

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 11 (1933)

**Artikel:** Le banc Erhart et les meubles Renaissance de transition  
**Autor:** Naef, Henri  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-728020>

### **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**

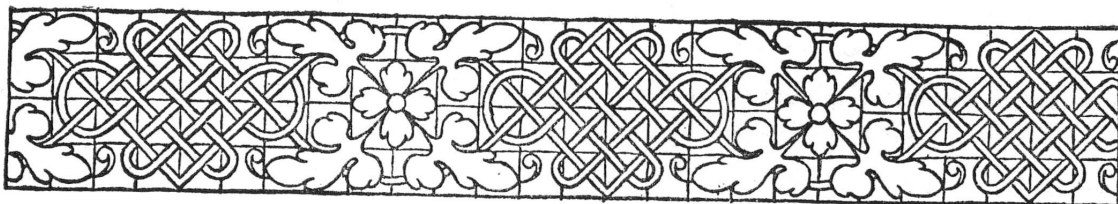
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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:** 02.02.2025

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



## LE BANC ERHART ET LES MEUBLES RENAISSANCE DE TRANSITION

Henri NAEF.



Les meubles de transition sont toujours, pour la philosophie de l'art, riches en enseignements.

Lorsqu'ils confinent à deux époques aussi vigoureuses que celles du gothique flamboyant et de la Renaissance, ils ont un intérêt qui s'accroît en raison de la rareté.

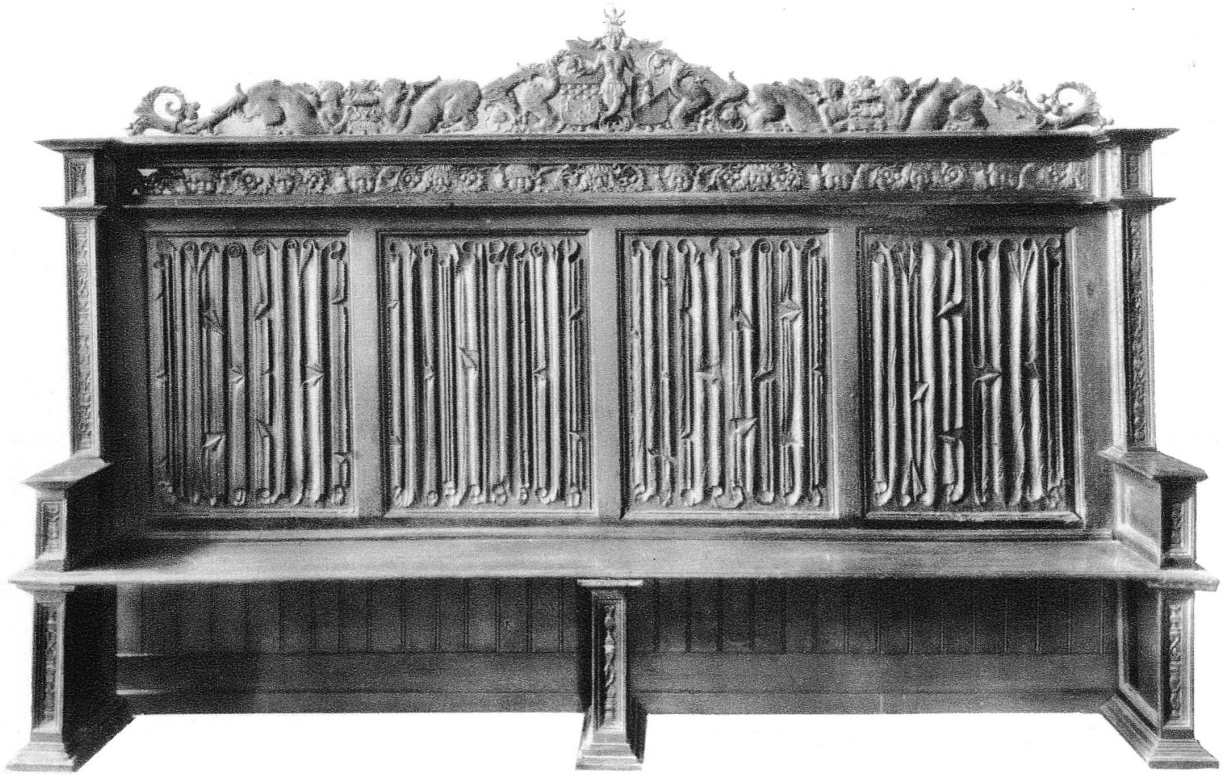
Les collections suisses en possèdent peu d'exemplaires; aussi vaut-il la peine de s'attarder à ceux dont on peut faire l'histoire, surtout quand ils sont d'une qualité artistique supérieure. Et tel est, sans conteste, le banc Erhart.

\* \* \*

### I. LE BANC ERHART.

Le 3 mars 1928, le Musée gruérien acquérait à Fribourg un banc remarquable dont nous allons essayer de découvrir les origines (*pl. XV, en bas*). Il avait été présenté aux lecteurs du *Fribourg artistique* en 1893, par feu le comte Max de Diesbach, dans les termes suivants: «... le banc que nous reproduisons ici est sans doute sorti de l'atelier d'un habile sculpteur.

« Il mesure 1 m. 80 de hauteur et 3 m. 15 de longueur. Des montants reliés par des joues supportent une tablette unie et sans ornement, ce qui est d'ailleurs rationnel puisque autrefois ce siège était recouvert par des coussins de tapisserie et d'étoffe. Des bras à la surface large et plate, placés au-dessus des joues, servent d'accoudoirs. Le dossier relevé est divisé en quatre panneaux où sont sculptés des parchemins à moitié déroulés et pliés. La frise est ornée de têtes aux expressions diverses, entrelacées de rinceaux et de fruits. La corniche est surmontée d'un couronnement représentant des monstres, moitié hommes moitié chimères qui supportent des vases. Les fruits sculptés sur la frise se trouvent aussi reproduits ici. La sirène du centre,



Pl. XV. — Meubles Renaissance de transition. En haut : Table du Grand-Conseil, à Fribourg, par Hans Grieg, détail de l'entablement. — Au milieu : Le banc Erhart, détail de la frise. — En bas : Le banc Erhart, état actuel (Musée gruérien, à Bulle).



ainsi que les armes des familles fribourgeoises Erhart et Cléry, sont modernes; elles remplacent un ornement brisé et disparu.

« Les parchemins figurés sur les panneaux du dossier étaient fort à la mode au XV<sup>e</sup> siècle, mais il faut remarquer que l'artiste, en y simulant de nombreuses déchirures, a ôté à son modèle ce qu'il pouvait avoir de trop raide; d'ailleurs les figures, ainsi que les ornements de la frise et du couronnement, appartiennent incontestablement à l'époque de la Renaissance; nous pouvons même admettre que ce meuble fut exécuté dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

« Il ornait autrefois la demeure des familles patriciennes Erhard et Wild, mais la maison ayant changé plusieurs fois de propriétaires, le meuble fut vendu à un connaisseur émérite en fait d'antiquités, M. Charles-Auguste von der Weid. »

La maison à laquelle M. Max de Diesbach fait allusion est connue; elle est au centre de Fribourg dans un des quartiers les plus considérés de la vieille ville, peu après la Chancellerie, et porte actuellement le n<sup>o</sup> 99 de la rue de Zaehringen, dénommée autrefois rue des Miroirs.

Cet immeuble qu'occupe aujourd'hui le café du Chamois avait appartenu jadis, nous apprend feu l'archiviste J. Schneuwly<sup>1</sup>, à « M<sup>me</sup> Marie von der Weid de Hattenberg, née de Chollet, laquelle l'avait hérité de sa mère Marie-Barbe-Eugénie, première femme de François-Nicolas de Chollet, ancien bailli de Vaulruz, et sœur de Simon-Joseph-Udalric de Wild, qui le lui donna par testament du 10 janvier 1803. C'était donc une ancienne maison Wild. »

\* \* \*

## II. ULRICH ERHART ET SA MAISON.

Grâce aux travaux généalogiques laissés par M. Alfred d'Amman aux Archives d'Etat de Fribourg, nous avons pu sans difficulté établir par quelle filiation les biens des Erhart passèrent aux Wild. Le Junker Ulrich Erhart avait épousé, par contrat du 20 septembre 1592<sup>2</sup>, « Elizabeth, fille de Louis de Cléry, de Fribourg, et veuve de Guillaume Tugginer, chevalier, colonel et conseiller de Soleure. Il fut membre du Conseil de Fribourg en 1616, et mourut en 1648. »

M. Hubert de Vevey, auquel on doit ces indications, publie dans *Les Anciens ex-libris fribourgeois*<sup>3</sup> une pièce aux armes de ces deux époux et qui est considérée « à juste titre, dit-il, comme le plus bel ex-libris suisse de cette époque ».

<sup>1</sup> *Fribourg artistique*, 1891, pl. XXI, « Poêle renaissance, 1615 ».

<sup>2</sup> Cf. Archives d'Etat de Fribourg (A.E.F.), RN 218, f<sup>o</sup> 46. — Nous tenons à témoigner une fois de plus notre reconnaissance à M. Corpataux, archiviste-adjoint, pour son empressement à mettre à notre disposition tous les documents utiles.

<sup>3</sup> Fribourg, 1928, p. 53 (n<sup>o</sup> 44).

D'après Leu <sup>1</sup>, Ulrich Erhart avait été, en 1622, bourgmaitre. Nous aurons à revenir tout à l'heure sur sa carrière. Disons ici qu'il n'eut pas de descendance mâle, et qu'en revanche on lui connaît plusieurs filles <sup>2</sup>. L'une d'elles, nommée Barbe, épousa Antoine Wild dont la vie ne nous apparaît que par quelques dates. Ayant acheté en 1627 la bourgeoisie de Fribourg, il entra, la même année, au Conseil des Deux-Cents, à celui des Soixante en 1637, devint bailli de Bulle en 1642 et fut élu du Conseil Secret pour la Neuveville en 1652. Il mourut en 1670, laissant pour seul héritier mâle Antoine, baptisé le 5 mars 1630 à Fribourg, et qui fut à son tour bailli de Bulle en 1692, après avoir épousé, en 1676, Ursule de Staal, de Soleure.

Jean-Joseph, leur fils, seigneur de Villargiroux, bailli de Saint-Aubin dès 1702, puis capitaine et membre de la Chambre secrète, contracta mariage, le 19 août 1712, avec Marie-Barbe-Béatrice Odet et mourut en 1746 <sup>3</sup>. De cette union naquirent deux filles et un fils. Madeleine, l'aînée, devint femme de Jean-Jacques Thumbé et mourut sans enfants. Marie-Ursule-Cordule épousa son cousin, Jean-Ulrich-Léonard Wild. Quant à Simon-Joseph-Udalric, baptisé le 3 mai 1717, il mourut sans postérité le 18 avril 1797, après avoir exercé les fonctions de bailli à Lugano; il avait épousé une sœur de Noble Hubert de Boccard.

