des Apôtres*, 1510-1520, tempera sur panneau de bois, 82,2 cm x 60,7 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Autriche, 001911

Certaines représentations de la Dispersion des Apôtres font intervenir le Christ sous la forme d'un *Salvator Mundi*. C'est le cas de la version de Hans Fries et d'une autre, antérieure, actuellement conservé à l'Eglise Saint-Blaise à Bayern. Datée entre 1460 et 1480, cette composition virtuellement divisée par un cadre de bois aux motifs végétaux comporte non seulement un *Salvator Mundi*, mais aussi la Vierge en deuil et Jean auprès d'elle, associant la scène au cycle de la Passion.



Artiste inconnu, *la Dispersion des Apôtres*, 1460-80, tempera sur bois, Église Saint-Blaise, Ottobeuren, Bayern, Allemagne, 016335

L'existence du triptyque de München qui, outre le thème de la Dormition de la Vierge, inclue à la fois la Descente du Saint-Esprit et la Dispersion des Apôtres, est une preuve que l'association des deux thèmes au sein d'une œuvre articulée n'est pas unique ni étrange, ce d'autant plus que les deux scènes sont narrativement liées.

Tout comme les panneaux extérieurs du retable du Bugnon, les intérieurs se répondent à la fois sur le plan symbolique et compositionnel. Parmi la multitude des apôtres, Pierre et Jean sont les plus identifiables, présents dans les deux compositions et au premier plan. Ils portent les mêmes couleurs d'un panneau à l'autre et leur physionomie est suffisamment typée pour permettre une identification immédiate. Jean porte une tunique blanche et vert émeraude. Sa jeunesse est caractérisée par ses boucles d'un blond cuivré tandis que Pierre porte sa traditionnelle barbe blanche, et est vêtu d'une tunique rouge.

L'effet de symétrie est particulièrement saisissant pour Pierre, dont la pose d'un panneau à l'autre produit une impression de symétrie axiale. La pose agenouillée de Pierre, son regard levé au ciel et ses mains en prière ne sont pas sans rappeler la pose des âmes pénitentes du Purgatoire dans le panneau externe de droite, celui derrière la Dispersion des Apôtres.

Le pied nu et sale de Jean dans la Pentecôte évoqué plus tôt répond au Jean s'abreuvant au petit bassin, entouré de mets modestes dans une évocation de l'aspect terrestre et dépouillé de l'humble croyant, et par conséquent du nécessitant à qui la Confrérie porte assistance. Ces correspondances nous invitent à spéculer sur le contenu d'un hypothétique panneau central. Peut-être cette composition centrale perdue présentait-elle les apôtres dans une troisième scène, potentiellement intermédiaire aux deux événements ou même antérieure aux deux.

Les deux panneaux sont surtout liés par leur contiguïté chronologique, et leur fonction d'amorce et résolution. Les apôtres reçoivent la parole divine leur permettant de parler toutes les langues, et ainsi de mieux transmettre la foi chrétienne de par le monde.

L'existence d'un panneau central permettrait de résoudre un manque apparent dans l'inclusion des figures principales de la Chrétienté. Si Marie est présente, le Saint-Esprit aussi sous la forme d'une colombe, et que le petit *Salvator Mundi* figure Jésus dans le tableau de la Dispersion des Apôtres, une représentation centrale en majesté du Sauveur manque. Plusieurs triptyques d'Europe fonctionnent sur cet axe compositionnel et théologique où Jésus, voire Dieu le père, domine le centre de l'image.

Les triptyques étaient désignés au Moyen-Âge comme des tableaux à portes ou même à feuilles (comme si les retables étaient des livres) et le Christ lui-même est assimilé à une porte, compte tenu de son statut liminaire entre monde des hommes et divinité.

Cette association d'idées trouve son origine dans un passage du livre de Saint Jean, 10 : 9 : « Je suis la porte. Quiconque entre à travers moi sera sauf. »⁵⁷

Le Moyen-Âge tardif voyait ainsi dans la relation entre le Christ et ses fidèles, celle d'une porte métaphorique vers la salvation⁵⁸.

⁵⁷ JACOBS, Lynn F., *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2011, p21

⁵⁸ Ibidem

En prenant en compte l'occurrence des épisodes de la Pentecôte et de la Dispersion dans la chronologie des événements du Nouveau Testament, cette possible composition centrale pourrait représenter l'Ascension. Même les textes apocryphes ayant servi à la création du thème de la Dispersion des Apôtres précisent que cet événement se produisit sitôt après l'Ascension⁵⁹.

