

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 67 (2005)

Artikel: Gramp, Geiler, Gieng et les autres
Autor: Gasser, Stephan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-818140>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

L'âge d'or de la sculpture à Fribourg

GRAMP, GEILER, GIENG ET LES AUTRES

PAR STEPHAN GASSER

Quarante ans après les travaux de Marcel Strub,
le Musée d'art et d'histoire et l'Université reprennent
l'étude de la sculpture fribourgeoise des années 1500-1550
avec des questions, des approches et des méthodes nouvelles.
Enjeu: la (re)connaissance d'un ensemble d'intérêt européen.

Eminent connaisseur du patrimoine artistique fribourgeois, Hermann Schöpfer déplorait récemment, non sans une nuance de frustration, que «les études sur la sculpture fribourgeoise du gothique tardif sont faites d'attributions, de suppressions et de changements d'attribution». De fait, l'absence de bases solides contraint, face à l'un des plus grands ensembles homogènes du gothique tardif en Europe, à un obsolète débat sur les attributions. Et ce n'est pas la méthode périmée de l'attribution par la «main» qui permettra de résoudre les problèmes posés par cette sculpture! Un projet de recherche systématique a donc été lancé sur la plastique fribourgeoise de la première moitié du XVI^e siècle. Initié par Verena Villiger (MAHF) de concert avec le prof. Peter Kurmann, financé par le Fonds national et le canton de Fribourg, il réunit une équipe interdisciplinaire: Katharina Simon-Muscheid (historienne), Stephan Gasser (historien de l'art), Alain Fretz (restaurateur) et Primula Bosshard (photographe).

Une production unique en Suisse

Entre 1500 et 1550, la production artistique de Fribourg fut à son apogée. A côté du peintre Hans Fries, à qui une exposition et une monographie récentes ont été consacrées, toute une pléiade de sculpteurs de talent étaient à l'œuvre sur les bords de la Sarine, et

dès ses débuts la recherche sur l'histoire de l'art en Suisse a manifesté un intérêt évident pour leur riche production. L'étonnante densité des œuvres parvenues jusqu'à nous, souvent d'une haute qualité, est sans comparaison au plan suisse, et même sur le plan européen il n'y a pas beaucoup de cas semblables; elle a fondé le renom de la sculpture fribourgeoise. Ajoutons que les documents permettant un recensement nominatif de ces créateurs ne manquent pas; citons Hans Roditzer, Lienhardt Turneyesen, Martin Donornen alias Gramp, Ulrich Grünenberg, Hans Geiler, Hans Treyer, Dietschin et Hans Gieng. On a d'autre part connaissance d'ateliers de sculpture dont aucun membre n'a pu être identifié nommément, et pour lesquels on a créé des appellations «génériques», comme le Maître aux gros nez.

Jusqu'à une période récente, la recherche s'est principalement attachée à des problèmes d'attribution. Dans les années 1950/60, en publiant tranche par tranche sa thèse de 1947, Marcel Strub semblait avoir résolu le problème. Par ses articles, mais surtout par ses publications de l'inventaire des œuvres fribourgeoises dans les volumes des *Monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, Strub s'employa à promouvoir ses conclusions. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'aucune autre recherche poussée ne se soit développée.

La reconnaissance internationale

Voici quelques années, la plastique fribourgeoise du premier XVI^e siècle bénéficia d'une attention nouvelle. Et une fois de plus l'intérêt des chercheurs se porta sur la paternité de telles figures ou tels groupes sculptés. En 1981 Hermann Schöpfer fut le premier à mettre en doute, précautionneusement, certaines attributions de Strub; il signala l'existence de plusieurs figures et groupes isolés dans la production fribourgeoise, que Strub n'avait pas pris en considération faute de pouvoir les rattacher à un auteur connu. Beaucoup plus décidée fut l'approche d'Ivan Andrey, qui contesta radicalement les montages de Strub et ses attributions; il mit pour la première fois en doute la méthode de comparaison des «mains» pour constituer des ensembles de sculptures. A côté de ces problèmes d'attribution la recherche récente, notamment sous l'impulsion d'Andrey, s'est appliquée à élargir et étayer la discussion sur la fonction originelle des œuvres, sur l'organisation des ateliers et sur les commanditaires. A l'étranger, Sophie Guillot de Suduiraut a signalé quelques œuvres fribourgeoises inconnues dans leur lieu d'origine, lançant par la même occasion le thème de l'exportation de cette sculpture.