Donc, de ces trois ménages, un seul eut de la descendance, celui des Wild-Wild; aussi Madeleine Thumbé et son frère Wild de Boccard instituèrent-ils pour héritiers leurs cinq neveux dont Simon-Joseph-Udalric-Onophre-Antoine, né le 13 juin 1752, homonyme de son oncle. C'est à ce neveu qu'échut la maison Erhart, ou comme l'on disait alors Erhard, puisque, nous l'avons vu, il la légua, le 10 janvier 1803, à sa sœur Marie-Barbe-Eugénie, femme de François-Nicolas de Chollet, bailli de Vaulruz <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Schweizerisches Lexikon*, 1752, t. VI, p. 240.

<sup>2</sup> Cf. A.E.F., Généologie d'Amman, famille *Wild*.

<sup>3</sup> M. H. de Vevey (*op. cit.*, p. 148, n° 131) repousse l'époque de sa mort à l'an 1759.

<sup>4</sup> Cela nous est confirmé par M. de Zurich qui nous communique les renseignements suivants: « Simon-Joseph-Udalric Wild, fils du feu Banneret et Secret Jean-Joseph Wild » assigna sa bourgeoisie, en 1747, « sur la maison paternelle, située entre l'Abbaye des Tailleurs et la maison des demoiselles Techtermann (GLB pgt. f° 227) », correspondant bien à l'immeuble n° 99 actuel. « Le 19 mai 1765, le propriétaire s'agrandit, et Simon-Joseph-Udalric Wild achète l'Abbaye des Tailleurs, au haut du Stalden (RN 651 A, f° 167). Il en est encore possesseur le 21 juin 1775, lorsque Simon-Joseph-Udalric-Onophryus-Antoine Wild, fils du feu Secret Jean-Udalric-Léonard Wild, assigne son droit de bourgeoisie sur la maison de son oncle Simon-Joseph-Udalric Wild « in der Spiegelgasse » (GLB pgt. II, f° 4) et le 17 juin 1777, lorsque son autre neveu, frère du précédent reconnaissant, Joseph-Victor-Léonard Wild, assigne aussi sa bourgeoisie sur le même immeuble, dans les mêmes termes (GLB pgt. II, f° 5). — Le 10 janvier 1795, l'immeuble est cité comme appartenant à Antoine Wild (RN 655, f° 74), par quoi il faut vraisemblablement entendre le Simon-Joseph-Udalric-Onophryus-Antoine », cité ci-dessus. Marie-Barbe-Eugénie Wild, sa sœur, épouse de François-Nicolas de Chollet, est encore qualifiée de propriétaire, le 6 juin 1816, lors de la réception à la bourgeoisie de son fils, Simon-Ulrich-Jean-Bonaventure de Chollet (GLB pgt., f° 25). Le numéro de la « maison maternelle à la Spiegelgasse », laissé d'abord en blanc, a été marqué ultérieurement au crayon sous le chiffre 123 qui correspond au n° 99 actuel.

Dès lors, nous avons dit ce qu'il en advint. Le banc Erhart passa d'Ulrich à sa fille Barbe Wild, puis à Antoine, puis à Jean-Joseph, seigneur de Villargiroux, puis très probablement à Simon-Joseph-Udalric de Wild de Boccard, au neveu duquel il revint pour aboutir dans la famille de Chollet et dans celle des von der Weid.

Ainsi les inductions de M. Charles-Auguste von der Weid se justifient et le meuble dont nous narrons les avatars provient bien de la succession des époux Erhart de Cléry. Si l'on était tenté d'objecter qu'il aurait pu être ultérieurement introduit dans leur demeure et que rien ne prouve qu'il soit constamment demeuré au même lieu, nous répondrons que ses dimensions mêmes en rendaient le déplacement très difficile, si difficile que les derniers héritiers des familles Wild et Erhart ne songèrent pas à le transporter lorsqu'ils vendirent la maison à M. Etienne Berset. Le peu d'intérêt que suscitaient les antiquités, chez tous ceux qui pouvaient se livrer au goût du jour, confirme d'ailleurs cette thèse: le banc resta, depuis Ulrich, à la rue des Miroirs jusqu'à l'achat qu'en fit, vers 1890, M. Auguste von der Weid. Après l'avoir fait restaurer à Bâle<sup>1</sup>, celui-ci l'installa dans sa maison de la Grand'rue 13 dont héritèrent ses enfants, feu M. et M<sup>me</sup> Rodolphe de Weck.

Que penser maintenant des armoiries apposées lors de cette réparation à laquelle nous venons de faire allusion ? Elles sont apocryphes, personne ne l'a jamais nié; de plus, et contrairement à la supposition de M. de Diesbach, elles ne remplacent rien du tout; il n'y eut jamais à l'origine de motif central important. Seuls les monstres chimériques terminés par des appendices en manière de rinceaux, dont il reste quelques vestiges authentiques, ornaient de chaque côté la tablette du dorsal. Cela est conforme à la règle décorative de la Renaissance, parfaitement mesurée et trop respectueuse de la ligne architecturale pour la rompre par des adjonctions inadéquates. Les armoiries n'ont donc qu'une valeur indicative, rappelant l'opinion de M. von der Weid, étayée d'ailleurs sur une connaissance exacte mais incomplète des faits.

On ne prête qu'aux riches. Le proverbe, une fois de plus, trouve ici son application. Ulrich Erhart a laissé le souvenir d'un homme puissant et ami des beaux-arts. On a même accrédité sur lui l'erreur qu'il avait été ébéniste (*Kunstschreiner*) et que le Musée national suisse possédait de lui un plafond à caissons, orné de médaillons et de ses armoiries<sup>2</sup>. Or, s'il est bien vrai que le Musée national possède ce plafond de tilleul du XVI<sup>e</sup> siècle, sorti de sa demeure, il ne l'est pas du tout qu'il ait été ouvré de ses mains. Aucun témoignage quelconque ne permet de lui en attribuer la paternité. Si honorable que soit à nos yeux la profession d'ébéniste, elle était du reste par trop contraire au rang social qu'occupait ce seigneur magistrat

<sup>1</sup> Deux étiquettes, collées sur la partie brute du banc, en sont les témoins authentiques: « Petite vitesse Basel à Fribourg ».

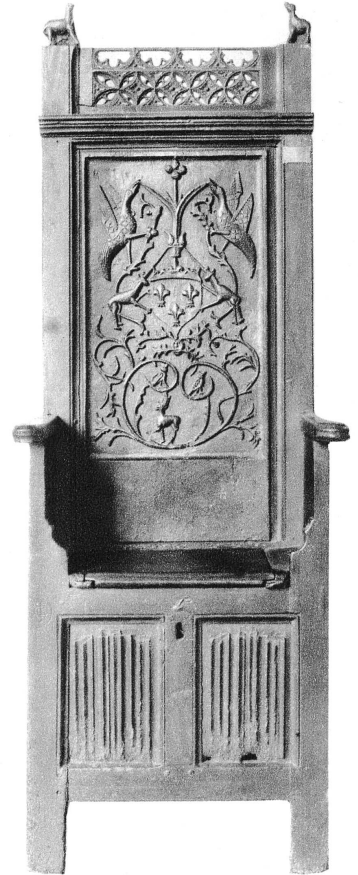
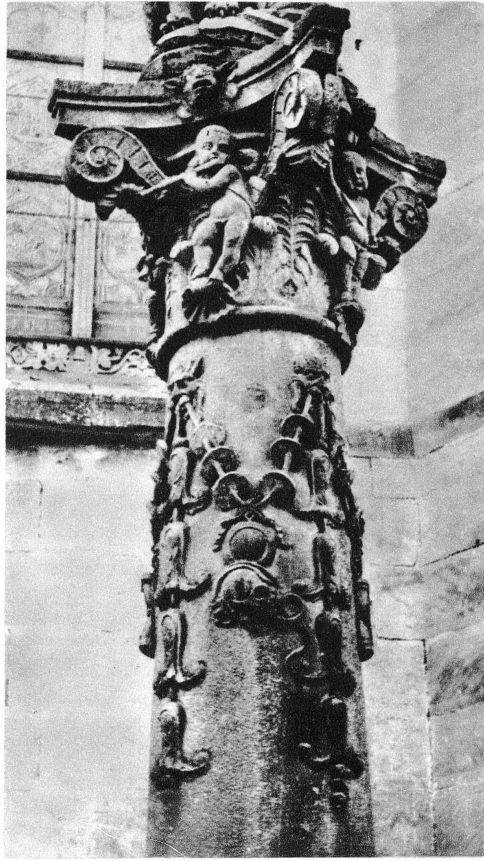
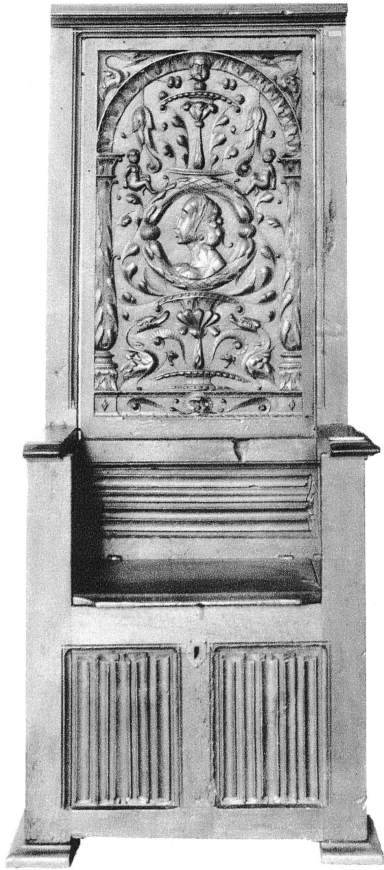
<sup>2</sup> Cf. E. REINHART, à l'article Erhard du *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, 1905, t. I, p. 414; *D. H. B. S.*, t. III, p. 4.

et aux préjugés de son époque, où le commerce primait le travail manuel. Or il paraît bien que le banc soit antérieur à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: preuve en soit la légèreté et la grâce de ses arabesques. Enfin, sans donner pour établi ce qu'il importe encore de prouver, à savoir l'âge exact du banc Erhart, nous apercevons en lui des caractères dénotant, semble-t-il, une époque antérieure au mariage d'Ulrich. Par quelle voie celui-ci devint-il donc propriétaire du meuble ? La pièce pouvait lui être venue de sa femme, mais elle pouvait provenir de son père, André ou Andreas, riche drapier qui renouvela ses droits de bourgeoisie en 1575, habitant alors la Rychengasse, actuellement la Grand'rue. Il s'était marié en 1573 avec Emma, fille de Hans Fayot, et si l'on ne sait exactement quand il mourut, on sait qu'il testa en 1606. Bien qu'Ulrich tint sa richesse de son père, le chemin bifurqua de nouveau. Est-ce chez les Fayot qu'il faut aller ou chez le père d'Andreas ? cet Amey dont jusqu'ici l'origine est demeurée mystérieuse, la tradition voulant seulement qu'il fût aussi drapier et natif de Genève.