Non content d'être logique avec les deux panneaux latéraux d'un point de vue narratif, l'Ascension pourrait faire écho au salut des âmes libérées du Purgatoire du panneau extérieur droit, et ainsi participer de l'appareil argumentatif liant œuvre de charité, salut de l'âme et promesse d'une vie éternelle auprès du Christ.

Un panneau central figurant le Christ au retable du Bugnon, œuvre articulée, serait ainsi cohérent avec les conceptions théologiques et artistiques de l'époque et du lieu dans lesquels s'inscrit le retable. Ce panneau central aurait d'autant plus d'impact qu'il aurait pu, comme les panneaux qui lui serviraient de volets, être doré dans son pourtour et même à l'intérieur.

L'usage de peinture dorée pour décorer les cadres des panneaux intérieurs, le disque lumineux autour de la colombe du Saint-Esprit et le ciel de la Dispersion des Apôtres se rapporte à la portée symbolique du métal et de sa couleur dans la tradition chrétienne médiévale. Si la valeur économique de l'or est déjà gage de prestige, et était donc associée à la royauté⁶⁰, son éclat est aussi comparé à la lumière divine, et au paradis.

Disposer cette peinture dorée autour de la colombe et dans le ciel peuplé par le Salvator Mundi apparaît donc des plus logique pour illustrer la nature divine de ces apparitions, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans une tradition de peinture d'icône trouvant ses racines dans le haut Moyen-Âge byzantin⁶¹.

⁵⁹ VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001, p140

⁶⁰ CARILE, Maria Cristina, *Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late antiquity and the middle ages in Ravenna : its role in earlier medieval change and exchange*, Judith Herrin and Jinty Nelson, University of London Press; Institute of Historical Research, 2016, p57

⁶¹ ZEITLER, Barbara, *Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages in The Art Bulletin*, Dec., 1994, Vol. 76, No. 4 (Dec., 1994), pp. 680-694, CAA, p118

Le contexte de présentation du retable permet d'entrevoir la fonction rituelle de la peinture dorée. En ouvrant les panneaux, l'officiant révèle les scènes bibliques, scintillant à la lumière des fenêtres de l'église grâce à l'or, subjuguant le paroissien observateur qui pourra voir dans cet éclat révélé, l'apparition du divin. La présence de l'or uniquement sur les panneaux intérieurs est donc pertinente dans l'optique de l'usage de l'image articulée de dévotion.

Les panneaux intérieurs sont par ailleurs associés à des jours de fête, la Pentecôte et la Dispersion des Apôtres, tandis que les panneaux extérieurs sont associés à une pratique réelle, « ordinaire », et sa conséquence directe pour les âmes du Purgatoire, cette dévotion d'échange étant comme nous l'avons expliqué, une tradition profondément ancrée dans le Fribourg médiéval.

Outre la peinture dorée, la maîtrise chromatique générale de Fries lui permet d'alterner entre des palettes sourdes à dominantes brunes et jaunes avec des éclats de couleurs vives, comme dans la descente du Saint-Esprit, où les vêtements des personnages bibliques principaux se distinguent par la force de leur coloris, dans une palette restreinte aux couleurs primaires ce qui en renforce le caractère universel.

Le blanc de certains vêtements peut aussi servir à attirer le regard, l'œil étant davantage stimulé par la clarté. C'est le cas pour la femme voyageuse et de son enfant le plus jeune dans le panneau des Œuvres de Charité. En plus du regard frontal du nourrisson, le blanc de son étoffe et de la coiffe de sa mère permet de les distinguer rapidement dans cette composition foisonnante.

La coiffe de la mère voyageuse du recto n'est pas sans évoquer celle de la vierge Marie du panneau au verso, qui revêt non seulement la même utilité chromatique, mais permet à nouveau de lier les deux figures. La mère des Œuvres de Charité porte après tout son plus jeune fils dans les bras, à la façon d'une vierge à l'enfant.

5. Conclusion

Même dans son état actuel parcellaire, le retable du Bugnon est un véritable codex permettant d'aborder la peinture de Hans Fries dans toute son inventivité et sa maîtrise compositionnelle. La richesse des coloris et des éléments, même les plus anodins en apparence, permettent de rendre plus palpables des sujets religieux.

Chaque panneau répond à l'autre, tantôt par la répétition de motifs, tantôt par une dialectique symbolique, cumulant vers le même propos fondamental, à savoir l'importance de la mission de la Confrérie du Saint-Esprit. Le retable du Bugnon permet l'incarnation de la dévotion, dans l'optique voulue par ses commanditaires.