La densité des œuvres de haute qualité, les questions soulevées par la recherche récente et les avancées méthodologiques rendent ainsi nécessaire une ré-interprétation de cette plastique pour répondre à l'attente des historiens de l'art au plan local, mais aussi international. On pourra faire cesser, au passage, une regrettable anomalie: l'importance de Fribourg comme centre de sculpture au Moyen Age tardif est quasiment ignorée dans le monde germanophone, alors qu'à cette période les œuvres du cru renvoient clairement

à l'art de l'Allemagne méridionale. L'équipe de recherche ne se propose pas d'étudier sous un angle monographique telle statue ou tel groupe en particulier, mais plutôt de confronter les œuvres prises dans leur ensemble à quelques thématiques centrales. La densité de la production conservée fait mieux que faciliter un tel projet, elle l'impose pratiquement. Le recensement intégral des pièces dans une banque de données centralisée, les investigations technologiques appliquées aux éléments les plus caractéristiques et l'étude exhaustive des sources donneront une base solide à l'enquête, qui portera sur tous les aspects. En dernière analyse, d'ailleurs, ils s'interpénètrent.

De la sculpture comme média: les fontaines et l'art sacré

Les problèmes formels, qui jusqu'à présent étaient déterminants dès lors qu'on s'attachait à une histoire stylistique de la statuaire fribourgeoise, ne seront plus traités en priorité, pour résoudre des problèmes d'attribution. L'œuvre sera considérée comme un média, au sens où l'entendent Hans Belting et d'autres théoriciens (Thomas Lentz, Jean-Claude Schmitt, Christiane Kurse etc.), soit comme un vecteur permettant de transmettre des informations sous la forme la plus avantageuse possible. Cette approche était jusqu'à présent utilisée surtout pour les œuvres picturales. La recherche permettra de tester sa pertinence pour la sculpture, qui joua un rôle prépondérant au nord des Alpes jusque vers la fin du XVI^e siècle.

Les médias figurés ont trois fonctions de base: la représentation (l'œuvre actualise une absence et/ou rend les représentations mentales visibles); la communication (un émetteur décide de ce qui sera transmis et par quel média); la réflexion enfin (un récepteur décide s'il accepte de décoder le message transmis par le média, et de l'élaborer mentalement). L'examen de l'œuvre doit se faire ainsi sous l'angle matériel d'abord, non pas seulement formel, et indépendamment des problèmes d'attribution; il faut déterminer aussi précisément que possible sa valeur de signification. Le sculpteur œuvre au nom d'un mandant et «transcrit» ce que celui-ci souhaite inculquer au public. L'analyse de l'œuvre portera dès lors sur le détail de sa genèse et sur les effets qu'elle produit dans le cadre d'un système de communication. La question peut être posée différemment: comment fonctionne l'œuvre d'art lors de sa confrontation avec le public pour lequel elle a été créée? Et dans quelle mesure le sculpteur – en tant que porte-parole de son mandant – a-t-il conçu sa production en vue de cette finalité? La réponse devra se fonder évidemment sur les sources écrites, ce qui entraînera de nouvelles plongées dans les archives.

Ces questions de médiologie ont une importance particulière pour l'étude des fontaines de la ville. Elles ouvrent de nouvelles pistes, non seulement sur le plan formel, mais aussi sur le plan iconographique. Outre un contenu sacré, les figures des fontaines présentent des allégories ainsi que des sujets profanes, et dans la décoration des fûts les élégantes figures qui souvent encore relèvent du gothique tardif s'accordent avec des éléments

antiquisants. Si ce phénomène n'est pas interprété seulement comme une manifestation du goût renaissant pour l'Antiquité, si l'on ne se limite pas à considérer l'évolution historique des formes, alors on verra s'ouvrir d'intéressantes discussions. De par leur emplacement et leur utilisation dans la vie quotidienne, les fontaines s'offraient en permanence aux regards d'un large public, et les représentations qu'elles proposaient bénéficiaient bel et bien d'une vraie médiatisation. Il s'agira d'examiner – ce travail a d'ailleurs déjà été amorcé par des chercheurs comme Ivan Andrey, Ursula Schneeberger, Marion Gartenmeister ou Axel Gampp – la portée et le sens du message que les commanditaires souhaitaient transmettre aux habitants, et d'analyser les moyens artistiques utilisés pour y parvenir.