D'heureuses circonstances nous ont permis de découvrir qu'Amey Erhart n'était autre que le fameux Ami Girard, éminent magistrat de Genève, qui contribua à l'alliance avec Fribourg et fut l'un des principaux ouvriers de la bourgeoisie de 1526. Ami Girard qui avait acquis, avec la bourgeoisie, des biens à Fribourg ne fut pas payé de reconnaissance de la part de ses concitoyens genevois. Demeuré fidèle à la foi catholique, il se vit molesté par les novateurs et finit par s'établir définitivement dans sa seconde patrie avec toute sa famille, à l'époque où la Réforme fut adoptée par les Conseils de Genève. L'allemand étant alors la langue officielle de Fribourg, Girard, ainsi que le firent grand nombre de ses contemporains, traduisit son nom qui devint Erhart. Possédant une des plus grosses fortunes de Genève, il emporta, cela est certain, son mobilier, lors de son émigration. Reste à savoir si le banc était du voyage. Revenons donc, s'il est possible, aux antécédents de la maison d'Ulrich. M. Pierre de Zurich, l'historien qui jeta de si vives lumières sur les origines de la cité, a eu la complaisance de recueillir à notre intention quelques notes aussi précises que précieuses. L'immeuble d'Ulrich était construit sur un emplacement occupé au XV<sup>e</sup> siècle par quatre maisons. Antérieurement à 1541, en tout cas, ce pâté de quatre était réduit à trois, et Martin Martini en donne la perspective dans son fameux plan de 1606, entre l'Abbaye des Tailleurs et celle du Chasseur. Le 27 mai 1541, Jean Loupper, le propriétaire, céda ce groupe, par échange, à Barbli, femme de Guillaume Pugnioux, sous la désignation de « sa maison avec écurie et jardin, sis à la rue des Miroirs, entre la maison de l'honorable Abbaye des Tailleurs et l'écurie de noble Jean d'Englisberg<sup>1</sup>. Aux droits de Barbli

<sup>1</sup> Barbli Pugnioux « donnait en échange deux maisons contiguës, dans la rangée extérieure de la rue des Bouchers, plus une somme de 900 livres ». Cf. RN Fruyo, f<sup>o</sup> 110 v<sup>o</sup> et Archives du comte de Lenzbourg (citation de M. de Zurich). — Les documents indiqués sans provenance spéciale appartiennent aux Archives d'Etat de Fribourg.





Pl. XVI. — Meubles Renaissance de transition. — De gauche à droite : Chaire de Russin (Musée d'Art et d'Histoire, Genève). — Statue de la Vaillance, à Fribourg (le fût). — Chaire bourguignonne (Musée d'Art et d'Histoire, Genève).



Pugnioux, succéda Anna de Stein, femme de noble Josse de Diesbach, bourgeois de Berne, qui, à son tour, revendit l'immeuble (on en compte désormais un seul d'importance), les 17 et 24 mars 1557, à noble François de Cléry, pour 450 écus<sup>1</sup>. Ce dernier, nous écrit M. de Zurich, «est encore cité comme le propriétaire décédé, le 5 novembre 1570<sup>2</sup>.» Noble François de Cléry n'était autre que le père du chevalier Louis de Cléry<sup>3</sup>, et par conséquent le grand-père d'Elisabeth, femme d'Ulrich Erhart.

Or, nous ne voyons pas de transaction par laquelle Ulrich aurait acheté ce bien; mais nous le voyons renouveler à son profit le droit de bourgeoisie que possédait son père sur «sa» maison de la rue des Miroirs, à côté de l'Abbaye des Tailleurs et l'écurie des demoiselles de Ligritz. Cet acte civique eut lieu le 8 juillet 1595<sup>4</sup>. On peut donc être assuré — et l'avis de M. de Zurich concorde avec le nôtre — que cet immeuble revint à Ulrich par son mariage, soit directement, soit au moyen d'un arrangement ultérieur.

D'autre part, Andres Erhart assigne, à la mort de son père, son droit de bourgeoisie sur la maison qu'il possède à la Rychengasse<sup>5</sup>; de plus, en son testament daté du 21 avril 1606<sup>6</sup>, il répartit ses biens entre ses quatre enfants; l'aîné, le Père Jésuite Ludwig, que sa condition empêche d'hériter, est indemnisé comme il convient, et les biens immeubles sont répartis entre les trois autres. Ce fut l'aîné, Junker Hans, à qui revint naturellement la maison paternelle de la Rychengasse. Quant aux Fayo, ils n'habitaient pas le quartier, mais près de l'hôpital<sup>7</sup>. Ainsi donc, avant Ulrich, les Erhart ni leurs alliés n'étaient propriétaires à la rue des Miroirs. Elisabeth de Cléry avait apporté en dot les biens de son premier mari, le chevalier Wilhelm Tugginer, dont une somme de mille écus, et tout ce que devaient lui léguer plus tard ses parents. Quant à lui-même, Ulrich, il garantissait une somme égale de mille écus que son père devait verser après la célébration du mariage.

Sans doute Elisabeth ne fut-elle pas légataire universelle de ses parents, car elle avait un frère, peut-être cadet, le «Junker Jacob von Cleiry» qui assigna sa bourgeoisie sur la maison acquise par lui en l'Auge, près du Petit St-Jean (22 avril 1621)<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> RN 174, f° 134 et RN 175, f° 205 v°.

<sup>2</sup> R N 212, f° 114 v°.

<sup>3</sup> Un acte notarié de Franz Gurnel en 1578 (RN 195, f° 112 v°) débute ainsi: «Ich Ludwig von Clery Edelknecht, Burger der Statt Fryburg, von jetziger Zytt Landtvogt zu Gryers». Le 20 janvier 1571, un de ses parents, Sébastien de Praroman léguait ses biens à «Noble Ludwig et Frantz de Clery, frères, et fils légitimes de feu Noble Frantz de Clery et de Elisabeth de Glaresse, ma cousine» (R N 194, f° 288).

<sup>4</sup> GLB pgt, f° 148.

<sup>5</sup> GLB pgt, f° 141, 10 novembre 1575.

<sup>6</sup> RN 222, f. 69-72.

<sup>7</sup> GLB pgt, f° 121, 16 juillet 1532, réception de Hans Fayo.

<sup>8</sup> GLB pgt, f° 154 v°.

M. J. R. Rahn, en 1882, donna dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*<sup>1</sup>, une description sommaire du n° 99 de la rue de Zaeringue, tel qu'il lui apparut encore avant d'être dépouillé de ses principaux ornements.

« Façade à deux étages avec fenêtres gothiques à croisillons. Sur les fenêtres du rez-de-chaussée, décorations à feuillages dans le style de la Renaissance primitive. Au rez-de-chaussée, une chambre avec plafond à caissons quadrangulaires contenant des médaillons à bustes, semblables à ceux du salon de Pérolles. Un poêle demi-circulaire en grande partie démoli, avec de petites catelles carrées ornées de portraits de rois et de femmes, en relief sur un fond bleu; pieds formés par des lions jaunes, accroupis. A côté du poêle, un siège à quatre marches, de mêmes catelles, commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Les parois de la chambre sont ornées des portraits en buste de saints, en vert ton sur ton. Tout est du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle.» Au premier étage, il mentionne, sans s'y arrêter, un poêle bleu et blanc daté de 1749; un autre, de travail plus grossier, daté de 1765; enfin la chapelle privée au sommet de la tourelle d'escalier, avec un plafond à caissons également pourvu de médaillons, représentant la Madone et les Evangélistes, et qu'il attribue au XVII<sup>e</sup> siècle.

Quelques années après la visite de l'archéologue Rahn, le poêle Renaissance, considéré par l'archiviste Schneuwly comme le plus beau de Fribourg<sup>2</sup>, quittait la maison et partait pour le Musée historique de Bâle. Quant au plafond de la grande salle, pourvu, dit-on, des armoiries Erhart et Cléry, il fut dirigé sur le Musée national suisse, où, faute de place, il demeure en magasinage, loin de tous les regards. D'après M. le professeur Lehmann<sup>3</sup>, les motifs seraient les mêmes que ceux du poêle; en ce cas, M. Rahn, entraîné par la méthode un peu simpliste de son époque (est-elle uniquement de son époque?), aurait vieilli ces œuvres de plusieurs décades. Il se pourrait que les embellissements de l'immeuble eussent commencé avant Ulrich Erhart, et l'on pense tout naturellement à ce François de Cléry, grand-père de sa femme, et même au riche Bernois Josse de Diesbach.

N'est-il pas permis de supposer alors que le banc renaissance fut construit pour la spacieuse demeure et qu'il y était déjà lorsque les époux Erhart s'y installèrent? De cela, nous avons une présomption que nous avons déjà fait valoir: l'extrême difficulté à déplacer un meuble que ses dimensions extraordinaires destinaient certainement à un local déterminé. S'il avait été commandé pour la Rychengasse, il y serait probablement resté, en possession de Junker Hans, frère d'Ulrich.

Essayons pourtant de remonter d'une génération et d'arriver à André, père des

<sup>1</sup> Années 1880-1883, p. 471, « Zur Statistik Schweizerischer Kunstdenkmäler, V. Canton Freiburg ».

<sup>2</sup> *Fribourg artistique*, 1891, pl. XXI.

<sup>3</sup> « Wie wir hörten » a bien voulu nous écrire le distingué directeur du Musée National, « sind die gleichen Köpfe darauf wie auf dem Ofen, der aus Freiburg in das Historische Museum nach Basel kam und im *Fribourg artistique* publiziert ist, vielleicht auch die gleichen wie auf den Decken von Schloss Pérolles bei Freiburg ».

prénomés, nous ne parviendrons pas encore à Amey, dont le fils aîné se nommait Hans, c'est-à-dire, quand il vivait à Genève, Jehan. Chance de plus, si le meuble avait appartenu à Amey qu'il soit revenu à Jean plutôt qu'à André, et double chance qu'il ne soit point passé, deux générations de suite, à un puiné. Ainsi, malheureusement pour l'art genevois et pour l'histoire du trésorier de Genève, tout se ligue pour nous contraindre à rebrousser chemin et à abandonner cette piste.

