

Hans Fries, conteur d'images : narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500

Autor(en): **Schuster Cordone, Caroline**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **64 (2007)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **08.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169770>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Fries, conteur d'images

Narration picturale et détails dans l'art fribourgeois autour de 1500

par CAROLINE SCHUSTER CORDONE

Dans son livre intitulé *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Daniel Arasse évoque les surprises qui attendent celles et ceux qui scrutent attentivement les tableaux.¹ Le Fribourgeois Hans Fries est sans aucun doute l'un des artistes suisses du Moyen Âge finissant qui récompense le regard, spécialiste ou amateur, de celles et ceux qui s'aventurent dans la contemplation de ses œuvres. Le présent article propose un choix d'incursions ponctuelles dans l'art de Hans Fries qui permet d'entrevoir l'inépuisable richesse iconographique et narrative de ce peintre qui a fait l'objet d'une exposition rétrospective, en 2001, au Musée d'art et d'histoire de Fribourg. Maîtrisant à la perfection l'art de mêler iconographie religieuse complexe et narration efficace, Hans Fries démontre une connaissance approfondie des grands maîtres de son temps, doublée d'une conscience de son métier qui anticipe l'avènement social des peintres renaissants.

Éléments biographiques

Né à Fribourg autour de 1460/65, Hans Fries apprit son métier de peintre à Berne auprès de Heinrich Bichler. Il poursuivit ensuite sa carrière à Bâle, où il intégra la corporation des peintres. Autour de 1500, à l'aube de ses quarante ans, Hans Fries revint à Fribourg où il devint peintre de la ville. C'est précisément de cette époque que datent les œuvres présentées dans les prochains paragraphes, une période dense durant laquelle l'artiste est au comble de son talent. Après avoir quitté Fribourg en 1510, les traces du peintre se perdent: on ne sait où il séjourna durant les années ultérieures et ce n'est qu'en 1518, puis en 1523, que sa présence est attestée une nouvelle fois à Berne, ville qui semble également être sa dernière station.²

L'image à l'époque de Hans Fries

La question de la narration en peinture était fort débattue à l'aube de l'époque moderne dans le contexte artistique comme théologique. On s'interrogeait sur les stratégies dont disposaient les peintres pour mettre en scène les récits bibliques et légendes pieuses.³ Les réflexions théoriques les plus abouties à ce sujet sont celles de Leon Battista Alberti qui, dans son traité *De Pictura*, accorde une grande importance à l'histoire. Leon Battista Alberti y oriente les peintres,

notamment dans la manière de relier un tableau à celui qui le regarde, d'entretenir l'attention du spectateur ou encore d'en faciliter l'entrée dans l'œuvre. A ce propos, il écrit: «... il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y a là un danger ou une chose digne d'admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages».⁴

Ou encore:

«L'histoire que tu pourras à juste titre louer et admirer sera celle qui se montrera agréable et ornée d'attraits qui lui permettront de retenir longtemps les yeux d'un spectateur savant ou ignorant par une espèce de plaisir et de mouvement de l'âme. Ce qui d'emblée fait qu'une histoire apporte du plaisir, c'est l'abondance et la variété des choses».⁵

Même s'il n'a été imprimé qu'au XVI^e siècle, le *De Pictura* de Leon Battista Alberti était déjà bien connu au XV^e siècle, également au Nord des Alpes. Une version latine du texte est ainsi attestée en 1471 déjà, à Nuremberg. On pense d'ailleurs que cet exemplaire était connu par Albrecht Dürer, l'un des artistes admiré et copié par Hans Fries.⁶

Les recommandations de Leon Battista Alberti démontrent qu'à la fin du Moyen Âge, les peintres avaient le désir et le souci de toucher narrativement et émotionnellement leur public. Dans le domaine religieux, l'impact et le bénéfice que les fidèles pouvaient espérer de la peinture étaient, eux aussi, au centre des discussions, comme en témoigne cet extrait tiré d'un sermon de Fra Michele da Carcano. Il y décline les trois raisons majeures justifiant l'existence d'images pieuses: «... premièrement, à cause de l'inculture des gens simples, de telle façon que ceux qui ne savent pas lire les écritures puissent cependant apprendre, en regardant les images, les sacrements de notre salut et de notre foi [...]. Deuxièmement, les images ont été introduites à cause de notre inertie émotionnelle de telle façon que ceux qui ne sont pas amenés à la dévotion en entendant l'histoire des saints puissent au moins s'émouvoir quand ils les voient, comme s'ils étaient effectivement présents, dans les images. [...] Troisièmement, [les images] ont été introduites à cause de la précarité de notre mémoire, beaucoup de gens ne peuvent pas retenir dans leurs mémoires ce qu'ils entendent, mais ils se rappellent quand ils voient des images.»⁷

La première et la troisième raison font de l'image le support du savoir, alors que la seconde justification insiste sur la charge émotionnelle que doit posséder une image afin de remplir non seulement son rôle dans l'enseignement de l'histoire sainte, mais aussi pour toucher le fidèle dans le but d'accroître et de consolider sa dévotion. Les trois fonctions évoquées par le dominicain italien sont éminemment représentées au sein de l'œuvre de Hans Fries qui, de surcroît, sait les mettre en scène par une narration habilement construite dans chacune de ses œuvres.⁸

Stratégies narratives de Hans Fries : quatre exemples

Le rapport entre peinture et narration a fait récemment l'objet de diverses publications qui montrent que nous assistons, de nos jours, à un intérêt croissant pour le récit illustré et ses modalités. À l'instar du retour du figuratif en peinture ou de l'omniprésence de la narration (auto)biographique dans l'art contemporain, il semblerait que l'on redécouvre le potentiel expressif et narratif des images de l'aube de l'époque moderne.⁹ Sur les traces de la fécondité picturale de Hans Fries, les prochains paragraphes se concentrent sur quatre œuvres majeures du peintre que sont : le *Retable du Bugnon*, la *Croix vivante*, le *Retable de saint Antoine* et le panneau consacré à *Saint Christophe*.¹⁰ Pour chacune d'elles, notre approche est double : elle se focalise, d'une part, sur la manière dont l'artiste agence l'histoire dans l'espace et le temps, et accorde, d'autre part, une attention particulière à des détails révélateurs qui enrichissent le sens de l'image.

Le Retable du Bugnon, 1505

Le premier exemple que nous abordons sous l'angle de la narration picturale et des stratégies de mise en scène est constitué par quatre volets formant le retable dit « du Bugnon ». ¹¹ Fermé, le retable présentait les sujets des *Œuvres de charité* et de la *Délivrance des âmes du Purgatoire* alors qu'ouvert on pouvait y admirer la *Descente du Saint Esprit* et la *Dispersion des Apôtres*. Les commanditaires de l'œuvre étaient les membres de la Confrérie du Saint-Esprit qui prièrent l'artiste de mettre en scène des épisodes liés à leur patronage (en premier lieu, la *Descente du Saint Esprit*) mais également l'une de leur mission centrale qui était la pratique de la charité.

Bien que formant deux scènes distinctes, les *Œuvres de Charité* (fig. 1) et la *Délivrance des âmes du Purgatoire* (fig. 2), doivent être perçues comme une seule narration régie par une même dramaturgie picturale.¹² L'apparition du thème dans l'art médiéval est liée aux traités théologiques et aux prédications des ordres mendiants qui se préoccupaient de plus en plus du sort des plus pauvres.¹³ Comme dans la plupart des œuvres peintes de l'époque, l'action s'y décline, de gauche à droite et de l'arrière-plan vers le premier plan, suivi d'un retour à l'arrière-plan.¹⁴ Les différents moments de l'histoire sont, en premier lieu, l'arrivée des indigents et des pèlerins qui pénètrent par la

porte de la ville en passant devant la façade d'un édifice.¹⁵ Vient ensuite la distribution des aumônes, notamment du pain, du tissu, des chaussures, des morceaux de lard et des miches de pain par les membres de la Confrérie du Saint-Esprit et leurs accompagnants.