Nul doute qu'il sera particulièrement intéressant de comparer les messages médiatiques des figures représentées sur les fontaines «catholiques» de Fribourg et de Soleure avec ceux de la Berne réformée; d'autant que dans ces trois localités le sculpteur était le même: Hans Gieng. D'une manière plus générale, on s'attachera à comprendre comment Gieng en est venu au vocabulaire formel antiquisant qui caractérise ses œuvres, surtout dans leurs éléments décoratifs. Abstraction faite des recherches sur l'origine de ces motifs (traités d'architecture, gravures, connaissance directe, etc.), il serait intéressant de savoir si Gieng était apprécié au-delà de Fribourg pour la qualité novatrice de ses œuvres, ou si les commandes lui étaient transmises directement avec des indications précises touchant la mise en œuvre des motifs en question.

Dans le domaine de l'art sacré, de même, il faudra voir dans quelle mesure les sculptures fribourgeoises – qui à première vue représentaient des sujets et des types courants – offrent des caractères plus originaux, et pourquoi. L'étude montrera peut-être à quelles fins les donateurs destinaient ces œuvres, au-delà de leur fonction didactique de transmission de la croyance. Dans le contexte du Moyen Age finissant, de sa piété et de ses dévotions, des œuvres à caractère sacré pouvaient manifester une réalité invisible, un Au-delà. Les volets des retables suggèrent bien que les images cachent et révèlent simultanément cette réalité-là; et les retables jouent un rôle central dans la plastique fribourgeoise du gothique tardif. On se demandera enfin dans quelle mesure l'image sculptée était capable, non seulement de conserver la mémoire de son donateur, phénomène analysé en premier lieu par Otto G. Oexle, mais encore d'assurer la représentation de sa personne.

Le contexte originel: l'image dans son quotidien

La présentation actuelle des sculptures concernées ouvre le champ à une autre problématique. Plus de la moitié des pièces se trouvent hors de leur cadre d'origine, dans des musées ou des collections privées. Il en va d'ailleurs de même pour les pièces conservées dans les églises; il est rare qu'elles soient encore à leur ancienne place, et même alors elles ne fonctionnent plus dans le même contexte qu'à leur création. Dans la plupart des cas elles sont placées isolément sur un autel ou dans une niche réaffectée, voire sur une

console neuve, ou alors elles sont réutilisées dans des retables baroques. Jadis, ces œuvres permettaient aux fidèles de vivre une intense expérience religieuse; sur leur nouveau lieu d'exposition, elles n'offrent le plus souvent qu'une émotion d'ordre esthétique.

Il est donc impératif d'investiguer, autant qu'il sera possible, le contexte originel de chacune des œuvres. Largement entendu, cela implique non seulement la reconstruction du dispositif premier, mais encore la réinsertion de l'image sculptée dans son quotidien: on la vénérât, on l'emmenait en procession lors de fêtes solennelles, etc. Les sources écrites ou iconographiques ainsi que les œuvres elles-mêmes renseignent sur ces questions. D'autre part, on trouve aujourd'hui encore des consoles et des niches inoccupées, des dispositifs de suspension, des installations d'éclairage, etc., qu'il faudra intégrer dans une réflexion plus poussée.

Il ne s'agit donc pas seulement de faire renaître des retables à partir de la masse des objets sculptés fribourgeois.

Il est vrai que le retable à volets fut particulièrement prisé durant le XV^e siècle et la première partie du XVI^e dans le sud de l'Allemagne et le long de l'arc alpin. Cependant, même si l'on admet que bon nombre des statues fribourgeoises qui nous restent avaient été destinées à cette fin, ce ne fut pas le cas de toutes. A preuve les exemples du Christ de l'Ascension et du Christ des Rameaux, à classer dans la catégorie des statues agitantes (le *handelndes Bildwerk* analysé par Johannes Tripps), servant à des usages précis dans le cours de l'année liturgique, et qu'on manipulait à cet effet.