Tout s'éclaire au contraire si le banc a été bâti pour la rue des Miroirs. Il serait naturel qu'il eût suivi la destinée de l'immeuble et qu'il fût demeuré, jusqu'à l'époque la plus moderne, au lieu que ses constructeurs lui avaient assigné.

Nous étions parvenus à ces inductions, quand la description de M. Rahn, relevée ci-dessus, nous vint sous les yeux. Or, elle contenait, en finale, une courte phrase sur le banc qui est venue confirmer notre opinion. « Un long banc en bois avec dossier gothique et couronnements de la Renaissance primitive, qui se trouvait dans le corridor de cette maison, est aujourd'hui en possession de M. Charles-Auguste von der Weid. »

Laissons à Rahn la responsabilité de cette Renaissance primitive, et retenons qu'il était dans le corridor de la maison, renseignement provenant à coup sûr de M. von der Weid qui l'y avait vu. Ainsi s'expliquerait la longueur de ce banc d'attente, spécialement commandé pour l'hôtel d'un grand seigneur fribourgeois.

Force nous est bien, après ces longs détours, de déclarer: le banc Erhart ne fut pas du voyage d'Amey Girard, ancien trésorier puis syndic du Petit Conseil de Genève, et il ne semble pas lui avoir jamais appartenu.

Tout n'est pas dit par là. Suspendant durant quelques instants nos recherches d'archives, soumettons ce meuble lui-même à un interrogatoire, qui le contraindra, en quelque sorte, à parler.

\* \* \*

### III. LA TECHNIQUE DU BANC ERHART ET LES SIÈGES RENAISSANCE DE TRANSITION.

Au prime abord, on ne peut se défendre d'un sentiment de surprise à l'aspect d'une œuvre où se rencontrent les caractères précis de la Renaissance et ceux non moins précis de la période gothique, et l'on serait tenté de supposer une sorte de remontage tardif.

Cette coexistence de deux styles aussi différents, pour être rare, n'est cependant pas exceptionnelle. Les influences nouvelles n'éliminent jamais d'un coup celles qui ont précédé; dans l'histoire du mobilier, les transitions se marquent le plus souvent par une interpénétration d'éléments neufs et anciens. Mais d'ordinaire ils se fondent en un tout plus ou moins homogène, tandis qu'ici ils se juxtaposent. Nul exemple ne saurait mieux démontrer la nature opposée des deux inspirations dont l'une devra totalement disparaître.

S'il était seul de son espèce, on pourrait donc hésiter sur les phases de sa construction, bien que le bois — du tilleul — paraisse être, dans toutes les parties, du même moment. Mais il n'est pas seul, ainsi qu'une enquête sur les sièges de cette époque transitoire va le démontrer. Nous nous limiterons à ceux qui peuvent nous servir par analogie.

Le fauteuil ou trône du comte Jean II de Gruyère, qui régna de 1514 à 1539, présente déjà un dossier de la plus pure Renaissance, tandis que ses pieds antérieurs en forme d'écots, et même la frise ajourée qui orne le placet, maintiennent des survivances<sup>1</sup>.

Ce mélange est encore plus apparent dans une chaire (*pl. XVI, à gauche*) que conserve le Musée d'Art et d'Histoire de Genève<sup>2</sup>. Autrefois propriété du syndic Jean-Jacques Rigaud, elle fut léguée par sa descendante, M<sup>lle</sup> Anna Sarasin, à sa ville natale. Le grand intérêt de cette pièce en tout point remarquable consiste dans la certitude de sa provenance: elle servit longtemps de siège pastoral dans la chaire de l'église de Russin.

Le décor en serviette, répété deux fois verticalement aux panneaux inférieurs du siège, apparaît horizontalement à la partie inférieure du dorsal, alors que la supérieure se pare d'une sculpture renaissance très élégante.

Un autre siège de même structure (*pl. XVI, à droite*) est conservé au Musée d'Art et d'Histoire<sup>3</sup>; il provient de Bourgogne et porte à l'inventaire ce libellé: « F. 154. Chaire, provenant de Bourgogne, style renaissance; travail français du XVI<sup>e</sup> siècle. Sur le dossier, parmi des rinceaux avec divers animaux, licornes, cerfs, oiseaux, un écusson aux armes de France (trois fleurs de lys). Haut.: 1,90; larg.: 0,68 ».

Style renaissance ? Si l'on veut; mais style gothique tout autant, car la dentelure du dossier, les panneaux antérieurs du siège sont parfaitement gothiques, ainsi que maint détail de l'arabesque, et en particulier la forme de l'écu royal.

De son côté, le Musée des Arts décoratifs, à Paris, expose une chaire de conception ornementale renaissance, exception faite du motif à serviette situé sous le placet; quant au bâti, il est demeuré celui de la tradition gothique<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sur ce meuble, plus d'une fois publié, et la bibliographie qui la concerne, voir H. NAEF, *Le mobilier domestique ancien dans le canton de Fribourg*, extrait des *Anciennetés du Pays Romand* — *Trésors de nos vieilles demeures*, Lausanne, 1931, p. 16.

<sup>2</sup> Publiée pour la première fois dans *L'Art ancien à l'Exposition nationale suisse*, 1876, fol., pl. 37; cf. *Catalogue de l'Art ancien*, 1896, n° 1882.

Elle porte le n° 5255 au Catalogue du Musée d'Art et d'Histoire (cf. W. DEONNA, *Collections archéologiques et historiques, Moyen âge et temps modernes*, 1929, p. 32), et se trouve reproduite dans la collection *Die historischen Museen der Schweiz*, cahier n° 7, (W. DEONNA, *Le Musée d'Art et d'Histoire*, Genève, I. Meubles de styles gothique et renaissance, Bâle, 1930, pl. VIII, fig. 1).

<sup>3</sup> Cf. W. DEONNA, *Collections archéologiques et historiques*, p. 17; *Die historischen Museen der Schweiz*, n° 7, pl. VII, fig. 1.

<sup>4</sup> Mainte fois publiée. Cf. Emile BAYARD, *L'art de reconnaître les meubles anciens*, Paris, 1924, p. 65, fig. 29; *Le Style Renaissance*, p. 215, fig. 104; Louis METMAN et Gaston BRIÈRE, *Le Musée des arts décoratifs, palais du Louvre, pavillon de Marsan, Le Bois*, Paris, 1905, pl. XXIX; Ed. BAJOT, *Encyclopédie du meuble du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, t. II, Chayère, pl. I, fig. 1, Legs Peyre.



Pl. XVII. — Meubles Renaissance de transition. — Le Banc Vermeersch  
(Musée du Centenaire, à Bruxelles).





Il en est d'autres; par exemple la chaire dont M. H. M. Magne<sup>1</sup> décrit « le curieux mélange, fréquent dans les œuvres de la Renaissance française, de la juxtaposition du décor à l'antique dans le dossier, les moulures des accoudoirs et du socle, avec le motif en serviette des faces latérales et les profils des moulures de la face du coffre, qui restent dans la tradition du Moyen Age français. » Ou encore celles dont M. Ed. Bajot<sup>2</sup> donne les images et qui contiennent ces éléments disparates, dosés toujours selon la même méthode; les serviettes gothiques subsistent pour la base ou les côtés comme un décor de remplissage où l'artiste, après son grand effort, laisse percer le désir d'un achèvement rapide.

Enfin le Musée du Cinquantenaire, dit aujourd'hui du Centenaire, à Bruxelles, possède non plus une chaire, mais un banc cette fois, provenant du legs Vermeersch (*pl. XVII*) et qui est désigné à tort, par le terme de banc-d'œuvre<sup>3</sup>. Exemple entre quelques autres, nous le prendrons pour type de démonstration<sup>4</sup>. Tout dénote un meuble d'apparat dont le placet, formant le couvercle d'un siège coffré, était destiné à recevoir un coussin, comme la chaire de Russin que le hasard — peut-être sous l'aspect d'un généreux paroissien — érigea en meuble d'église. Le banc Vermeersch compose son dorsal de huit panneaux; les quatre supérieurs nettement renaissance (médaillons figurés soutenus de grotesques), les quatre inférieurs fidèles au gothique le plus strict (serviettes droites à échancrures ogivales). Au caisson, les quatre serviettes s'adaptent aux dimensions d'une surface plus vaste. Sous l'entablement classique du dorsal court un bandeau à rinceaux sculptés et les deux montants, solidement charpentés en pilastres sur lesquels s'ajustent les accoudoirs terminés par deux mascarons, s'allègent d'une simple et légère arabesque. Pour achever cet ensemble, deux lions assis en réplique sur les pilastres soutiennent un écu.

L'analogie des deux bancs s'impose à la comparaison. Même bâti, même disposition de l'entablement et de la frise, même emploi des arabesques sur les pilastres. Cependant, tandis que le sculpteur du banc Vermeersch maintient le type gothique reçu, celui du banc Erhart, au contraire, se joue avec une incroyable aisance des lourds parchemins roulés dont il fait le thème principal du dorsal. C'est peu à

<sup>1</sup> *Le mobilier français: Les Sièges*, Paris, 1920, pl. V, « chaire du XVI<sup>e</sup> siècle » (Musée du Louvre, entrée en 1828).

<sup>2</sup> *Op. cit.*, t. II, pl. III, « chayère à coffre en bois de chêne sculpté, époque de François I<sup>er</sup> »; pl. XIII, fig. 1, provenances non indiquées. — Voir aussi J. B. GIRAUD, *L'exposition rétrospective de Lyon, 1877*, pl. XV, fig. 1, « chayère à coffre » (collection de M. Chabrières-Arlès).

<sup>3</sup> Inv. V 50, n<sup>o</sup> 4889 B.

<sup>4</sup> C'est ainsi qu'Ed. Bajot en donne deux modèles, conformes jusque dans la distribution des panneaux à médaillons et à serviettes; il les attribue à la Renaissance allemande, au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, mais n'en mentionne pas la provenance (*op. cit.*, t. I, Banc, pl. I, fig. 1 et 2). — Il ne nous a pas été possible d'examiner ces bancs au point de vue technique, et, par conséquent, de rien avancer sur leur authenticité, en ce qui concerne du moins l'agencement et l'ancienneté des bois. Il est fort rare, en effet, que des meubles de cette taille et de cette richesse nous soient parvenus indemnes; mais, dût-on même se trouver en présence de copies, la valeur en subsiste pour l'archéo-

peu seulement que l'on prend conscience de leurs infinies variations; dans leur apparente identité, les quatre panneaux n'ont aucun détail semblable. La déchirure, qui constitue le *leit motiv* esthétique, n'est jamais à la même place, et les plis sont parsemés de stries et d'accrocs toujours inattendus. Le réalisme joue là comme il joue au tombeau du cardinal de Lagrange en Avignon (Musée Calvet) ou du gisant de La Sarraz.