Hans Fries utilise ce rassemblement d'hommes et de femmes pour brosser un portrait vivant de la société de l'époque avec ses différentes couches sociales : on reconnaît les nobles bourgeois de la Confrérie dont les vêtements sont ornés de fourrure, leurs collaborateurs aux costumes distinctifs, les miséreux vêtus de haillons, mais aussi les pèlerins et donc les étrangers. Outre l'origine sociale, le peintre a eu le souci de représenter des hommes et des femmes, âgées et plus jeunes, ainsi que des enfants.¹⁶

L'inspiration biblique de la scène est à rechercher avant tout dans le passage consacré au Jugement Dernier (Matthieu 25, 34–40) : « Alors le Roi dira à ceux de droite : 'Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le 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 un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir.' [...] 'En vérité je vous le dis, dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait' ». ¹⁷ Un autre extrait de l'évangile de Matthieu (19, 21) est, lui aussi, déterminant pour la justification de la pratique de la charité par les riches : il s'agit de l'épisode du jeune homme riche auquel Jésus donne le conseil de donner ses biens aux pauvres pour mériter le paradis : « Si tu veux être parfait, va, vends ce que tu possèdes et donne-le aux pauvres, et tu auras un trésor dans les cieux ; puis viens, suis-moi ». ¹⁸

Au-delà de ces références bibliques, le panneau frappe par ses détails profanes : la vérocité avec lequel le peintre décrit la scène témoigne d'une pratique sociale bien ancrée dans la vie fribourgeoise de l'époque.¹⁹ Les largesses de la Confrérie du Saint-Esprit se répartissaient, en effet, durant toute l'année : la viande (sous forme de lard salé) se donnait avant le Carême, alors que le tissu et les chaussures étaient destinés au début de l'hiver. Le seul aliment régulièrement distribué tout au long de l'année était le pain, tout comme l'argent à raison d'un denier par bénéficiaire. Pour souligner l'impact d'une telle distribution et servir au mieux les intérêts de ses commanditaires, Fries a regroupé leurs donations en omettant néanmoins la distribution de monnaie qui était pourtant la plus régulière puisqu'elle avait lieu chaque lundi.²⁰

La Confrérie du Saint-Esprit de Fribourg, appelée également la Grande Confrérie, démontra très tôt une orientation plus bourgeoise que cléricale. Cette situation s'inscrit dans un contexte européen de gestion de la pauvreté qui, dans la plupart des villes, était devenue un enjeu communal.²¹ Face au paupérisme urbain croissant de la fin du XV^e siècle on assista, en effet, à l'implication grandissante d'institutions charitables liées aux autorités communales qui tentèrent de systématiser l'aide aux plus démunis. Dans ce contexte, la représentation picturale des *Œuvres de Charité*



Fig. 1 Les Œuvres de charité, par Hans Fries, vers 1505, face extérieure du volet. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006-527a.

était aussi une manière d'illustrer l'aide d'une cité ou de ses organes caritatifs afin d'augmenter leur visibilité et leur tolérance, et peut-être aussi, de stimuler des initiatives indi-



Fig. 2 Les Œuvres de charité: la Délivrance des âmes du Purgatoire, par Hans Fries, vers 1505, face extérieure du volet. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006-527b.

viduelles.²² A Fribourg, l'implication de la Ville alla même jusqu'à l'intervention du Conseil dans le règlement de la question de l'accès aux œuvres de charité. Dès 1498, en

effet, le Conseil ordonna à la Confrérie de ne plus distribuer du pain ou de l'argent aux étrangers, à l'exception des pèlerins de saint Jacques sous peine de rechercher, dès 1500, les resquilleurs: ce nouveau règlement est illustré par Hans Fries par le biais du personnage tenant un bâton qui semble veiller au bon fonctionnement de la distribution d'aumônes.²³

La transition du panneau des *Œuvres de Charité* à celui de la *Délivrance des âmes du Purgatoire* est subtilement orchestré par Hans Fries qui utilise, pour ce faire, le motif de la table portant les pains comme lien iconographique entre les deux sujets.²⁴ La libération des âmes du Purgatoire est illustrée par la présence émouvante de deux âmes en prières, vraisemblablement un homme et une femme nus en train de s'adresser au ciel, les mains jointes, et plus directement aux anges venus délivrer les plus méritants d'entre eux. La représentation du Purgatoire en peinture est rare; elle s'explique ici par les implications eschatologiques du thème liées à la référence biblique. Le Purgatoire n'est pas le seul lieu représenté. A l'arrière plan, au milieu des rochers, il semblerait que l'artiste ait voulu évoquer l'enfer: loin de toute présence angélique, un magma rouge et menaçant s'élève au milieu des ténèbres signalant le lieu de la damnation finale.²⁵

Afin de clarifier le message central de son récit pictural, l'artiste opère une boucle vers l'arrière-plan et vers le début de la narration: les anges montent au ciel, passent sur le volet consacré aux *Œuvres de Charité* en survolant les têtes des membres de la Confrérie du Saint-Esprit. Le but de ce procédé est de souligner l'interdépendance et la relation de cause à effet entre les œuvres de charité et la libération des âmes. Pour les membres de la Confrérie, comme pour tout chrétien, les œuvres de charité possédaient un double enjeu: elles incarnaient, d'une part, une piété populaire axée sur la charité envers son prochain mais impliquaient également un investissement essentiel pour son propre salut et celui de ses proches.²⁶

Concernant les détails de l'œuvre, deux protagonistes méritent d'être évoqués: il s'agit des deux principales figures d'appel, choisies parmi le peuple des indigents. Ce sont, en effet, l'enfant porté par les bras de sa mère et son jeune compagnon, debout devant elle, qui accrochent le regard et nous permettent ainsi d'entrer plus facilement dans le tableau (fig. 3).²⁷ C'est donc par le biais des représentants les plus humbles et les plus touchants de la scène que Hans Fries choisit d'émouvoir les fidèles.

Pour ce qui est de la narration, l'œuvre pose la question de la succession et de la simultanéité des actions. La thématique peut, en effet, être comprise comme un déroulement simultané de deux actions. Autrement dit: au fur et à mesure que s'accomplissent les œuvres de charité par le biais de la Confrérie du Saint-Esprit, des âmes sont sauvées du Purgatoire. On peut également y voir une succession logique à long terme: par l'accomplissement de bonnes œuvres, les membres de la Confrérie garantissent le salut futur de leurs âmes. Comme souvent chez Hans Fries, la question reste ouverte, et les deux lectures, simultanée ou successive, semblent possibles.

Au dos des panneaux dédiés aux *Œuvres de Charité* et à la *Délivrance des âmes du Purgatoire* se trouvent ceux de la *Descente du Saint-Esprit* et de la *Dispersion des apôtres*. Il s'agit des volets internes du retable qui frappent par l'éclat de la feuille d'or utilisée dans leurs parties supérieures. Dans les deux exemples, la zone d'or désigne un espace



Fig. 3 Les Œuvres de charité (détail), par Hans Fries, vers 1505.

autre, une irruption du sacré dans l'image animée par la présence de la colombe du saint Esprit ou de la figure du Christ. L'usage de l'or par Hans Fries est encore largement tributaire de la pratique médiévale qui le considère comme marqueur du sacré.²⁸

La *Descente du Saint-Esprit* réunit la Vierge et les douze apôtres sur le point de recevoir la grâce divine du Saint-Esprit (fig. 4).²⁹ Flanquée des saints Jean et Pierre, la Vierge est représentée de face, les yeux rivés vers le ciel. Sa présence qui n'est pas attestée par la Bible, serait une allusion à l'Eglise naissante qu'elle personnifierait.

L'œuvre étonne par une démonstration gestuelle très variée.³⁰ Parmi les gestes les plus expressifs, citons les mains levées au ciel exprimant l'étonnement, un motif couramment utilisé comme manifestation du miracle, mais aussi les mains en prière qui marquent la concentration et la communication avec le divin, ou encore la main sur le cœur qui évoque la sincérité des apôtres prêts à se consacrer à leur mission divine. Les bras croisés de la Vierge indiquent la soumission ou la prière d'être exaucé, quant au geste de l'*apokopein* (les mains levées au-dessus de la tête en signe



Fig. 4 La Descente du Saint Esprit, par Hans Fries, vers 1505, face intérieure du volet. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa recouvert de toile. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006-527a.

de protection), il remonte à l'Antiquité et traduit la présence du divin marquée par le biais de la barrière naturelle des mains entre les sphères humaine et divine.³¹ Les mou-

vements du corps traduisent également les passions qui animent les protagonistes. Par la gestuelle, Hans Fries nous parle des sentiments, des espoirs et des peurs des apôtres représentés qui contrastent avec le calme de la Vierge symbolisant la sainte Eglise.³²



Fig. 5 La Descente du Saint Esprit (détail), par Hans Fries, vers 1505.