Il est fort possible que d'autres œuvres aient eu des fonctions complètement différentes, comme vient de le démontrer Richard Marks dans une étude relative à la statuaire anglaise du Moyen Age tardif et portant sur l'emploi des statues dans les églises paroissiales, un thème d'une haute importance pour la sculpture fribourgeoise. Son intérêt tient à ceci: les statues des églises paroissiales – contrairement à beaucoup de celles qui ornaient les couvents, les abbayes ou les cathédrales – n'étaient pas accessibles seulement au clergé et aux dignitaires laïcs, mais offertes à l'ensemble de la communauté. Comment ces sculptures étaient-elles utilisées dans la pratique religieuse de tous les jours? N'avaient-elles pas, au surplus, une fonction identitaire pour la communauté? Finalement surgit toute la problématique de la fonction des images sacrées hors du contexte de l'église, par exemple sur les maisons et les ponts, à la croisée des chemins, etc.

Les conditions de production: le phénomène de l'atelier

L'analyse des conditions de production est un autre des points envisagés par le projet. On étudiera pour commencer la manière de travailler des sculpteurs ainsi que l'organisation du travail dans les ateliers. L'exemple, fort instructif, de l'atelier Weckmann à Ulm a permis à Claudia Lichte de démontrer que la production artisanale des sculptures au Moyen Age tardif était le fait de plusieurs artisans pouvant travailler assez longtemps sur un

nombre limité de motifs. Cela impliquait l'élaboration d'éléments reproduits avec des variantes et des combinaisons; en quelque sorte une production en série, permettant la création d'un grand nombre d'œuvres formellement comparables, mais jamais identiques.

Pour s'en tenir à notre statuaire, il faudrait voir si, dans le cas d'œuvres d'atelier attribuables à des maîtres isolés, il n'y a pas eu un phénomène analogue. Le nom de Hans Geiler, par exemple, est mis en relation avec des figures de style qui perdurèrent à Fribourg et dans les environs durant des décennies, les divergences étant attribuées à une évolution chronologique progressive du style personnel de l'artiste. Il semble pourtant que ce langage formel se décline, avec toutes ses variantes, dans plusieurs des groupes d'œuvres que la recherche ancienne avait reconstitués. Pour y voir plus clair, il faudra conduire une analyse de l'ensemble des œuvres, sans parti pris, sans souci des problèmes d'attribution, en s'appuyant sur l'étude approfondie des sources et en demandant des vérifications à l'examen technologique (définition des matériaux et des outils utilisés, particularismes artisanaux, etc.). Dans le cas d'un «langage» geilerien utilisé par des ateliers dotés d'idiomes différents, s'agit-il d'une imitation opportuniste, due à la popularité du maître? Est-il envisageable qu'un atelier puisse travailler en utilisant parallèlement différents styles, en fonction des exigences du carnet de commandes?

L'importance du marché

Quoi qu'il en soit, il importe d'élucider dans quelle mesure des sculpteurs nommément connus peuvent être concrètement responsables d'une œuvre. Exemple: il y a quelque temps, il s'est avéré par les recherches de Wolfgang Deutsch que Jörg Syrlin le Jeune, qui signa de nombreux retables et à qui l'on attribuait de ce fait une œuvre importante, était avant tout un mandataire qui sous-traitait des travaux, de sculpture en particulier, à d'autres artisans. Dans le cas de Hans Roditzer, que les sources désignent sous l'appellation «menuisier», comme Syrlin, il faudra voir s'il s'agit seulement d'un entrepreneur aisé, en mesure d'accepter de grosses commandes et d'en organiser l'exécution, mais qui ne créa lui-même aucune sculpture, contrairement à ce qui était admis jusqu'à présent.

En présence de contrats portant la signature d'un sculpteur, on peut se demander à chaque fois s'il s'agit bien du créateur des œuvres mentionnées dans le contrat. Gardons à l'esprit qu'un responsable d'atelier pouvait avant tout répondre, par sa signature, de la qualité du travail, son nom étant garant d'une exécution fidèle au style souhaité. La recherche liée au concept «d'entreprise artisanale», qui devra également impliquer la notion de contrat propre au Moyen Age tardif, pourrait en fin de compte apporter de nouveaux éléments sur la collaboration des sculpteurs avec d'autres corps de métiers. Par exemple avec des menuisiers-ébénistes, comme Roditzer, qui fabriquaient les structures de retable, ou avec des peintres comme Hans Fries, également compétent pour la polychromie des sculptures. Ces étapes du déroulement du travail, trop souvent

négligées par la recherche, contribuent pourtant de manière importante à la puissance virtuelle de la sculpture.