Efforçons-nous de reconstituer l'aspect primitif de notre meuble. Nous avons déjà dit que la frise se bornait aux chimères; nous devons ajouter que, tout comme le banc Vermeersch, les pilastres étaient munis de terminaisons sculptées: les mortaises en sont encore visibles aujourd'hui. Représentaient-elles des lions, des griffons, des chimères? On ne sait.

Si l'arabesque du montant gauche (*pl. XV, au milieu*) a été restituée, l'accoudoir est ancien, à l'exception de la tablette qui dut cependant exister d'emblée, quoique moins débordante. L'accoudoir correspondant, à droite, est moderne, ainsi que le siège et la base entière.

Quelles transformations a-t-il subies? Nous avons tenté de le découvrir, avec l'aide de M. Antoine Felder, ébéniste à Bulle. Tout d'abord, nous avons constaté que le dossier portait encore les traces d'un coulisseau inférieur sur lequel s'amorçait un panneautage descendant jusqu'au pied, dès longtemps absent, lorsque le meuble fut réparé à Bâle. En effet la vermoulure des parties inférieures du dossier prouve qu'elles eurent un long contact avec le sol humide. Les montants, vermoulus de même, ont été cassés et martelés à niveau des panneaux.

Comment se présentait donc la base à l'origine? Première certitude: elle n'était pas évidée, puisqu'on découvre les vestiges du coulisseau et d'un mortaisage en queue d'aronde. Il faut donc que le panneautage du fond disparu ait servi de paroi à un coffre à couvercle, car, en soi, il n'avait pas de raison d'être, ni pour le coup d'œil (il aurait été invisible, le meuble devant être appuyé), ni pour la solidité qui ne s'en serait pas accrue. Nous revenons ainsi au bâti des pièces contemporaines.

Autre déduction: le coffre devait être pourvu d'une décoration composée peut-être de parchemins, ou encore de caissons dont la simplicité expliquerait la disparition. Détail secondaire en somme; ce qui importe c'est l'existence de ce coffre, nécessaire au point de vue technique autant qu'esthétique. Le banc acquérait par lui, au propre comme au figuré, un équilibre, une solidité qu'il n'a plus aujourd'hui.

logie, presque à l'égal d'un moulage, car on doit exclure que des types aussi particuliers aient été inventés de toutes pièces par quelque rusé faussaire, en un temps où le style transitoire ne retenait l'attention ni des amateurs, ni des érudits. — Magne (*op. cit.*, pl. IV) publie un bel exemplaire de banc à dossier de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, entré au Musée des Arts décoratifs en 1905, et Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné du mobilier français*, Paris, 1874, t. I, p. 36, fig. 5) reproduit un banc renaissance à dais incurvé « déposé dans l'église de Flavigny ». Des accolades surmontant les panneaux du dossier rappellent seules le style déclinant, tandis que le coffre de base est paré de sept panneaux à mascarons renaissance.

Le dossier, au lieu d'écraser une frêle base, avait l'effet exactement contraire: il n'était là que pour revêtir de magnificence un siège interminable et dépourvu par lui-même de grâce. Les proportions se trouvaient également respectées, par une élévation beaucoup plus marquée du coffre. M. de Diesbach a rappelé<sup>1</sup>, mais le restaurateur ignora que, sur ces coffres, on plaçait en général de gros coussins et qu'on en glissait d'autres sous les pieds des hôtes pour leur offrir quelque confort. Ainsi le

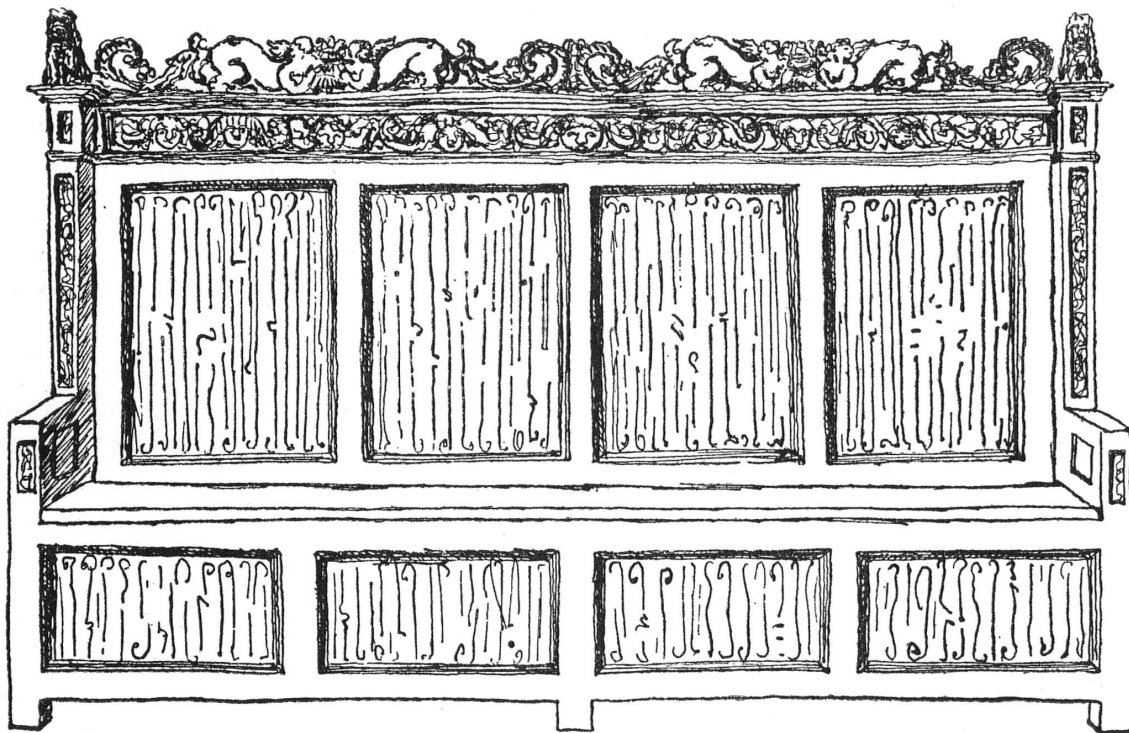


FIG. 1. — Reconstitution du banc Erhart.  
(Dessin de M. Paul Dupasquier.)

montrent les miniatures, ainsi s'explique la hauteur excessive et constante de tous les sièges issus du XV<sup>e</sup> siècle.

On voudra bien pardonner cette longue dissertation, par égard pour la reconstitution qu'elle nous autorise à faire (*fig. 1*). Le banc Erhart est dans l'esthétique suisse une pièce unique. Bien que le mobilier gothique y soit abondant, et que les artistes se soient fréquemment servis du motif à serviette et à parchemin roulé, on ne sort guère de la représentation géométrique; l'imagination ne donne point dans le réalisme et se confine aux combinaisons logiques; ici, le réalisme devient père de la fantaisie, et c'est en quoi, pour ne parler que de Fribourg, ce meuble demeure spécial.

<sup>1</sup> *Fribourg artistique*, 1893, pl. II.

Découvrira-t-on maintenant le pourquoi de ce caractère d'exception qu'accuse le banc Erhart dans l'art mobilier suisse ? La souplesse des arabesques et des grotesques, associés au gothique décadent ?

\* \* \*

#### IV. MOBILIER ET ŒUVRES DE TRANSITION DANS LA RENAISSANCE SUISSE.

Constatons-le: la restitution du banc Erhart atténuée considérablement le disparate qui frappait d'abord. Bien plus, il n'est pas de spécimens dans le mobilier suisse de transition où la sculpture soit traitée avec autant de sûreté. Sans doute, angelots, chimères, arabesques sont légion, mais il y a la manière de les interpréter, et ici cette manière est nouvelle.

Passons en revue quelques-uns des exemplaires les plus marquants de ces meubles autochtones de transition.

Le gothique subsiste entier dans la technique d'un coffre de Melligen<sup>1</sup> où la Renaissance transparait seulement dans la forme des rinceaux et dans l'arabesque, désignée par la terminologie allemande du mot commode, bien qu'assez inadéquat, de « candélabre », elle transparait aussi dans le lansquenet armé de sa pertuisane.

Même survivance tectonique dans ce coffre à personnages empruntés à la Bible et à l'antiquité que possède le Musée National, et qui provient du Haut Valais<sup>2</sup>. La Renaissance y est à la portion congrue avec deux pilastres formés de coupes à fruits grossièrement stylisées, alors que les banderolles de bordure et les figures de frise sont d'inspiration gothique.

Même observation encore dans une armoire zuricoise, d'Elgg, et pourvue, grâce au ciel, d'une date indicatrice de 1523<sup>3</sup>. Construction du meuble, emploi de la sculpture plate des époques précédentes; sur les deux montants l'artiste s'est enfin hasardé à insérer les motifs nouveaux.

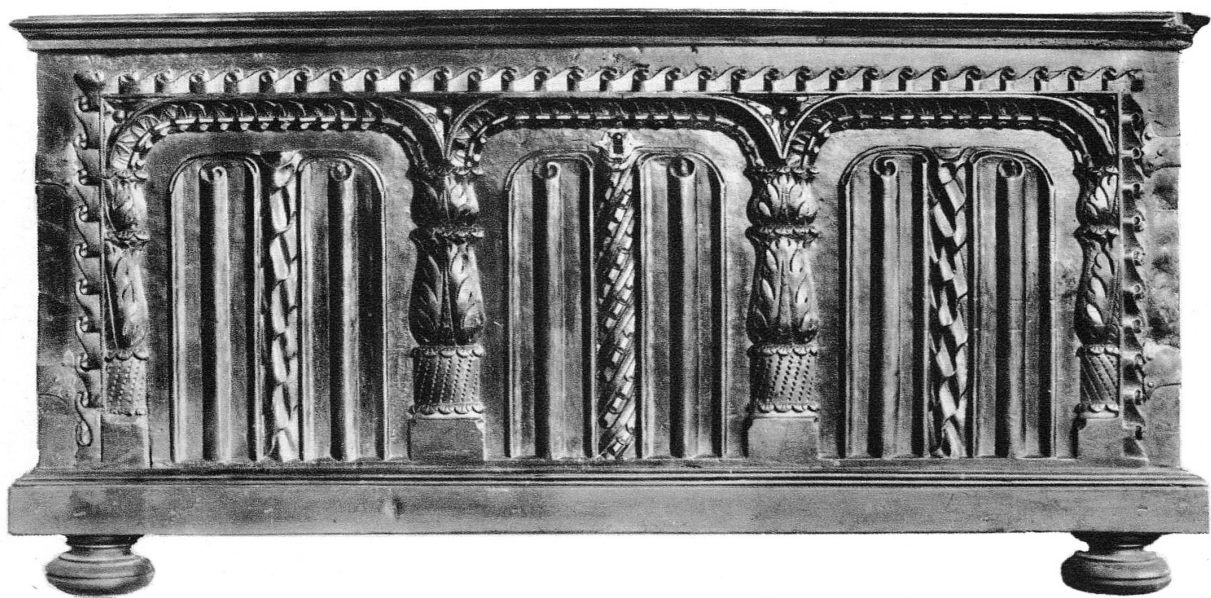
Il ne serait pas superflu de rapprocher cette armoire d'une autre, originaire de Thurgovie celle-là, où la décoration franchement renaissance se greffe sur un bâti gothique, semblable au précédent, et pourvu comme lui d'une corniche à créneaux<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Musée national suisse, L. M. 6790.