Outre la profusion des gestes, un détail retient le regard: il s'agit des pieds nus et sales de saint Jean situés en bas, à droite, à l'endroit même où débute la lecture du tableau. Ce détail fait écho au même motif déjà utilisé par Albrecht Dürer dans une xylogravure consacrée à la *Vision des sept chandeliers de l'Apocalypse* en 1498, où saint Jean est représenté agenouillé au premier plan, présentant ses pieds nus aux fidèles. Quelle est la signification d'une insertion si manifeste? Comme chez Albrecht Dürer, les pieds nus sont chez Hans Fries un symbole d'humilité et de pauvreté dont la fonction principale est de rapprocher la sphère divine des simples mortels.³³ On peut ainsi comparer ce détail avec le groupe de la femme indigente et de ses enfants dans les *Œuvres de Charité*: en insistant sur des insertions profanes humbles, Hans Fries vise manifestement la consolidation de la dévotion populaire. Saint Jean devient, sous cet angle, le représentant mortel et modeste de l'humanité, véritable intercesseur entre les fidèles et Dieu.

Le second détail intéressant du panneau est la figure d'appel, située à droite, qui regarde hors du tableau (fig. 5). Il pourrait s'agir d'un autoportrait de Hans Fries³⁴ qu'il aurait incorporé en s'inspirant d'autres exemples d'auto-



Fig. 6 La Dispersion des Apôtres, par Hans Fries, vers 1505, face intérieure du volet. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa recouvert de toile. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006-527b.

portraits intégrés à l'instar de ceux d'Albrecht Dürer. Deux éléments viennent renforcer cette hypothèse : d'une part, le fait que la tête de cet apôtre semble légèrement plus grande que celle des autres et d'autre part, la découverte d'un dessin sous-jacent révélant que l'idée première de Hans Fries était de représenter ce personnage de face, dans une attitude encore plus démonstrativement tournée vers le spectateur.³⁵

La suite narrative de la *Descente du Saint-Esprit* est constituée par la *Dispersion des apôtres* (fig. 6). On reconnaît d'ailleurs Pierre et Jean, les deux apôtres qui flanquaient la Vierge qui, au premier plan, se préparent cette fois-ci au départ.³⁶ La variété des poses domine, une fois de plus, la composition. Si certains apôtres prennent congé les uns des autres, l'un procède à une dernière restauration avant son voyage alors qu'un autre pleure en témoignant ainsi de la douleur de la séparation.

Le premier plan est particulièrement intéressant car, à l'instar des pieds nus de saint Jean, il rapproche la sphère divine des hommes. Ici, c'est le motif du puits et de ses accessoires qui sensibilisent le public profane. On y voit une tranche de pain qui ramollit dans une poêle en cuivre, fixée par une chaîne, ou encore un couteau servant à couper les aliments. L'intégration de ces éléments appartenant davantage à une scène de genre qu'à un épisode religieux souligne la volonté du peintre d'être au plus près de la sensibilité populaire. Quant aux plantes qui bordent l'avant-scène du panneau, elles évoquent le registre savant et symbolique mais aussi le rapport mimétique qu'entretenaient les artistes du Moyen Âge finissant avec la nature, fruit d'une intense capacité d'observation.³⁷

La Croix vivante, vers 1510–1512

Passons au deuxième exemple constitué par le panneau de la *Croix vivante*, sans doute l'une des œuvres théologiquement les plus complexes qu'a eu à illustrer Hans Fries (fig. 7).³⁸ Pour la mise en scène de ce sujet difficile, il choisit une symétrie rigoureuse susceptible d'aider le spectateur dans la compréhension du sujet. Le personnage central est le Christ crucifié et en particulier son corps flagellé à partir duquel l'artiste déploie son scénario pictural.³⁹ Aux extrémités de la croix, quatre mains nimbées symbolisent le sens de l'action rédemptrice du Christ: l'une ouvre d'une clé le ciel, l'autre brise d'un marteau la porte de l'enfer, une autre opère le signe de bénédiction alors que la dernière transperce d'un glaive la gorge d'une femme.⁴⁰

Sous le bras droit du Crucifié, un prêtre procède à l'Eucharistie. Le calice qu'il tient dans ses mains est relié par des rayons de sang au corps de Jésus. Cette scène évoque l'Eglise et la nouvelle Alliance. Le bras gauche du Crucifié encadre, au contraire, une vision négative consacrée à la personnification de la Synagogue, et donc, à l'ancienne Alliance: on y voit une jeune femme mourante, les yeux bandés, chevauchant un âne.

Le Christ est représenté une seconde fois dans l'image alors qu'il tient la bannière de la Résurrection dont la hampe transperce un diable. Par ce geste, il libère symboli-

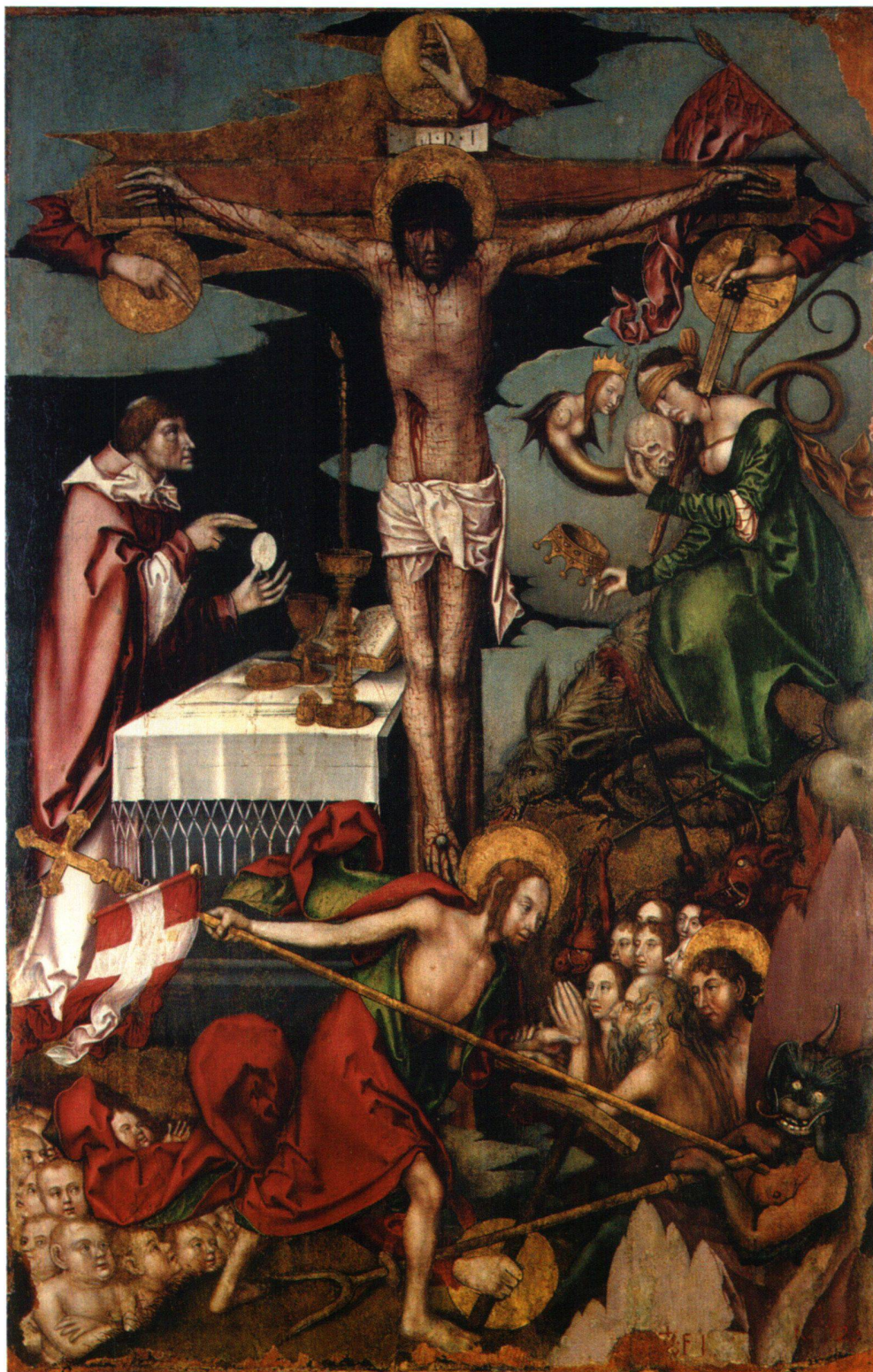


Fig. 7 La Croix vivante, par Hans Fries, vers 1510–1512. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa partiellement recouvert de toile et de filasse. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, MAHF 7957.

quement Adam et Eve, saint Jean-Baptiste ainsi que la foule de Justes morts avant l'avènement de Jésus. Derrière le Christ rédempteur, on reconnaît l'un des détails les plus poignants de l'image sur lequel nous allons revenir: le *limbus puerorum* réunissant les enfants morts avant d'être baptisés.