Abstraction faite des procédés de fabrication, on ne saurait négliger l'importance du marché sur la production sculpturale. Bien que la première moitié du XVI^e siècle soit considérée comme l'apogée de la sculpture fribourgeoise, il semble que les protagonistes les plus cotés ne se soient pas enrichis. Vers la fin de sa vie, Geiler dut vendre sa maison de la rue des Epouses; et de même Gieng mourut pauvre, malgré des commandes de l'extérieur. On peut donc se demander si ces cas d'espèce sont le reflet de la conjoncture économique fribourgeoise en général, ou la conséquence d'un renversement de tendance sur le marché de la sculpture. Ce genre de considérations nous conduira à nous demander si la commande de retables – primordiale pour les ateliers de sculpture, mais qui depuis la fin du XV^e siècle accusait un fléchissement – était à la portée seulement d'artisans dotés d'un véritable esprit d'entreprise. Des phénomènes comme le retour à certaines formes ancienne, ou l'entêtement à proposer certains types de visages ou de drapés, perçus de prime abord comme des phénomènes stylistiques, peuvent avoir répondu aux sollicitations du marché, au besoin de légitimation des commanditaires ou à la nécessité de produire en série pour abaisser les coûts.

Le fait qu'en Souabe la situation économique des sculpteurs était précaire dès le début du XVI^e siècle invite par ailleurs à examiner si les artistes ayant un lien avec l'Allemagne du Sud, et qui travaillaient à Fribourg, avaient quitté leur région en raison d'un carnet de commandes peu fourni, situation qui devait bientôt se répéter à Fribourg. Il s'agira finalement de s'interroger sur le commerce des statues, au départ de et vers Fribourg. Les sculpteurs travaillant dans cette ville éprouvaient-ils un besoin existentiel d'offrir leurs services jusqu'en Suisse orientale et en Franche-Comté? Ou bien la renommée de leur production s'était-elle étendue largement plus loin que la ville? Quelle était la part des sculptures importées? Que signifiait, pour un donateur, le fait de passer commande d'une œuvre à l'extérieur? Quelles répercussions pouvaient avoir les importations sur le marché local?

Des examens de laboratoire

On verra si l'enquête mettra fin à l'embrouillaminis des groupes d'atelier, aux chronologies chaotiques et aux attributions fantaisistes déplorés par Hermann Schöpfer. Pour nous en tenir aux questions posées en rapport avec les méthodes de production, on peut déjà affirmer que la méthode d'attribution par la «main» appliquée dans le cas de la sculpture fribourgeoise apparaît comme un moyen d'identification et de datation peu convaincant. C'est d'autant plus évident qu'une base d'identification probante, sous forme d'œuvres caractéristiques et attestées, est une rareté. On peut ainsi trouver extrêmement douteuse la méthode de Marcel Strub, qui attribue à Geiler une œuvre très considérable

à partir du Retable de Furno – lequel, en vertu d'arguments solides, ne peut pas être revendiqué pour cet artiste. Problématique encore, la mise en rapport de Martin Gramp avec l'atelier du Maître aux gros nez.

La solution semble étroitement liée au jugement qu'on portera sur l'ancien Christ des Rameaux du Musée d'art et d'histoire de Fribourg et implique – vu l'influence de la sculpture gothique tardive dans la suite du XVI^e et le XVII^e siècles – une échappée résolue sur la sculpture baroque fribourgeoise. Finalement, il faudra se demander jusqu'où intégrer dans la discussion les sculpteurs Ulrich Grünenberg, Lienhardt Turneysen, Hans Treyer et Dietschin, que l'on connaît grâce aux documents, mais aussi des œuvres que Strub ne prit pas en considération faute de pouvoir les attribuer à un maître connu.