<sup>2</sup> *Ibid.*, L. M. 819. Il a été reproduit dans *l'Art ancien à l'Exposition nationale suisse*, Genève, 1896, pl. 31; n° 1614 du *Catalogue du Groupe 25, Art ancien*, Genève, 1896; les personnages représentés sont Saül, David, Moab, Salomon, et, au centre, Hercule.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I. N. 22; publiée dans G. SCHNEELI, *Renaissance in der Schweiz*, p. 72, pl. I.

<sup>4</sup> Cf. A. et M. WEESE, *L'ancienne Suisse*, Zurich, 1925, p. 156, fig. 2. Ce crénelage gothique survécut longtemps, lui aussi. Il couronnait le manteau d'une cheminée, démolie aujourd'hui, datant de 1541, et provenant du Haut Valais (représentée par Max Lutz, d'après les relevés du Musée National; cf. *Die Schweizer Stube*, Berne, 1930, n° 39). Même disposition sur une cheminée



Pl. XVIII. — Meubles Renaissance de transition. — En haut : Table du Grand-Conseil, à Fribourg, par Hans Grieg. — En bas : Coffre de Territet (Musée National Suisse).



Ce sont autant de témoins de cette difficulté d'adaptation d'un style à un autre, essais timides de dégagement où l'on sent trembler le ciseau dans la main de l'artiste. Aucune de ces œuvres, choisies dans les régions les plus diverses du sol helvétique, ne rappelle même de loin la désinvolture avec laquelle le sculpteur du banc Erhart aborda et vainquit l'obstacle.

Plus proche de lui, par l'habileté, serait l'auteur d'un coffre souvent publié, et qui proviendrait de Territet (*pl. XVIII, en bas*), bien que rien ne nous permette d'affirmer qu'il en soit originaire<sup>1</sup>. Rouleaux de parchemins découpés par leur milieu en banderoles entrecroisées et remplissant fort bien trois arcatures, soutenues de pilastres dont le style nouveau emprunte au règne végétal. Au point d'intersection des arceaux surhaussés paraît la rosette, héritée du XV<sup>e</sup> siècle, mais traitée comme on allait le faire jusque sous Louis XIII. Type remarquable, dénotant enfin la sûreté d'un maître. Nous apprenons par là que le banc Erhart, bien qu'unique en sa composition, trouve pourtant, dans l'esprit, des congénères, en Suisse romande précisément.

On peut rapprocher du coffre de Territet celui que conserve le Musée National Suisse sous la cote I. N. 92 (*pl. XIX, en bas*) et dont l'origine exacte est demeurée jusqu'ici mystérieuse<sup>2</sup>. L'arcature surélevée, tout à fait dans le genre du coffre de Territet, a cependant conservé des pilastres gothiques orné d'imbrications, proches du style Henri II; les deux rosaces d'intersection s'épanouissent de plus en plus, mais le sujet central du panneau, un sarment symbolique chargé de grappes, est traité à la manière flamboyante, tandis que l'écu d'où il procède s'inspire déjà des formes de la Renaissance italienne. Avec le concours de MM. Henry Deonna et Ernest Naef, de Genève, ces armoiries, très répandues dans les cantons et pays romands, ont pu s'identifier. Genève, elle seule, compte une demi-douzaine de familles qui peuvent les revendiquer. Mais il s'agit d'une famille valaisanne, celle des Montheys. Le cimier donnait déjà la présomption que son propriétaire appartenait à la noblesse chevalière: une jambe bardée et éperonnée. Or M. Ernest Naef possède dans sa collection d'étains un plat armorié de la famille de Montheys où le cimier se retrouve identique, bien qu'un siècle ou plus sépare les deux documents. Preuve est ainsi faite qu'il n'était pas individuel, mais familial, et le Musée National pourra désormais préciser son inventaire en donnant le Valais pour patrie à ce beau meuble.

Nous ne passerons pas non plus sous silence un coffre à double arcature renaissance (*pl. XIX, en haut*), pourvue des lunettes ou ceils-de-bœuf, et soutenue de

de Nidau (Musée historique de Berne); cf. H. LEHMANN, *Le bon vieux temps*, Neuchâtel, p. 483, H. VULLIÉTY, *La Suisse à travers les âges*, p. 226. Et c'est une véritable enceinte fortifiée que la corniche du poêle Diesbach-Offenbourg de 1543, où le renaissance et le gothique s'associent de plusieurs manières (Musée historique de Berne); cf. H. LEHMANN, p. 481.

<sup>1</sup> Musée National Suisse, L. M. 128; WEESE, p. 157, fig. 1.

<sup>2</sup> Il est inventorié comme suit: « kleine Truhe mit unbekanntem Wappen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die neben Renaissanceformen noch gothische Elemente aufweist ».

pilastres à arabesques dans le type qui s'implanta en Suisse, dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. La structure en est tellement définie, que l'on ne peut réprimer la surprise que provoquent les trois panneaux à caissons, où lancettes et arcs en tiers-point se livrent à une dernière fantaisie traditionnelle. Ce meuble<sup>1</sup> est originaire de Wil.

Schaffhouse de son côté nous offre un bel encadrement de porte que l'on attribue (peut-être au jugé, nous le craignons) au premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle; trois amours ailés y jouent avec une guirlande, et visages, chevelures, proportions s'accordent assez avec notre banc pour déceler un même courant esthétique<sup>2</sup>. De plus, les amours se perchent sur des écots entrelacés, prouvant que le flamboyant n'est pas encore oublié<sup>3</sup>.

Après avoir porté si loin nos pas, il nous a paru indispensable de regarder tout près. Parviendrons-nous ainsi à connaître l'atelier qui vit naître l'œuvre à laquelle nous restons fidèle comme à un véhicule apte à nous servir encore ?

\* \* \*

#### V. L'ŒUVRE DE HANS GIENG ET LE BANC ERHART.

Nous sommes prêt à le penser depuis que nous avons soumis à un examen minutieux un meuble fort différent d'aspect, d'une Renaissance indiscutable et dépouillée de tout élément antérieur. Il ne s'agit de rien moins que de la table du Grand Conseil de Fribourg, dite des Scrutateurs, monument capital et trop ignoré de l'art décoratif suisse<sup>4</sup>. Si l'on daigne admettre dans la facture une hétérogénéité qui résulte des essences employées (tilleul et noyer), on constatera de singulières similitudes entre la table et le banc: feuillages, terminés par trois baies arrondies, télamons et monstres coiffés de végétaux aux frisures mouvementées, immédiatement reconnaissables, profils aux narines minces et bien dessinées voisinant avec des faces camardes, voilà qui nous paraît beaucoup plus significatif que la rareté des parchemins déchirés.

Qu'on ne s'attende pas à d'évidentes identités. Aucun de ces détails n'est de pure copie; cela ne saurait surprendre puisque l'artiste, en vrai fils de son temps, pousse la coquetterie jusqu'à renouveler sa fantaisie au cours d'une même œuvre dont il maintient l'unité en obéissant à un rythme primordial d'ensemble.

Mais ne nous payons pas de mots, et livrons-nous à une scrupuleuse observation des motifs énumérés *in globo*, nous souvenant, pour ne point nous leurrer, qu'il faut

<sup>1</sup> Musée National suisse, L. M. 5076.

<sup>2</sup> WEESE, p. 123, Maison « Zum oberen Jordan ».

<sup>3</sup> Sur l'emploi des écots dans le flamboyant suisse, voir l'autel de Romont, 1515 (WEESE, p. 147).

<sup>4</sup> Cf. *Fribourg artistique*, 1890, pl. VI, « Table de la salle du Grand Conseil ».



être plus attentif aux combinaisons des éléments décoratifs qu'à ces éléments mêmes, jetés à foison par la Renaissance, et multipliés par ses adeptes <sup>1</sup>.

Comparons donc entre eux les ornements végétaux. Le feuillage sert de coiffure, d'ailerons et de gaines aux télamons de la table (*pl. XVIII, en haut*), comme il sert de coiffure aux mascarons et aux angelots du banc (*pl. XV, au milieu*). De plus, la dentelure de ce feuillage et son incurvation appartiennent à l'un des télamons barbus et au monstre moustachu de la frise Erhart. Nous noterons en passant que les frondaisons engainent ces télamons et forment l'appendice caudal des chimères du banc. Autre et plus importante coïncidence : la ceinture feuillée des premiers se soulève exactement à la manière des ailerons dorsaux des chimères ; feuilles et ailerons se recourbent et s'entrouvrent en un style qui ne dérive pas des conventions reçues, mais est bien personnel.

Après les feuillages, les fruits. Les baies terminales des frondaisons ont dans le banc Erhart une exubérance particulière ; elles ne sont pas absentes pour autant de la table des Scrutateurs, où elles apparaissent aux intersections des X, sous la forme transposée d'une volute globulaire, enfin et surtout, au centre des médaillons de l'entablement, en motif principal (*pl. XVIII, en haut*).

Quant aux figures, ce qui frappe en elles au premier regard, c'est qu'elles sont beaucoup plus travaillées pour la table que pour le banc. On remarquera toutefois la tête chimérique d'un rinceau de l'entablement dont le nez émâché est ciselé à la façon du nez de notre chimère à moustache.

Parmi les ornements accessoires, nous constatons encore la présence du disque perforé et traversé d'une tige, visible sur un des petits côtés de l'entablement et sur la coiffure feuillée des mascarons Erhart (*pl. XV, au milieu*). On trouverait d'autres rapports de moindre valeur, parce qu'ils sont tous empruntés à l'ornementation de l'époque. Ce qui nous semble significatif au premier chef, c'est en somme le mouvement des feuillages évidés et incurvés, c'est la sûreté d'exécution et l'imagination procédant des mêmes sources que décèlent les deux meubles.