Comparativement aux autres œuvres de la période fribourgeoise, Hans Fries se garde d'inclure dans les panneaux du retable tout élément grotesque. Nul monstre, violence ou laideur physique. L'origine du retable a sans doute induit cette mesure, Hans adaptant ses motifs de prédilection selon la nature de l'œuvre.

Le retable est donc support de culte, mais aussi objet de propagande pour la Confrérie, qui au début du XVI^e siècle était l'une des institutions les plus puissantes de Fribourg, mais devait déjà faire quelques concessions, comme l'explique la restriction de 1489 au sujet des voyageurs étrangers. En peintre de ville conscient de sa position et de la portée de la commande, Hans Fries utilise judicieusement la spécificité du retable à son avantage technique.

Le choix d'implémenter les panneaux internes de dorure témoigne de cette capacité de penser son art dans l'optique du rituel. Fries permet à la fois de servir au mieux la Confrérie en livrant une œuvre puissante et de prouver sa valeur de peintre en retour, le rayonnement du commanditaire et celui du peintre s'alimentant mutuellement.

Le retable du Bugnon est également un témoin visuel d'une forme bien précise de pratique religieuse, typique de la région à la fin du Moyen-Âge, où le concept du Purgatoire servait de socle idéologique et de motivateur dans l'action charitable.

Si le retable ne nous est pas parvenu dans son intégrité, nous empêchant de répondre avec certitude à certaines questions essentielles quant à son apparence d'origine, les panneaux survivants suffisent à témoigner de la maîtrise du peintre fribourgeois, alors non seulement au sommet de son art, mais aussi au pinacle de sa position sociale.

6. Bibliographie

- Sources secondaires

- SCHUSTER CORDONE, Caroline, *Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500* in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, Band 64, 2007
- VILLIGER, Verena, SCHMID, A., Alfred, *Hans Fries Un peintre au tournant d'une époque*, Editions Payot Lausanne, 2001
- Pro Fribourg, *Fribourg au temps de Fries – urbanisme, culture, politique et religion*, éditions Jean Steinauer, 2003
- CARILE, Maria Cristina, *Production, promotion and reception: the visual culture of Ravenna between late antiquity and the middle ages* in *Ravenna : its role in earlier medieval change and exchange*, Judith Herrin and Jinty Nelson, University of London Press; Institute of Historical Research, 2016
- ZEITLER, Barbara, *Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages* in *The Art Bulletin*, Dec., 1994, Vol. 76, No. 4 (Dec., 1994), pp. 680-694, CAA
- RIMMELE, Marius, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort – Semantisierung eines Bildträgers*, Wilhelm Fink, München, 2010
- JACOBS, Lynn F., *Opening Doors The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2011

- LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Archives de Sciences Sociales des Religions, Folio, 1982
- VENTURA, Iolanda, *Changin Representations of Botany in Encyclopedias* in GOEING, Anja-Silvia, GRAFTON, Anthony T., MICHEL, Paul, *Collectors' Knowledge : What is Kept, What is Lost*, Brill, Boston, 2013
- OLARIU, Dominic, *The Misfortune of Philippus de Lignamine, or New Research Perspectives in Herbal Illustrations*, Max Planck Institute of the History of Science Berlin, 2015

- **Sources internet**

- Sikart, le Retable du Bugnon (dernière consultation : 12.10.2021)
<https://www.sikart.ch/imgrenderer2.aspx?id=13123791>
- UNIFR, événements Journée Explora (dernière consultation : 12.10.2021)
https://events.unifr.ch/explora/fr/assets/public/images/2021/promenades/060.1600.Retables_Bugnon_Hans_Fries.jpg
- Rijksmuseum, The Seven Works of Mercy by the Master of Alkmaar, 1504 (dernière consultation : 12.10.2021)
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2815-1>
- Master of Saint Gudule, Clothing the Naked, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (dernière consultation : 28.01.22)
<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/master-view-saint-gudule/clothing-naked>
- Wikimedia Commons, Katzheimer Apostelabschied Historisches Museum Bamberg Anagoria (dernière consultation : 12.10.2021)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1485_Katzheimer_Apostelabschied_Historisches_Museum_Bamberg_anagoria.jpg

- Art and the Bible, Descent of the Holy Spirit by Albrecht Dürer (dernière consultation : 12.10.2021)
<https://www.artbible.info/art/large/1016.html>
- Wikiart, Le Baptême du Christ par Gérard David (dernière consultation : 27.01.22)
<https://www.wikiart.org/en/gerard-david/the-baptism-of-christ-central-section-of-the-triptych>
- Martin Schongauer, Death of the Virgin, Metropolitan Museum of Art, New York (dernière consultation : 28.01.22)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336160>
- The Prometheus Image Archive (dernière consultation : 28.01.22)
<https://prometheus-bildarchiv.de/en/>
- Kulturpool (dernière consultation : 28.01.22)
<http://www.kulturpool.at/display/kupo/Home>
- REALOnline (dernière consultation : 28.01.22)
<https://realonline.imareal.sbg.ac.at/detail/nr-001911/>