Le dessin sous-jacent du tableau montre qu'à l'origine, l'artiste avait prévu de peindre, en lieu et place de la Synagogue, l'image d'Eve nue allant jusqu'à inscrire son nom, EVA, sur la bannière toujours visible en haut à droite. A cette inscription faisait écho le mot AVE, évoquant la nouvelle Alliance.⁴¹

Le corps de Jésus ordonne le sujet du panneau: de gauche à droite, le Christ inaugure la nouvelle Alliance, en mettant un terme à l'ancienne. De haut en bas, Jésus triomphe de la mort et ouvre les portes du paradis et donc de l'éternité en sauvant les âmes de ceux qui sont morts avant lui ou avant d'être baptisés.⁴²

Le détail le plus touchant de la composition est la présence, en bas à gauche, donc une fois encore à un endroit clé du tableau, des limbes des enfants. Hans Fries les a placés dans un trou de terre d'où l'on voit leurs visages dépasser des touffes d'herbes. Cette insertion iconographique est rare mais correspond tout à fait à la personnalité artistique de Hans Fries. Nous avons, en effet, pu constater combien il affectionnait les insertions visant à relier une thématique savante à une sensibilité et une dévotion populaires. Or, le thème du limbe des enfants est, à la fin du Moyen Age, un sujet particulièrement délicat. Le décès d'un nouveau-né provoquait alors, malgré une forte mortalité néonatale, une détresse nécessitant une explication susceptible de faire accepter une mort aussi tragique. Or, le *limbus puerorum* tout comme les «sanctuaires à répit» dans lesquels les parents déposaient leur enfant mort afin de guetter des signes de vie qui permettraient encore de le baptiser, répondent précisément à ce besoin. Jusqu'au XI^e siècle, le baptême était la seule manière d'effacer la faute originelle, condamnant ainsi à l'enfer les enfants morts non baptisés.⁴³ Pourtant dès le XII^e et le XIII^e siècle, les théologiens définirent de manière plus détaillée le lieu destiné aux enfants et surtout, tentèrent de diminuer leurs peines en la réduisant à la privation de la vision béatifique sans souffrance physique. Les raisons de cette évolution n'étaient pas uniquement théologiques, elles provenaient aussi de la pression exercée par les laïcs, motivée par des conceptions nouvelles à la fois de la mort et de l'enfant.⁴⁴

Qu'en est-il des images évoquant les enfants des limbes? Certaines œuvres de la fin du Moyen Age les représentent en prière en insinuant un possible salut pour ces enfants morts implorant la pitié.⁴⁵ Hans Fries ne choisit pas cette voie mais composa néanmoins soigneusement la gestuelle de ses petits protagonistes. Si, l'enfant du premier plan croise démonstrativement ses bras signifiant par là une situation interchangeable contre laquelle il ne peut rien, un autre, isolé de ses compagnons par le pan rouge du vêtement de Jésus, tend la main comme pour signaler sa présence et le proche salut grâce à l'arrivée du Christ. En représentant de façon

si proéminente le motif des limbes des enfants, Hans Fries se fait écho d'une problématique familiale et sociale douloureuse qui ne pouvait que sensibiliser les fidèles de l'époque comme elle touche encore le spectateur actuel.

Le Retable de saint Antoine, 1506

Constitué de deux volets et d'une prédelle, le troisième exemple choisi est le Retable de saint Antoine, une commande du couvent des Cordeliers de Fribourg (fig. 8). Sur le volet de droite, le saint est représenté debout sur une chaire extérieure en train de prêcher sur le sujet de la mort d'un riche usurier.⁴⁶ Le volet gauche présente la conséquence du comportement fautif de l'homme: son cœur a quitté son corps sans vie et repose désormais dans son trésor, au milieu des pièces d'or. Les sources de cet épisode remontent à la fin du XII^e siècle et s'inspirent de l'Évangile de Matthieu 6, 21: «Car où est ton trésor, là aussi sera ton cœur». La fin du récit est illustrée entre les deux épisodes mentionnés: on y voit l'âme de l'usurier emportée aux enfers par des démons.

Le sujet de l'usure est fréquent chez saint Antoine et fait référence au véritable fléau que représentait sa pratique à l'époque du saint. Le thème de l'usure avait aussi un lien particulier avec la ville de Fribourg qui pourrait expliquer les raisons qui ont poussé les Cordeliers à commander ce retable. En 1404, en effet, le prédicateur espagnol Vincent Ferrer s'exprima avec véhémence contre l'usure et ses paroles marquèrent durablement les Fribourgeois, comme le témoignent différentes sources écrites.⁴⁷

L'auditoire de saint Antoine est formé, au premier plan, d'un élégant public féminin qui l'écoute attentivement. Parmi les femmes représentées, on reconnaît des veuves, des femmes mariées et des jeunes femmes dont la plupart se distinguent par un habillement luxueux. Derrière elles, se tiennent les hommes, moins concentrés, voire même surpris en train de bavarder.⁴⁸

La mort de l'usurier figure sur le volet de droite: alité dans la pièce située au premier étage d'un bâtiment, ce dernier est veillé par ses proches alors que son âme est en train d'être emportée en enfer par des démons. Au rez-de-chaussée de l'édifice, sous un auvent en bois bordé de tissu, se déroule la scène de la découverte de son cœur gisant au milieu de ses biens.

Comme dans les *Œuvres de Charité*, Hans Fries a introduit des personnages qui prennent le relais du spectateur en facilitant son entrée dans le tableau. Parmi les femmes, il y a cette extraordinaire figure féminine assise, pratiquement le dos tourné au spectateur. Le choix de la placer ainsi, à la frontière du tableau, fait d'elle une figure de projection idéale qui, de par sa concentration active, encourage le fidèle dans sa lecture du tableau et sa vénération du saint. Une autre auditrice est placée face au spectateur: son regard direct ne permet aucune dérobaie et incite à la rejoindre dans son écoute pieuse. Dans la scène de la découverte du cœur, Hans Fries accorde, une nouvelle fois, un rôle important à un jeune garçon. Le genou droit replié, le garçon se penche sur le contenu du coffre pour mieux constater le



Fig. 8 Retable de saint Antoine, par Hans Fries, 1506. Liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicée recouvert de toile (deux volets et une prédelle). Fribourg, Eglise des Cordeliers.

néfastes prodiges. Près de lui, un homme debout signale l'épisode, voire même le destin tragique de l'usurier, alors que d'autres personnes expriment leur désarroi par une gestuelle et des regards expressifs.

La fin de l'histoire se déroule, en deux temps, entre l'épisode du sermon et celui de la découverte du cœur. Dans la partie supérieure du retable, l'âme de l'usurier est tiraillée entre deux démons et emportée en enfer. Les bouches ouvertes des bourreaux comme de la victime, les jambes et les bras ligotées et enchaînées de l'usurier soulignent l'horrible étreinte et le destin fatal. Sous cet épilogue funeste, Hans Fries a représenté, en format réduit, le cortège funèbre du défunt qui emporte un corps sans vie, et surtout sans cœur. Ce dernier épisode se déroule sur un fonds gris, blanc et bleu étonnamment abstrait: un choix compositionnel et chromatique qui correspond pourtant à la volonté du peintre comme le prouvent les dessins sous-jacents composés d'éléments architecturaux finalement abandonnés dans la version finale.⁴⁹

Les volets consacrés à saint Antoine sont complétés par une prédelle qui évoque une autre facette de son culte se référant aux multiples légendes décrivant les miracles accomplis après sa mort. Rassemblés dans la nef d'une église, des malades et des désespérés prient autour du tombeau d'Antoine dans l'espoir d'une éventuelle intercession et délivrance de leurs maux.⁵⁰ Afin d'émouvoir au mieux les fidèles, le peintre fribourgeois a mis l'accent sur trois scènes principales qui se déroulent autour du tombeau. À gauche, un possédé à la grimace et au corps menaçants est retenu par son compagnon, au centre une mère pleure son enfant mort gisant à ses pieds, et à droite un guerrier en armure embrasse la pierre tombale du saint. Au milieu de la foule, on reconnaît d'autres fidèles, d'autres souffrances aussi, physiques et psychologiques, qui symbolisent les douleurs et les épreuves de la communauté des chrétiens parmi lesquels tout un chacun trouvait son représentant.⁵¹ Une fois encore, Hans Fries sait se faire le porte-parole des fidèles et des moines venus se recueillir devant ses œuvres.