Tant de rapprochements n'empêchent pas de constater un raffinement plus grand, plus de variété aussi, dans l'exécution de la table que du banc, abstraction faite pour lui du badigeon brun qui nuit à la netteté des sculptures. Evidemment l'artiste a consacré un temps plus long et plus d'efforts à celle-ci qu'à celui-là.

L'explication en est claire. Car la table a son histoire, mieux tracée que celle de son auteur même.

<sup>1</sup> Un beau type de mascarons à feuillage nous est donné par le bahut de 1539 exécuté pour Boniface Amerbach (Musée historique de Bâle), WEESE, p. 154. — Médaillons, coupes à fruits, angelots, arabesques se combinent tous sur l'admirable porte de la bibliothèque de Vufflens (Musée national suisse), WEESE, p. 155. — Ces éléments divers se retrouvent tardivement dans l'œuvre des stalles de Wettingen de 1601-1604 (WEESE, p. 148 ; VULLIÉTY, p. 409 et 410) et jusque dans celles, si touffues, de St. Urban, au XVIII<sup>e</sup> siècle (WEESE, p. 149).

Commandée par le Conseil en 1544 à Maître Hans Gieng, elle fut terminée à la fin de 1546, après avoir été payée 128 livres 10 sols lausannois, somme « qui équivaut à peu près à 1280 francs de notre monnaie, valeur relative <sup>1</sup> ». Maître Gieng, qui vécut à Fribourg de 1525 à 1562, année où il mourut <sup>2</sup>, a été souvent confondu avec Maître Hans Geiler, et donna lieu à plus d'une hérésie. *Dei avertant*, souhaitons de n'en pas ajouter.

Un de ses meilleurs biographes, le professeur Reiners <sup>3</sup>, écrit à son propos ce qui suit :

« Il fut contemporain de Hans Geiler et ces deux artistes ont tant de points communs qu'on crut pendant longtemps avoir affaire à un seul et même maître. Leur prénom contribua encore à augmenter cette confusion. »

On sait que plusieurs des fontaines de Fribourg sont de Hans Gieng qui adopta les nouvelles formes pour les fûts; et M. Reiners d'observer qu'il « manifeste une maîtrise spéciale dans cette décoration légère et pleine d'esprit ».

Que ce soit à Gieng même ou à un autre que revienne la sculpture du banc Erhart, c'est selon nous à son école qu'il la faut accorder. Elle dénote une hardiesse et une assurance dont n'aurait pas été capable l'école de Stephan Amman qui exécuta en 1592 la fontaine de St-Pierre et en 1610 celle du Sauvage. Quant à Spring, un vrai maître, son contemporain, sa manière est tout autre, et il ne saurait en être question.

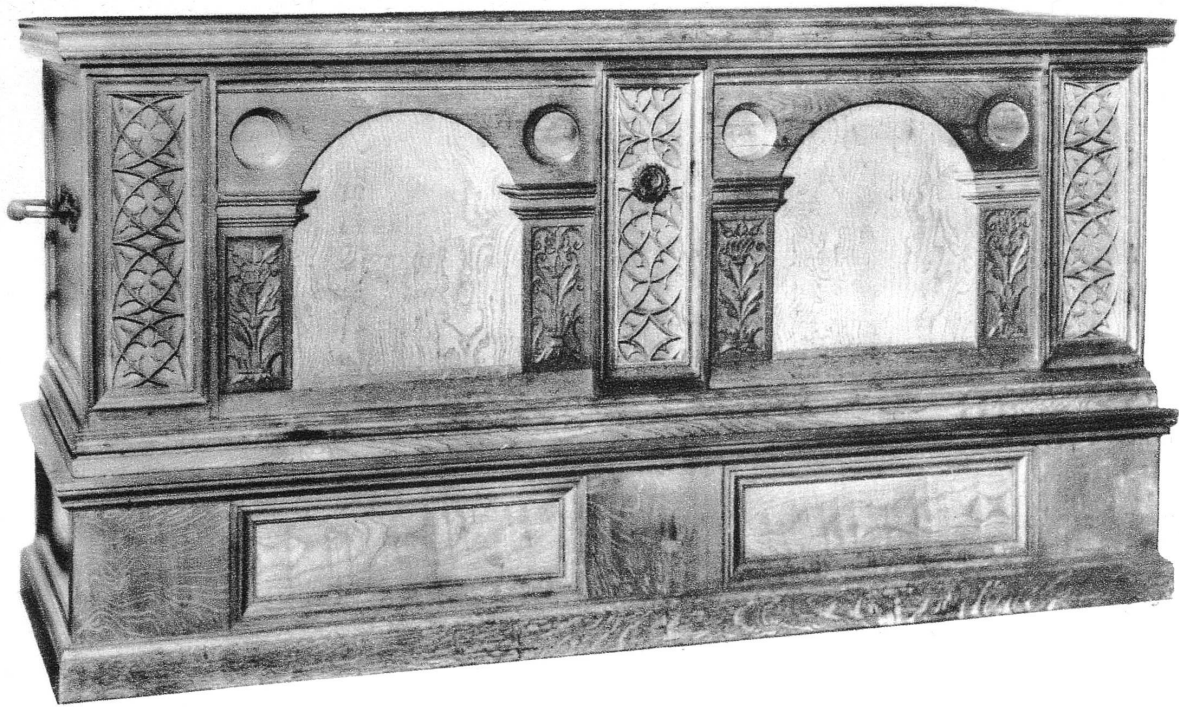
Un des monuments les plus célèbres de Fribourg, dû au ciseau de Gieng, va peut-être apporter à notre étude un élément nouveau. Nous pensons à la statue de la Vaillance, et plus spécialement au fût sur lequel elle repose (*pl. XVI, au milieu*). A bon droit, M. Romain de Schaller l'avait signalé à l'admiration particulière du public dans le *Fribourg artistique* de 1894, après avoir fait l'historique de la statue même, deux années auparavant <sup>4</sup>. Le disque perforé dont nous avons parlé et que l'on a nommé parfois un besant bien qu'il soit davantage le produit d'une végétation fantastique, s'y trouve en guirlande avec une abondance sans pareille. S'il n'a pas été inventé par les sculpteurs de la table et du banc (employons ce pluriel

<sup>1</sup> *Fribourg artistique*, 1890, pl. VI. — On pourrait aujourd'hui doubler cette estimation.

<sup>2</sup> Cf. *Fribourg artistique*, 1893, pl. XVIII, « Fontaine de Ste-Anne. (Place du Petit St-Jean) », notes 3 et 4, par MAX DE TECHTERMANN.

<sup>3</sup> Heribert REINERS, *Fribourg pittoresque et artistique*, Augsburg, 1930, p. 51. — A propos de la table, M. Reiners dit ces quelques mots (p. 7-8) : « D'ailleurs un esprit conservateur solide donne ici le respect de tout ce qui est ancien : c'est, par exemple, à la table même fabriquée en 1546 par Maître Hans pour les séances des conseillers fribourgeois que, quatre siècles après, siègent encore les Conseillers d'Etat, fait peut-être unique dans les pays du Nord ». Ce qui n'est pas tout à fait exact, car dans les séances du Grand Conseil, elle est utilisée par le bureau et non pas par les Conseillers d'Etat.

<sup>4</sup> *Fribourg artistique*, 1894, pl. XV, « Chapiteau de la fontaine de la Vaillance »; *ibid*, 1892, pl. XVII, « Fontaine de la Vaillance ». — La fontaine et son chapiteau viennent d'être déposés et soumis à une restauration.



Pl. XIX. — Meubles Renaissance de transition. — En haut: Coffre de Wil (Musée National Suisse). — En bas : Coffre aux armes des Montheys (Musée National Suisse).



circonspect), il est pourtant un ornement rare, dans le code décoratif de la Renaissance<sup>1</sup>. N'est-il pas curieux, pour ne pas dire davantage, de le voir utilisé sur trois œuvres fribourgeoises alors que nous n'avons su le découvrir sur aucune autre de Suisse, à cette époque ? Le chapiteau nous apporte d'autres révélations, par ces amours musiciens dont le visage joufflu, les yeux à fleur de tête, sont créés, à s'y méprendre, de la main qui sculpta, sur le mode grotesque, les angelots Erhart. Enfin, l'application des lourdes baies à l'entablement du chapiteau (les seuls fruits ! en cette période où le choix était si abondant) ne passera pas non plus inaperçue.

M. de Schaller, ainsi que les érudits ses contemporains, attribuait à Geiler la fontaine de la Vaillance, se basant sur des documents où il était question de Maître Hans<sup>2</sup>. M. Reiners<sup>3</sup> vient de rectifier le fait, en démontrant que c'est Gieng et non pas Geiler qui se trouve ici désigné. Pour la date elle est certaine : 1548 à 1549. Puis donc que la table des Scrutateurs et la statue de la Vaillance sont de Gieng, nous ne voyons pas comment on refuserait au troisième terme de l'équation, soit le banc Erhart, la même paternité.

Par là s'expliquerait ce mélange d'éléments disparates unis pourtant par la plus grande habileté. La plastique de Gieng porte en effet une marque hybride qu'a bien reconnue M. Reiners quand il dit, par exemple : « La statue de la Force reste gothique dans les détails... » mais s'éloigne du simple relief « pour tendre aux formes pleines de la Renaissance ». Il est tout naturel que cette association des deux styles se fasse plus apparente encore dans l'art mobilier issu de Gieng et de ses ouvriers.

\* \* \*

<sup>1</sup> En Italie, nous l'apercevons en composition, très finement appliqué sur les panneaux du chœur de S. Pietro, à Pérouse (Giulio FERRARI, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milan, 1929, p. 123). Une frise de Sansovino le dispose à la manière d'une bobèche plate, portée par une tige traversante et qui sert de base à deux feuilles opposées (Ed. BAJOT, *Frises et moulures ornées*, Paris, pl. 16, fig. 1). Parfois, le disque devient une sorte de calice à trois sépales (*ibid.*, pl. 15, fig. 1, frise de la Renaissance italienne, Florence). — En France, une cheminée au château de Montal (Lot), exécutée entre 1527 et 1534, utilise en frise l'ornement auquel on incline de donner tantôt les noms de feuille, de calice ou de cotylédon (Eug. ROUYER, *La Renaissance de François I<sup>er</sup> à Louis XIII : Décorations intérieures*, Paris, pl. 7). Quelques arabesques du château de Blois en usent discrètement ; enfin une moulure de la cathédrale de Beauvais (Ed. BAJOT, *Frises*, pl. 5, fig. 1) donne au calice une ampleur et une rigidité rappelant assez bien le disque de frise sur la table du Grand Conseil à Fribourg. — En somme, dans la luxuriante végétation des Renaissances italienne et française, cet ornement demeure une rareté.