Pour répondre à ces questions, un inventaire de l'effectif des statues fribourgeoises sera nécessaire. Cette recherche ne se bornera pas à l'attribution des sculptures à des artistes dont on connaît les noms, elle aura pour objectif de révéler des ateliers usant de langages créatifs différenciés. En l'occurrence, il semble que deux pistes pourraient amener à des résultats probants. D'une part, une analyse formelle basée sur une approche visuelle sans présomption préalable d'attribution. D'autre part, une enquête ayant recours aux méthodes scientifiques récentes, ce qui dans le cas d'un travail artisanal répétitif s'impose d'une manière encore plus évidente. Dans ce contexte, on examinera les traces des outils utilisés, qui souvent attestent un coup de main très personnel; on procédera à des analyses dendrochronologiques qui contribueront à résoudre les problèmes de datation. On envisagera l'analyse des roches et des bois utilisés, afin de déterminer le genre et la provenance des matériaux; et celle des pigments et des colles, qui renseignent sur la polychromie d'origine, etc. Ces recherches informeront également sur l'histoire de la restauration des objets. Faute de ces connaissances, il ne serait d'ailleurs pas possible de porter une appréciation définitive sur une œuvre.

Dépouiller toutes les archives

La plupart des problèmes que nous avons soulevés impliquent qu'un historien se lance dans d'importantes recherches d'archives. Ce travail fut entrepris avec une certaine ampleur, déjà, par Hans Rott et Marcel Strub. Mais les documents concernant le Moyen Âge ne furent que partiellement sollicités, et ils ne furent pas explorés par les auteurs eux-mêmes. Hans Rott avait chargé l'archiviste d'alors, Jeanne Niquille, de ce travail. Marcel Strub à son tour s'est dit redevable à Jeanne Niquille d'informations importantes; il apparaît que ses recherches personnelles furent plutôt rares.

De nouvelles recherches dans les archives se justifient également par le fait que les anciens sondages ne portaient guère sur les problèmes du travail en atelier, de la situation économique des sculpteurs, des motivations des commanditaires – en somme, toutes

questions auxquelles, précisément, la recherche la plus récente s'efforce de répondre avec de nouvelles méthodes.

Ajoutons pour terminer que les recherches entreprises jusqu'à présent n'ont pour ainsi dire pas pris en considération les sources plus récentes, alors que les travaux d'Ivan Andrey prouvent justement que les documents post-médiévaux peuvent être de la plus grande importance. Les indications relatives aux emplacements originels des objets, les noms des donateurs et leurs motivations, les renseignements relatifs à la reconstruction de retables ainsi que de multiples autres éléments ne se sont pas nécessairement enfouis dans les documents du Moyen Âge, mais bien dans les archives d'époques plus récentes.

St. G.

BIBLIOGRAPHIE

Théorie, généralités

BELTING, Hans: *L'image et son public au Moyen Age*. Paris, 1998.

– *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris, 1998.

– *Pour une anthropologie de l'image*. Paris, 2004.

KRUSE, Christiane: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. Munich, 2003.

LENTES, Thomas: «Von der Wirklichkeit und Wahrheit des Bildes im Mittelalter. Transdisziplinäre Bildforschung in der VW-Nachwuchsgruppe «Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum» an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster», in *Kritische Berichte* 29/1 (2001), pp. 34-46.

OEXLE, Otto Gerhard: «Memoria und Memorialbild», in: SCHMID, Karl; WOLLASCH, Joachim (éds), *Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalters*. Munich, 1984, pp. 384-440.

SCHMITT, Jean-Claude: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris, 2002.

TRIPPS, Johannes: *Das handelnde Bildwerk in der Gotik*, 2^e éd. Berlin, 2000.

L'Europe

BAXANDALL, Michael: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven, 1980.

DEUTSCH, Wolfgang: «Syrin der Jüngere oder Niklaus Weckmann?», in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Katalog der Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart*. Stuttgart 1993, pp. 7-17.

LICHTE, Claudia: «Meisterwerke massenhaft – Zum Problem der Händescheidung in der Weckmann-Werkstatt», *ibid.*, pp. 19-27.

– «Ein blühender Kunstbetrieb – Die Werkstatt des Niklaus Weckmann», *ibid.*, pp. 79-123.

MARKS, Richard: *Image and Devotion in Late Medieval England*. Stroud 2004.

Fribourg

ANDREY, Ivan: «Le Christ des Rameaux de Fribourg a été retrouvé», in *Patrimoine fribourgeois* 1 (1992), pp. 3-8.

– «Les statues du commandeur. Essai de reconstruction des retables gothiques de l'église Saint-Jean à Fribourg», in BISSEGER, Paul; FONTANNAZ, Monique (éds), *Hommage à Marcel Grandjean. Des pierres et des hommes. Matériaux pour une histoire de l'art monumental régional*. Lausanne 1995, pp. 191-216.