Saint Christophe, 1503

La dernière œuvre que je souhaite évoquer dans notre contexte est un fragment de retable représentant une scène de la vie de saint Christophe, très vénéré en terres fribourgeoises (fig. 9).⁵² De son vrai nom Reprobus, Christophe était désireux de mettre sa grandeur et sa force hors du commun au service du plus grand dieu. Après diverses péripéties, un ermite lui conseille de servir le Dieu des chrétiens en transportant d'une rive à l'autre d'un fleuve tumultueux les voyageurs et pèlerins qui se présentaient à lui. Amené un soir à transporter un petit enfant, saint Christophe est surpris, au milieu du cours d'eau, par le poids démesuré du petit. Peu après, l'enfant révèle sa véritable identité. Il s'agit de Jésus qui bénit alors Reprobus et lui donne son nouveau nom: Christophorus, porteur du Christ. La scène représentée par Hans Fries montre précisément ce moment intense de la révélation.

L'œuvre illustre une solution hybride entre image iconique, centrée sur un saint protagoniste, et image narrative plus dynamique. Le tableau est, en premier lieu, une œuvre consacrée à saint Christophe qui habite littéralement le panneau. L'insistance sur la figure du saint au détriment d'une narration plus explicite de sa légende s'explique, entre autres, en raison de la valeur de modèle de dévotion que



Fig. 9 Saint Christophe, par Hans Fries, 1503. Liant huileux sur bois. Fribourg, Musée d'art et d'histoire, MAHF 7954.

possédait le saint. Au-delà de la valeur iconique de l'image, Hans Fries a néanmoins intégré des éléments narratifs comme l'ermite de droite, malheureusement fortement tronqué dans la version actuelle de l'œuvre, qui se tient devant un moulin, une lampe dans sa main. On reconnaît également à gauche un petit arbre qui pourrait se référer à la fin du récit, qui raconte que Jésus demanda à saint Christophe de planter son bâton sur l'autre rive du fleuve afin que le len-

demain, ce dernier se transforme miraculeusement en un arbre fleuri.⁵³

L'une des qualités majeures du panneau est l'association étroite entre nature, figure principale et vêtement qui évoquent, ensemble, la tension et la force de l'instant représenté: la nature déploie cette vigueur dans le vent qui gonfle les vêtements du saint et les tourbillons de l'eau qui entourent ses jambes alors que le corps de saint Christophe est

comme un peintre érudit.⁵⁴ Les dessins sous-jacents révélés à l'occasion de la rétrospective du peintre au MAHF ont mis en évidence son talent et sa liberté d'exécution en montrant l'artiste à l'ouvrage, tentant diverses solutions et prenant parfois le risque de changer de composition lors de la réalisation finale d'une œuvre.⁵⁵

Hans Fries affiche également ouvertement son érudition lorsqu'il intègre des éléments textuels présents, par

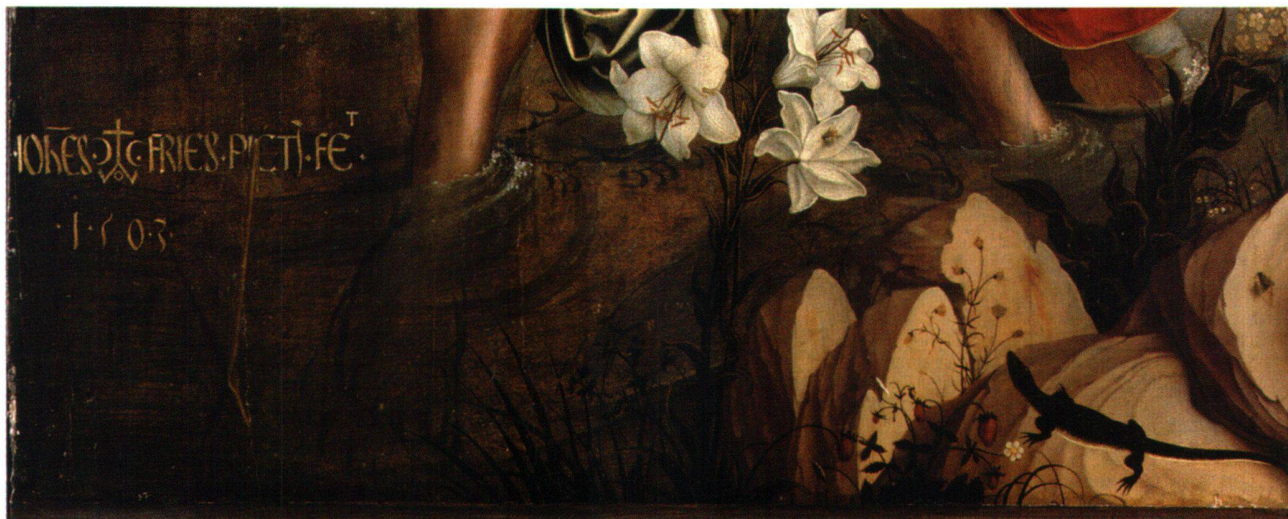


Fig. 10 Saint Christophe (détail), par Hans Fries, 1503.

celui d'un colosse vigoureux résistant au vent et à l'eau grâce à sa puissance physique et au tronc de bouleau qui lui sert de bâton. Enfin, c'est le vêtement qui symbolise mieux que tout autre élément la tourmente physique et spirituelle en train de se dérouler sous nos yeux. Hans Fries donne à la cape du saint une autonomie prodigieuse lui insufflant vie et mouvement, perceptibles dans les pans gonflés. Outre le mouvement, le peintre confère à l'habit une qualité tactile presque vivante qui s'exprime par des nervures parcourant la doublure rouge qui font écho au réseau de veines des jambes du saint. Le souffle qui agite si intensément le vêtement n'est pas de ce monde mais se réfère à la présence divine qui nous rappelle que l'épisode représenté est bien une scène de conversion miraculeuse.

Hans Fries, pictor doctus

Abordons, en guise de conclusion, une dernière facette de l'art de Hans Fries, qui apparaît de manière subtile dans bon nombre de ses tableaux: il s'agit de sa volonté d'apparaître non seulement comme un peintre maîtrisant à la perfection technique picturale et art de la narration, mais aussi

exemple, sur les bords du vêtement de saint Christophe. Tributaire des plis du tissu, l'inscription latine n'est pas entièrement lisible mais s'adresse visiblement à un public lettré: elle traduit une prière adressée au saint dont le nom est cité. Saint Christophe apparaît donc bien comme un modèle de dévotion chrétienne vers lequel le fidèle peut se tourner.

L'écrit n'est pas le seul recours par lequel Hans Fries témoigne de son érudition, il y fait aussi allusion par l'intégration d'éléments du tableau qu'il traite en trompe-l'œil. Dans le panneau de saint Christophe, son intention est brillamment mise en scène par l'ajout de deux mouches et d'un cerje éteint visibles dans le bas du tableau consacré avant tout aux plantes comme le fraisier, le muguet, les campanules, le lis et le vétrate blanc (fig. 10).⁵⁶ Comme chez bon nombre de peintres du Nord des Alpes dès le milieu du XV^e siècle, la mouche et le cerje sont des motifs récurrents chez Hans Fries qui choisit généralement de les situer en marge de ses œuvres, le plus souvent, au premier plan du tableau. Dans un contexte religieux, la mouche et le cerje éteint évoquent la mort mais surtout la brièveté de l'existence: la vulnérabilité de la flamme et la fragilité de l'insecte soulignent la précarité de la vie et fonctionnent ainsi

comme des *memento mori*.⁵⁷ Leur signification ne s'arrête pourtant pas là, la mouche possède, à elle seule, une longue tradition qui la prédestine à jouer le rôle d'un trompe l'œil. Ainsi Giorgio Vasari raconte, dans la *Vie de Giotto* comment le jeune peintre trompa son maître Cimabue en peignant une mouche sur le visage d'un personnage de ce dernier avec une telle maîtrise, que Cimabue tenta à plusieurs reprises de la chasser de la main.⁵⁸