7. Liste des images

- Hans Fries, *Le Jugement dernier, La Ressurrection des Justes & La Chute des Damnés*, circa 1501, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 125,2 cm x 26,8 cm, 124,5 cm x 26,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munchi, Inv. WAF 281
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon*, 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 162 x 176 cm, 162 x 75,7 cm, 162 x 75, 7 cm, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1, 899.2

- Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneaux extérieurs gauche et droite), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 75, 7 cm (panneau gauche), 162 x 76 cm (panneau droit), Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1, 899.2
- Gérard David, *Le Baptême du Christ*, intérieur, 1502-8, huile sur panneau de bois, 132 x 181 cm, Groeningmuseum, Bruges
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau extérieur gauche), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 75,7 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1
- Maître d'Alkmaar, *Les Sept Œuvres de Miséricorde, vêtir les dénudés*, 1504, huile sur panneau de bois, 103.5 cm x 56.8 cm, SK-A-2815, Rijksmuseum, Amsterdam
- Maître d'Alkmaar, *Les Sept Œuvres de Miséricorde, nourrir les affamés*, 1504, huile sur panneau de bois, 103.5 cm x 55 cm, SK-A-2815-1, Rijksmuseum, Amsterdam
- Maître de Saint Gudule, *vêtir les dénudés*, 1470, huile sur panneau de bois, 63.4 x 41.5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. no. 261(1931.2)
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau extérieur droit), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2
- Hans Fries, *Prédication de Saint Antoine de Padoue*, 1506, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa recouvert de toile, 179 x 74 cm (volet gauche), 179 x 75 cm (volet droit), Église des Cordeliers, Fribourg
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieur), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette, sur bois d'épicéa, 162 x 176 cm (panneau gauche), 162 x 75,7 cm (panneau droit), Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.1 & GKS Inv. 899.2
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon* (panneau intérieur droit), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 162 x 75,7 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS inv. 8999.1
- Albrecht Dürer, *La Petite Passion, La Descente du Saint-Esprit*, 1510, gravure sur bois, Metropolitan Museum of Art, New York, 19.73.205

- Albrecht Dürer, *La Vision des Sept Chandeliers*, 1496-1498, gravure sur bois, réf. In-folio de L'Apocalypse, Petit Palais, Paris, GDUT4105
- Albrecht Dürer, *Saint Jean devant le Seigneur et les Anciens*, 1496-1498, gravure sur bois, réf. In-folio de L'Apocalypse, Petit Palais, Paris, GDUT4107
- Maître E. S. , *La Descente du Sain-Esprit*, date inconnue, gravure sur cuivre (L.35)
- Martin Schongauer, *la Mort de la Vierge*, 1435-1491, gravure sur cuivre, 25.5 × 16.8 cm, réf. Adam von Bartsch *Le Peintre Graveur*. Leipzig, 1876, cat. no. 23., The Metropolitan Museum of Art, New York
- Giovanni Baronzio, *la Descente du Saint-Esprit*, circa-1340, tempera et dorure sur panneau de bois, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (photographie : Jörg P. Anders)
- Artiste inconnu, *Triptyque de la Dispersion de Apôtres, La Pentecôte*, circa 1465, huile sur panneau de bois, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (photographie : Robert Suckale)
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon (panneau intérieur gauche détail en réflectographie), 1505, liant huileux et dorure à l'assiette sur bois d'épicéa, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2*
- Hans Fries, *Le retable du Bugnon (panneau intérieur gauche), 1505, liant huileux sur bois d'épicéa, 162 x 76 cm, Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, GKS Inv. 899.2*
- Atelier de Wolfgang Katzheimer l'Ancien, *La Dispersion des Apôtres*, 1485, huile sur bois, Musée Historique de Bamberg, Allemagne
- Artiste inconnu, *Triptyque de la Dispersion de Apôtres, La Dispersion des Apôtres*, circa 1465, huile sur panneau de bois, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (photographie : Robert Suckale)

- Maître de Niederolang, *La Dispersion des Apôtres*, 1510-1520, tempera sur panneau de bois, 82,2 cm x 60,7 cm, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Autriche, 001911
- Artiste inconnu, *la Dispersion des Apôtres*, 1460-80, tempera sur bois, Église Saint-Blaise, Ottobeuren, Bayern, Allemagne, 016335