– «Les fontaines Renaissance de Hans Gieng. Œuvres majeures de l'art suisse», in *Kunst und Architektur* 48 (1997), pp. 56-59.

– «Retables fribourgeois de l'époque de Hans Fries», in VILLIGER, SCHMID 2001, pp. 69-87.

GAMPP, Axel: «Stadtmöblierung durch Brunnen. Das Beispiel Fribourg im 16. Jahrhundert», in *Brunnen in der Geschichte, Akten des Kolloquiums in Bern 2005* (à paraître).

GARTENMEISTER, Marion: *Der Samariterinbrunnen in Freiburg i. Ü. Eine ikonographische Untersuchung*, mém. de licence dactylographié, Fribourg 2004.

– *La fontaine de la Samaritaine*. Fiches du Musée d'art et d'histoire Fribourg 2005-4.

GUILLLOT DE SUDUIRAUT, Sophie: «Deux fragments réunis d'un Mont des Oliviers de l'atelier de Hans Geiler», in *Revue du Louvre. La revue des musées de France* 2 (1995), pp. 28-41.

– «Sculptures fribourgeoises en Franche-Comté», in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 53 (1996), pp. 29-56.

– *La Vierge à l'enfant d'Issenheim. Un chef-d'œuvre bâlois de la fin du Moyen Age*, Paris 1998.

ROTT, Hans: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, vol. 3, «Der Oberrhein. Quellen II (Schweiz)». Stuttgart, 1936; «Der Oberrhein. Text». Stuttgart, 1938.

SCHNEEBERGER, Ursula: *Der Gerechtigkeitsbrunnen in Bern. Eine Neuinterpretation*, mém. de licence dactylographié, Berne 1998.

SCHÖPFER, Hermann: «La sculpture médiévale», in: RUFFIEUX, Roland (dir.), *Histoire du canton de Fribourg*, vol 1. Fribourg, 1981, pp. 411–452.

– *Le groupe de la Déésis et le Maître aux gros nez (vers 1500)*. Fiches du Musée d'art et d'histoire Fribourg, 2002-3.

STRUB, Marcel: *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 3 vol. Bâle, 1956-1964.

– *Deux maîtres de la sculptures suisse du XVI^e siècle. Hans Geiler et Hans Gieng*. Fribourg, 1962.

VILLIGER, Verena; SCHMID, Alfred A. (dir.): *Hans Fries. Un peintre au tournant d'une époque*. Zurich / Lausanne, 2001.

Dans les Annales Fribourgeoises

STRUB, Marcel, «Sculpture fribourgeoise du XVI^e siècle (1500–1563)», XLII (1956), pp. 74-106.

– «L'œuvre du sculpteur Hans Roditzer», XLIII (1958), pp. 111-126.

– «L'œuvre du sculpteur Martin Gramp», XLIV (1960), pp. 63-89.



Martin Gramp, Christ des Rameaux, 1513/14. Bois de tilleul.
Provenance: Fribourg, cathédrale de Saint-Nicolas. MAHF inv. 3195.



Hans Gieng, fontaine de Samson, 1547. Pierre de Neuchâtel avec fragments de polychromie ancienne. MAHF inv. 1958-8.



Hans Geiler, fontaine de Saint-Georges, 1524/25. Calcaire alpin de Saint-Triphon (VS).
MAHF inv. 1975-394.



36
Hans Rodtger (attr.), Christ mort veillé par les anges, début XVIe s. Bois de tilleul avec polychromie
ancienne. Provenance: Fribourg, église de Saint-Jean. MAHF inv. 3170 C.



Inconnu, les Rois mages, v. 1520. Bois avec polychromie ancienne. Provenance: église de Courtion, dépôt de cette paroisse. MAHF inv. 2002-12.



Hans Geiler (attr.), Vierge à l'Enfant, 1525/30. Bois de tilleul avec polychromie ancienne. Provenance inconnue. Dépôt de la Fondation Gottfried-Keller. FGK 1019

Un tableau de Johann Archen (vers 1690)



Maître aux gros nez, Hans Fries, Christ de l'Ascension, 1503. Bois de tilleul avec polychromie d'origine.
Provenance: Fribourg, cathédrale de Saint-Nicolas. MAHF inv. 2448.



Johann Achert, sainte Famille, v. 1690. Huile sur toile. MAHF inv. 1988-100.