Hans Fries revendique la double signification de la mouche: aux côtés de la salamandre ou du lis, ses mouches s'insèrent, d'une part, dans un langage symbolique mais le soin évident avec lequel il les a peintes, allant jusqu'à représenter leurs ombres portées sur un pétale de lis ou sur le rocher de l'extrême droite, exalte véritablement sa maîtrise du pinceau. Confondu par le talent du peintre, le spectateur s'interroge sur la réalité de ces éléments, se prend au jeu en allant jusqu'à penser que des mouches réelles se sont posées sur le tableau ou qu'un petit cierge a été écrasé contre la toile. Les mouches comme le cierge sont des éléments picturaux qui semblent ressortir du tableau comme s'ils faisaient partie du niveau de lecture du spectateur.⁵⁹

Par l'illusion provoquant la surprise, Hans Fries engendre l'admiration devant son savoir-faire et désigne en même temps le tableau comme objet. Cette réification est renforcée dans le panneau de saint Christophe par le choix même

de l'endroit sur lequel l'artiste place ces éléments. Les mouches et le cierge se situent en bas de la composition, dans une zone intermédiaire, située entre le spectateur et la narration: le peintre joue ici sur la frontière esthétique de l'œuvre, entre la réalité du fidèle et la fiction du tableau.⁶⁰

Hans Fries va encore plus loin dans sa virtuosité à mêler espace du spectateur et espace du tableau: si l'on observe bien la place du cierge éteint, on remarque qu'il chevauche la signature du peintre en indiquant par là qu'il ne fait pas véritablement partie de la réalité du tableau (fig. 10). En apposant le cierge sur sa propre signature, Hans Fries le peint comme si on l'avait appliqué, par après, sur le panneau. Ce détail accentue encore la réalité du tableau-objet et enrichit la signification de l'œuvre.

Un ultime détail reste à mentionner: à l'endroit même où le cierge recouvre partiellement la signature, on lit l'abréviation PICT FE^T pour *pictor fecit*. Il va de soi que ce choix n'est pas le fruit du hasard mais que le cierge a été soigneusement placé là par le peintre.⁶¹ En signalant démonstrativement le *pictor fecit*, l'artiste fribourgeois met en évidence l'action et le métier de peintre. Cette mise en scène montre non seulement la subtilité d'un artiste jouant avec éclat de ses capacités d'illusion mais aussi la conscience professionnelle exceptionnelle d'un *pictor doctus* au sommet de sa gloire.

- ¹ DANIEL ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996, p. 5–6. Arasse rapporte l'expérience de Kenneth Clark qui, le premier, s'est penché sur la valeur des détails d'une peinture en transcrivant ses propres surprises à la redécouverte des chefs-d'œuvre de la National Gallery. Pour Arasse, le détail «fait affleurer comme le sentiment d'une intimité, qu'il s'agisse de celle du tableau, du peintre ou de l'acte même de la peinture», p. 7.
- ² Cf. pour une introduction à la vie du peintre: VERENA VILLIGER, *Fries l'unique*, in: JEAN STEINAUER... et al, *Fribourg au temps de Fries: urbanisme, culture, politique et religion*, Fribourg 2002, p. 31–35.
- ³ Les textes fondateurs illustrés étaient non seulement la Bible mais aussi les biographies des saints, les *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo Bonaventure et enfin, la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Ces deux derniers ouvrages ne se contentaient pas de décrire les faits mais encourageaient la compassion et l'émotion du lecteur, cf. WOLFRAM PRINZ, *Die Storia, oder Die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, Mainz 2000, p. 16.
- ⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *De la peinture* (trad. Jean Louis Scherfer), Paris 1993, Livre II, 42, p. 179. Dans la même veine, on peut encore citer le passage suivant: «L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme. C'est en effet la nature, où toute chose est avide de ce qui lui ressemble, qui veut que nous pleurions avec ceux qui pleurent, riions avec ceux qui rient, souffrions avec ceux qui souffrent. Mais ces mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps» (p. 175).
- ⁵ LEON BATTISTA ALBERTI (cf. note 4), Livre II, 40, p. 169–171.
- ⁶ Cf. PETER KRÜGER, *Dürers Apocalypse. Zur poetischen Struktur einer Bilderzählung der Renaissance*, Wiesbaden 1996, p. 89.
- ⁷ Cité par MICHAEL BAXANDALL, *L'œil du Quattrocento*, Paris 1985, p. 66.
- ⁸ Les recours dont disposait Hans Fries pour installer son récit pictural étaient nombreux. Parmi eux, la mise en place d'un cadre géographique plus ou moins vraisemblable, l'introduction d'un cadre temporel constitué, le plus souvent, d'une succession d'actions, ou encore la mise en scène des protagonistes du tableau. A ces stratégies de base s'ajoute une série d'outils de représentation à l'instar d'un code de gestes et de mimiques, de l'introduction de figures d'appel, de l'ajout de légendes écrites au sein même du tableau, ou encore, de l'emploi d'éléments symboliques susceptibles d'orienter la réception d'une œuvre. A la différence du livre, le tableau, se présente immédiatement au spectateur et ce n'est qu'une observation attentive qui dévoile les différentes ressources picturales utilisées.
- ⁹ Parmi ces publications: STEFAN WEPPELMANN (éd.) *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei* (= Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin), Köln 2005. – JUTTA KARPF, *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd 12, Marburg 1994; pour un rappel et une introduction à la narration picturale, p. 9–20. – PETER KRÜGER (cf. note 6), p. 3–29.
- ¹⁰ Ces quatre œuvres sont exposées à Fribourg. Le Retable du Bugnon, la Croix vivante et le panneau de saint Christophe sont au Musée d'art et d'histoire. Le Retable de saint Antoine est à l'église des Cordeliers.
- ¹¹ Les recherches récentes évoquent l'église Saint-Nicolas de Fribourg comme lieu d'exposition original de ces panneaux.
- Quant à leur appellation «retable du Bugnon», il s'explique par le fait que, dès 1822, les panneaux entrèrent dans la collection de la famille de Weck et furent installés dans la chapelle du domaine du Bugnon, près de Fribourg, cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP, *Retable du Bugnon, vers 1505*, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (éd.), *Hans Fries, un peintre au tournant d'une époque*, Lausanne 2001, p. 135.
- ¹² Hans Fries, *Les Œuvres de charité*, vers 1505, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006–527a, face extérieure du volet, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa & Hans Fries, *Les Œuvres de charité: la Délivrance des âmes du Purgatoire*, vers 1505, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006–527b, face extérieure du volet, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa.
- ¹³ Cf. RALF VAN BÜHREN, *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption*, Hildesheim/Zürich/New York 1998, p. 12. – MARIANNE WILLI, *Die Darstellung der Werke der Barmherzigkeit in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Lizentiatarbeit, Universität Freiburg 1987, p. 62, 69.
- ¹⁴ Dans les *Œuvres de Charité*, Hans Fries utilise l'arrière-plan de gauche pour évoquer une action antérieure alors que le premier plan est le lieu de l'action principale, qui se déroule dans le présent. Le futur, ou plutôt, la conséquence de l'action principale est suggérée par un passage au panneau de la *Délivrance des âmes du Purgatoire*, puis par un retour à l'arrière-plan d'origine. Cf. REIMAR F. LACHER, *Elemente einer Zeitgrammatik der Bilderzählung in der frühen italienischen Malerei*, in: STEFAN WEPPELMANN (cf. note 9), p. 89–99 qui parle, plus généralement, d'une temporalité naturelle de l'image occidentale, le côté gauche exprimant le passé, alors que le droit se réfère au futur, p. 90. – PETER KRÜGER (cf. note 6), p. 16.
- ¹⁵ Cf. ALFRED A. SCHMID, *Hans Fries, Sa vie et son œuvre*, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 40.
- ¹⁶ Cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 144.
- ¹⁷ *L'Évangile selon saint Matthieu*, La Bible de Jérusalem, Paris 1986, p. 1451.
- ¹⁸ *L'Évangile selon saint Matthieu* (cf. note 17), p. 1442. – PETER JETZLER, *Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge – eine Einführung*, in: PETER JETZLER, *Himmel, Hölle, Fegefeuer: das Jenseits im Mittelalter* (= Ausstellungskatalog Schweizerisches Landesmuseum), Zürich 1994, p. 22.
- ¹⁹ Voir dans ce contexte l'article de KATHRIN UTZ-TREMP, *Du pain et du lard*, in: JEAN STEINAUER... et al. (cf. note 2), p. 65 à 72.
- ²⁰ KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 19), p. 66–67, 70. – Concernant la fonction d'autocommémoration des panneaux célébrant les Œuvres de Charité, voir plus généralement: MICHAEL BAXANDALL (cf. note 7), p. 11.
- ²¹ Pour Fribourg, il est intéressant de noter que le nombre de pauvres passa de 296 en 1481/82 à 380 en 1529/30, voir KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 19), p. 65–72, p. 67 qui se base sur les recherches de Jeanne Niquille. Concernant le rattachement communal de la Confrérie, il est confirmé par le fait que son recteur était élu par l'assemblée communale, cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 144.
- ²² Cf. RALF VAN BÜHREN (cf. note 13), p. 48–51, 55.
- ²³ KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 19), p. 72.

- ²⁴ Si Hans Fries relie les deux panneaux par le motif des pains, il veille à isoler tout de même la zone du Purgatoire par un muret et des rochers, cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 144.
- ²⁵ Voir RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 145.
- ²⁶ Il était en effet courant d'accepter une somme d'argent d'un légataire en contrepartie d'une bonne œuvre en son nom, voir: KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 19), p. 70–71.
- ²⁷ Cf. MICHAEL BAXANDALL (cf. note 7), p. 115. – Voir également MARCUS MRASS, *Gesten und Gebärden: Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen*, Regensburg 2005, p. 123.
- ²⁸ Cf. IRIS WENDERHOLM, *Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds*, in: STEFAN WEPPELMANN (cf. note 9), p. 103–107. L'or utilisé contraste avec les bandes horizontales d'azurite oxydée en noir.
- ²⁹ Hans Fries, *Descente du Saint Esprit*, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, D 2006–527a, face intérieure du volet, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa recouvert de toile, 162 × 75,7 cm.
- ³⁰ La variété des gestes est également conseillée par Leon Battista Alberti: «*Mais, comme la variété est agréable dans toute histoire, la peinture qui est la plus agréable à tout le monde est celle qui présente une grande diversité dans la taille et le mouvement des corps. Que les uns soient donc debout de face, les mains levées, et remuent les doigts, un pied appuyé au sol, que d'autres aient la tête tournée, les bras pendants et les pieds joints, et que chacun ait les gestes et les flexions qui lui reviennent ; que d'autres soient assis, appuyés sur un genou ou presque couchés*», LÉON BATTISTA ALBERTI (cf. note 4), Livre II, 40, p. 173.
- ³¹ Déjà Quintilien et Grégoire de Nysse avaient souligné la puissance du langage des mains. Pour un artiste, il convenait non seulement de choisir son geste mais aussi de l'attribuer sagement dans l'image et c'est dans l'adéquation de ces deux choix que réside son talent, voir: IRIS MARZIK, *Von Gesten und ihrer Bedeutung*, in: WOLFRAM PRINZ (cf. note 3), p. 502–503.
- ³² La variété des poses et des gestes dénote aussi une influence de la rhétorique qui connaît depuis l'Antiquité mais aussi à travers tout le Moyen Age la catégorie de la Varietà, cf. WOLFRAM PRINZ, *Die Storia bei Leon Battista Alberti*, in: WOLFRAM PRINZ (cf. note 3), p. 20–21. – MICHAEL BAXANDALL (cf. note 7), p. 96, 99. L'expression des émotions par les gestes mais aussi par les visages est perceptible dès Giotto. Il semble donc qu'à la fois la rhétorique mais aussi les premiers physiognomonistes et les artistes aient développé le désir de communiquer les tempéraments, les caractères et les états d'âme des personnages représentés, voir: WOLFGANG PRINZ, *Die Physiognomie*, in: WOLFRAM PRINZ (cf. note 3), p. 482–483.
- ³³ Daniel Arasse relève la présence des pieds nus d'un apôtre dans *l'Assomption* de Albrecht Dürer. Il rapporte notamment le récit de Karel van Mander qui décrit cette œuvre en affirmant que sa valeur marchande était liée à la plante du pied déjà célèbre à l'époque du tableau. Albrecht Dürer reprendra le même motif dans une gravure de 1510 représentant *l'Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*. Les pieds nus des plus pauvres seront, plus tardivement, l'un des enjeux majeurs du tableau *La Madone des Pèlerins* du Caravage (1603–05), voir: DANIEL ARASSE (cf. note 1), p. 76, 78. Erwin Panofsky a, lui aussi, souligné la volonté de Albrecht Dürer d'introduire des détails réalistes et d'insister sur la condition de «simple mortel» de l'Évangéliste, in: ERWIN PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris 1987, p. 98.
- ³⁴ Cf. ALFRED A. SCHMID (cf. note 15), p. 41, qui est également tenté par cette interprétation.
- ³⁵ Le seul visage modifié dans la version finale est, en effet, le supposé autoportrait de Fries. Quant à la plante des pieds de saint Jean, elle a, dès le début, été prévue ainsi par l'artiste, cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 138.
- ³⁶ Hans Fries, *La Dispersion des Apôtres*, Musée d'art et d'histoire Fribourg, Dépôt de la Fondation Keller, D 2006–527b, face intérieure du volet, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa, 162 × 76 cm. Pour l'identification des figures, cf. ALFRED A. SCHMID (cf. note 15), p. 41.
- ³⁷ WOLFRAM PRINZ (cf. note 3), p. 16. – Pour les plantes, voir: RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 11), p. 140.
- ³⁸ Hans Fries, *La Croix vivante*, vers 1510–12, Musée d'art et d'histoire Fribourg, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa partiellement recouvert de toile et de filasse, 150,2 × 97,6 cm, MAHF 7957. La localisation première de l'œuvre n'est pas assurée. La tradition la rattache à l'église de Cugy mais son iconographie et sa complexité ne s'expliquent pas dans le contexte de cette attribution. Les dimensions et la composition symétrique du panneau semblent autoriser l'hypothèse qu'il s'agit là du panneau central d'un ancien retable, cf. VERENA VILLIGER, *La Croix vivante, vers 1510–1512*, notice de catalogue, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 174.
- ³⁹ STEFAN WEPPELMANN, *Das Bild als Medium der Erzählung*, in: STEFAN WEPPELMANN (cf. note 9), p. 13.
- ⁴⁰ L'appellation «Croix vivante» provient précisément de la présence, par quatre fois, d'une main agissante. Pourtant, Robert L. Füglistner relève la difficulté d'en établir l'origine iconographique. Il pense que l'image de la main de Dieu ou d'autres images se référant à la présence de main n'ont pas eu une influence déterminante sur l'iconographie de la Croix vivante, cf. ROBERT L. FÜGLISTER, *Das Lebende Kreuz*, Einsiedeln/Zürich/Köln 1964, p. 7, 116. – Voir également: VERENA VILLIGER (cf. note 38), p. 175.
- ⁴¹ VERENA VILLIGER (cf. note 38), p. 179.
- ⁴² Cf. VERENA VILLIGER, *La Croix vivante*, dans la série des Fiches du MAHF (édité par les Amis du Musée), Fribourg, 1997–1.
- ⁴³ DIDIER LETT, *De l'errance au deuil. Les enfants morts sans baptême et la naissance du limbus puerorum aux XII^e–XIII^e siècles*, in: ROBERT FOSSIER (éd.), *La petite enfance dans l'Europe médiévale et moderne*, Toulouse 1997, p. 78–79.
- ⁴⁴ «*Le limbus puerorum fait donc partie intégrante de la religion populaire en ce sens qu'il est un concept destiné au peuple et né pour répondre à une profonde angoisse populaire*», in: DIDIER LETT (cf. note 43), p. 81, 85. – MARTIN ILLI, *Begräbnis, Verdammung und Erlösung. Das Fegefeuer im Spiegel von Bestattungsriten* in: PETER JEZLER (cf. note 18), p. 60–61.
- ⁴⁵ Didier Lett appelle cette évolution iconographique une «Purgatorisation» du Limbus Puerorum. A la fin du Moyen Age, diverses sources insistent, en effet, sur l'importance de la prière pour les enfants morts sans baptême pouvant leur ouvrir la voie du salut. L'enfant en prière inciterait alors les vivants à prier pour sa délivrance, DIDIER LETT (cf. note 43), p. 91.
- ⁴⁶ Hans Fries, *Retable de saint Antoine*, Eglise des Cordeliers, Fribourg, liant huileux et dorure à l'assiette sur panneau d'épicéa recouvert de toile, 179 × 74 cm (volet gauche), 179 × 75 cm (volet droit). Concernant l'histoire complexe de son insertion dans l'église et l'iconographie, voir: VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP, *Notice de catalogue, Retable de saint Antoine*, 1506, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 150, 155.

- ⁴⁷ Cf. VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 46), p. 155.
- ⁴⁸ ALFRED A. SCHMID (cf. note 15), p. 37.
- ⁴⁹ VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 46), p. 153.
- ⁵⁰ Hans Fries, *Miracles sur la tombe de saint Antoine*, prédelle, Eglise des Cordeliers, Fribourg, liant huileux sur panneau d'épicéa recouvert de toile, 50 × 170 cm.
- ⁵¹ La qualité picturale moindre de la prédelle laisserait supposée l'aide ou même l'intervention plus massive d'un assistant, une hypothèse qui est confortée par la présence, dans le dessin sous-jacent d'indications de couleurs précises à l'intention d'un aide, voir: VERENA VILLIGER / KATHRIN UTZ-TREMP (cf. note 46), p. 157.
- ⁵² Hans Fries, *Saint Christophe*, Musée d'art et d'histoire Fribourg, liant huileux sur bois, 99,8 × 68,7 cm, MAHF 7954. L'autre face du retable évoque un épisode de l'histoire de sainte Barbe. Les deux œuvres, aujourd'hui séparées, formaient un seul volet de retable dont on ignore la localisation d'origine. Il s'agit de fragments. Cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER, *Notice de catalogue, Deux fragments d'un volet de retable*, 1503, (saint Christophe et sainte Barbe), in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 128–133.
- ⁵³ RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER (cf. note 52), p. 128.
- ⁵⁴ Cette conscience de son rang et de son talent se retrouve dans la biographie du peintre. En 1507, les Dominicains de Berne se tournèrent vers lui pour lui demander d'œuvrer en qualité d'expert pour une affaire mystérieuse de statue miraculeuse dont on disait qu'elle versait des larmes de sang. De même, Jean Pèlerin dit Viator mentionne dans son traité de perspective *De artificiali perspectiva* (1521) une série de peintres illustres de son temps. Le nom de Hans Fries y figure aux côtés de ceux de Pérugin ou de Léonard, voir: VERENA VILLIGER (cf. note 2), p. 31–35 (en particulier p. 32). – VERENA VILLIGER, *La fortune critique de Fries*, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 13. – KATHRIN UTZ-TREMP, *Hans Fries et son temps. De l'entrée de Fribourg dans la Confédération à la veille de la Réforme (env. 1480–1520)*, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 23. Le XV^e siècle se caractérise plus généralement par une reconnaissance croissante, notamment par les commanditaires, de la technique et de l'habileté d'un peintre, voir: MICHAEL BAXANDALL (cf. note 7), p. 29.
- ⁵⁵ Or, les dessins sous-jacents connaissent, eux aussi, une évolution étonnante. Pour sa période fribourgeoise touchant les œuvres discutées, Verena Villiger a souligné combien le pinceau est libre et dynamique, libéré des contraintes du début et au comble de ses possibilités picturales, cf. VERENA VILLIGER, *Dessins et dessins sous-jacents*, in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 49–53.
- ⁵⁶ Le lis blanc est un symbole christique alors que la salamandre est censée éteindre le feu dangereux et attiser le feu de la dévotion, voir: RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER, *Notice de catalogue, Deux fragments d'un volet de retable*, 1503, (saint Christophe et sainte Barbe), in: VERENA VILLIGER / ALFRED A. SCHMID (cf. note 11), p. 128.
- ⁵⁷ Daniel Arasse rappelle que la mouche possède une valeur morale: c'est un animal qui se nourrit de cadavres, rappelant par conséquent, l'éphémère de la condition humaine, in: DANIEL ARASSE (cf. note 1), p. 122.
- ⁵⁸ DANIEL ARASSE (cf. note 1), p. 118.
- ⁵⁹ Cf. RAOUL BLANCHARD / VERENA VILLIGER (cf. note 56), p. 132. Ce type de détail fonctionne comme un aide-mémoire qui doit étonner et frapper le fidèle et lui permettre ainsi de se rappeler plus aisément d'une image, in: DANIEL ARASSE (cf. note 1), p. 82.
- ⁶⁰ Cf. ERNST MICHALSKI, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1996.
- ⁶¹ Alfred A. Schmid souligna également la calligraphie toujours claire et soignée de la signature de Hans Fries, in: ALFRED A. SCHMID (cf. note 15), p. 38. Il existe d'autres exemples d'œuvres où un peintre mêle l'apposition de sa signature avec le positionnement d'un élément en trompe-l'œil, voir: DANIEL ARASSE (cf. note 1), p. 125.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1–10: Musée d'art et d'histoire, Fribourg.

RÉSUMÉ

Le peintre fribourgeois Hans Fries (1460/65–vers 1523) maîtrisait à la perfection l'art de mêler iconographie religieuse complexe et narration efficace. À l'aide d'un choix d'œuvres ponctuelles, l'article souligne le talent narratif du peintre et son goût pour les détails. Les principaux recours de narration picturale utilisés sont la mise en scène temporelle, l'introduction de figures d'appel particulièrement convaincantes ainsi qu'une gestuelle et des regards habilement composés. Dans ses œuvres, Hans Fries réunit divers niveaux de réalité: celui de l'histoire racontée, celui du spectateur ou du fidèle qui la contemple, et enfin, celui du peintre en train de créer son œuvre. L'artiste aime particulièrement relier des insertions ou thématiques savantes à une sensibilité religieuse profondément populaire. Doté d'une vaste connaissance des grands maîtres de son temps, Hans Fries avait également une conscience de son métier de peintre qui anticipe l'avènement social des peintres renaissants.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Maler Hans Fries (1460/65 – um 1523) besass die Begabung, komplexe religiöse Themen mit einer ausgesprochen wirksamen Erzählkunst zu verbinden. Mit ausgewählten Beispielen beleuchtet der Beitrag das narrative Talent des Künstlers wie auch seine Vorliebe zum Detail. Hans Fries' wichtigste narrative Mittel sind eine wirkungsvolle Zeitinszenierung, die Einbringung von Figuren, die den Betrachter durch Bewegungen und/oder Blickkontakt ins Bildgeschehen involvieren, sowie eine intensive Gestik. In seinen Werken verbindet Hans Fries mehrere Wirklichkeitsebenen: die erzählte Geschichte, die Ebenen des Betrachters und des an seinem Werk arbeitenden Künstlers. Mit Vorliebe verband der Freiburger Maler gelehrte Themen mit einer volksnahen religiösen Empfindsamkeit. Seine Kenntnisse der wichtigsten Maler und künstlerischen Errungenschaften seiner Zeit trugen zu einem ausserordentlichen beruflichen Bewusstsein bei, das den sozialen Aufstieg des Renaissance-Künstlers vorwegnimmt.

RIASSUNTO

Il pittore Hans Fries (1460/65– attorno al 1523) aveva il talento di connettere complessi temi religiosi a una capacità narrativa decisamente efficace. Gli esempi selezionati illustrano il talento narrativo dell'artista come pure la sua inclinazione per il dettaglio. Gli strumenti più importanti della narrativa di Hans Fries sono costituiti da scenari temporali efficaci, dall'utilizzazione di figure che, con i loro gesti intensi e /o il contatto stabilito attraverso lo sguardo, coinvolgono l'osservatore e infine, dal ricorso a gestualità intensa. Nelle sue opere, Hans Fries connette diversi livelli della realtà: la storia narrata, l'ottica dell'osservatore come pure lo sguardo dell'autore intento a eseguire l'opera. Il pittore amava legare temi dotti e sensibilità religiosa popolare. La conoscenza dei pittori più importanti e delle conquiste artistiche dell'epoca contribuivano a un'eccezionale consapevolezza professionale, la quale ha anticipato l'ascesa sociale dell'artista rinascimentale.

SUMMARY

The painter Hans Fries (1460/65–c.1523) from Fribourg showed great mastery in combining complex religious iconography with striking narrative. Selected examples of his work demonstrate the artist's narrative skill and his devotion to detail. His principal narrative devices include a contemporary mise en scène and the compelling representation of figures that involve the viewer through gestures or through the immediacy of their gaze. Hans Fries unites several levels of reality in his work: the narrated story, the viewer and the artist at work on his painting. He had a penchant for relating scholarly themes to a popular religious sensibility. Thanks to a profound knowledge of the great painters and artistic achievements of his time, Hans Fries took great pride in his profession and anticipated the social rise of the Renaissance artist.