<sup>2</sup> « Denne M. Hansen in der Matten zu völligen Zalung... » A.E.F., Compte du trésorier, n° 296, f° 30, 1549.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 52 « la statue de la Vaillance de Gieng ».

## VI. PERSISTANCES GOTHIQUES DANS L'ART DÉCORATIF SUISSE.

Nous avons dit que Gieng mourut en 1562, ce qui daterait notre œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle en son milieu. L'époque peut sembler tardive, en raison de l'amplitude des motifs gothiques qui subsistent. Il est nécessaire ici de reviser plus d'un jugement.

Une porte à parchemins classiques que nous avons vue naguère encore à sa place primitive, sur un immeuble de Sion, affiche la date en chiffres romains de 1632<sup>1</sup>; l'évêque de Sion, Mgr Johann Jordan (1548 à 1565), en avait fait placer de semblables sur sa demeure<sup>2</sup>. Accoutumons-nous donc à ne pas situer dans le XV<sup>e</sup> ou les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle ces ornements que la Renaissance tardive, dite style baroque par les Allemands, devait seule éliminer.

Un cas, plus convaincant que tous les autres, doit être rapporté. Il s'agit d'une crédence, que son usage destinait à un milieu citadin et raffiné; il n'est donc pas question d'opposer la loi « à retardement » de l'art rustique. Appartenant à M. Gonzague de Reynold qui en hérita de ses ancêtres directs, avec le château même de Cressier, elle nous ramène à la série des meubles hybrides (*fig. 2*).

Feu M. Max de Techtermann qui, pour la première fois, présenta la pièce au public dans le *Fribourg artistique* de 1897<sup>3</sup>, la décrit fort exactement, nous dispensant par là de ce soin.

Il ne dissimule pas son étonnement à la vue de cette association de parchemins et d'accolades gothiques, dont sont pourvus les côtés, avec un dorsal et un buffet chargés de grotesques. Mais il eut la malechance d'en proposer une explication qui ne satisfait ni la logique ni les faits.

Dans l'espoir de donner la raison de ce qu'il nomme un anachronisme, M. de Techtermann suppose « la modernisation d'une œuvre d'origine plus ancienne » et il s'excuse, bien à tort, d'avoir intitulé son article *Un dressoir renaissance* quand il eût fallu dire, selon lui, *Crédence d'origine gothique*.

« Si l'on objectait, dit-il, qu'il s'agit peut-être simplement ici d'une œuvre de transition, nous répondrions que, dans ce cas, les parties inspirées par la nouvelle manière devraient montrer les caractères des débuts du style. Or il n'en est rien; au contraire, l'aspect des têtes que nous voyons, le costume réaliste de l'une d'elles, aussi bien que la forme compliquée des écussons taillés en plein bois sous les entrées de serrure déterminent la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, voire même les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle. »

<sup>1</sup> Elle fut acquise par M. E. Ruegg, antiquaire à Lausanne.

<sup>2</sup> Ces portes sont actuellement dans la Maison des fossés à Hermance. L'une d'elles montre une date ultérieure, certainement apposée lors d'une transformation, facile à déceler.

<sup>3</sup> Pl. XXIV. — Max Lutz (*op. cit.*) le fait entrer dans sa composition n<sup>o</sup> 50, ainsi que le poêle Erhart de la rue de Zaeringue, 99. — Reproduction dans P. de ZÜRICH, *La Maison bourgeoise en Suisse*, t. XX: *le canton de Fribourg*, p. 130, fig. 1 et 5.

C'est tirer de la mineure, dans ce syllogisme, beaucoup plus que ne saurait permettre la majeure.

Deux objections semblent d'elles-mêmes réfuter le raisonnement. La première, c'est l'identité du bois dans toutes ses parties <sup>1</sup> (du tilleul probablement, en tous cas un bois tendre), polychromé pour les figures et bruni pour le reste, selon le procédé appliqué au banc Erhart. Il est déjà étrange que l'état de ces bois soit partout uniforme, malgré l'écart séculaire assigné entre eux par l'auteur. La seconde objection doit être réunie à la première: elle appartient au métier. La modernisation supposée eût été tellement considérable que l'ébéniste en art nouveau aurait commis une erreur notoire de calcul; il eût été plus simple, plus rapide, et, à son point de vue, plus réussi, d'exécuter un dressoir entièrement neuf que de démonter, morceau par morceau, un meuble dont il ne devait garder qu'une carcasse, dépourvue — à ses yeux toujours — du moindre intérêt. Valait-il la peine de conserver ces parchemins démodés? Ce pauvre cordon de frise, au dorsal et sur la face du buffet, valait-il d'être à ce point ménagé, alors qu'on ne craignait pas d'évider ce dorsal et cette face pour remplacer les ornements anciens par des modernes? Quant à l'économie, il n'en faut pas parler. Le fond de sapin, les ais et les montants ne constituent pas une dépense, même de nos jours. On ne saurait alléguer non plus des raisons de sentiment qui eussent fait souhaiter aux propriétaires la conservation d'un meuble de famille, car la transformation n'en eût véritablement rien laissé, et nous croyons bien que ce genre de souci est d'ordre assez moderne.

L'élément de la crédence auquel achoppa surtout M. de Techtermann est l'image du deuxième personnage du buffet. Il porte un chapeau noir paré d'une plume blanche et un col, rabattu largement sur un vêtement brun, costume où l'auteur voit l'époque de Henri IV. Ce n'est pas sans une certaine naïveté qu'il écrit:

« Sa figure très réaliste permet de supposer un portrait. Serait-ce peut-être celui du maître de logis? » Très réaliste en effet, si réaliste même avec son panache démesuré, sa pomme d'Adam saillante et sillonnée de rides énormes, les tendons proéminents de son cou, son oreille contrefaite, sa bouche lippue et en tout semblable à celle de ses grimaçants compagnons, qu'elle est une merveilleuse caricature. C'est la mode elle-même, la mode nouvelle assurément, que l'on daube, à l'égal de l'accoutrement du grand Turc voisin. L'ouverture excessive de la chemise n'a de pendant que la mode dite à la Robespierre dont tant de nos contemporains se gaudirent, quand elle était arborée par des Adonis vieilliss, à la gorge hirsute ou flétrie. Jamais, en tout cas, pareil décolleté ne fut de mise au siècle de Henri IV ou de Louis XIII.

Pour le col rabattu, il se porta plus vite que ne le suppose notre auteur, et chose significative, il fut le contemporain très certain de la fraise empesée. Le *Bal à la*

<sup>1</sup> M. Gonzague de Reynold, que nous remercions ici, a eu la grande amabilité de faire pour nous cette vérification.

*cour d'Henri III* que le Louvre expose sous le n° 1034<sup>1</sup> nous montre le roi colleté de la première manière, mais la gorge enfermée d'un pourpoint montant, tandis qu'au second plan, un grand seigneur (on reconnaît aisément le duc de Joyeuse) se pare d'une large collerette à fraise et se coiffe d'un chapeau en cône tronqué, de hauteur énorme, dont le modèle est tout proche de notre caricature. On fixe assez exactement vers l'année 1582 la composition de cette œuvre, précieuse pour les historiens et pour les peintres.

Que si l'on voit enfin, avec M. de Techtermann, la dame du logis dans le vis-à-vis grimaçant du grimaçant homme à la rose, il faut être bien revenu de la beauté des femmes, ou du moins pourvu d'une trop vive imagination.

Gardons-nous cependant d'imiter notre sculpteur dans la satire où il excelle joyeusement et en toute bonne foi. Il n'a fait que moquer les travers de son époque, et son hilarité, contagieuse pour ses contemporains surtout<sup>2</sup>, s'excite — selon la psychologie de tous les temps — à des excentricités récentes, c'est-à-dire auxquelles on n'était pas habitué. Ne dépassons donc pas le XVI<sup>e</sup> siècle, il n'est pas nécessaire, et restons aux environs de 1585. La date n'en est pas moins extrême pour ce qui nous occupe.

Entre la crédence de Cressier et le banc Erhart nous n'avons pas à pousser les rapprochements au delà de l'emploi commun des bois tendres, pour lesquels les ébénistes fribourgeois du XVI<sup>e</sup> siècle et d'avant marquèrent leur prédilection. Sans doute, cette identité technique ne comporte pas en soi la preuve que la crédence ait été construite par des mains fribourgeoises. Il est bien permis toutefois de constater que celle-ci s'est conservée sur un sol où le gothique et le renaissance ont coexisté longtemps sans se confondre.

De ce phénomène, l'architecture nous donne des manifestations que l'art mobilier a plus de peine à produire. Un meuble se transporte, un bâtiment demeure ! Rappelons-nous cette charmante maison des Tornalettes, à Fribourg, dont la tour semi-gothique semi-renaissance aurait été construite de 1611 à 1613 ? Et que d'arguments fournirait encore la sculpture monumentale s'il en était besoin ! Nous ne croyons pas qu'il soit besoin d'imaginer pour la crédence de Cressier quelque lointaine origine. Tout concourt plutôt à voir en elle un meuble conçu à la mode du jour, mêlée de survivances, par un ébéniste du terroir.

\* \* \*

<sup>1</sup> Il est reproduit, par exemple, dans Ernest LAVISSE, *Histoire de France*, t. VI/I, p. 208.

<sup>2</sup> Inutile de rappeler que cette hilarité, nullement conventionnelle d'ailleurs dans le cas particulier, appartient à tout un genre décoratif issu de la Renaissance et dont il y a trop d'exemples pour songer à en faire l'énumération.



## VII. CONCLUSION.

Assagi par les pièges dressés sur notre chemin, nous éviterons d'énoncer une date précise pour le banc Erhart; il nous suffit d'affirmer qu'il est d'un maître, et ce maître nous l'avons cru discerner en la personne de Hans Gieng. Fort probablement, ses aides ou « compagnons » se chargèrent-ils de certains détails répétés, dans les arabesques par exemple. Et si nous nous hasardions à émettre une simple opinion que pourront modifier des faits nouveaux, nous serions tenté d'assigner à notre banc la période qui va de 1545 à 1550.

Le résultat plus général que peut avoir notre étude est d'étendre la période de transition du gothique à la Renaissance infiniment plus loin qu'on ne le fait d'ordinaire, et de modifier en quelques points le sens de la terminologie mobilière. Le mot de transition en particulier indique une opération tout autre que ne le suppose l'apparente logique. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu en Suisse, ni du reste en aucun pays, un arrêt brusque des habitudes, des manières de penser, des goûts et par conséquent des styles. Il y a eu pénétration plus ou moins rapide, voilà tout. De sorte qu'il n'est pas possible de dire exactement quand se meurt une époque d'art, et quand une autre la supplante définitivement.

Transition sans doute, à condition de ne pas comprendre par ce terme une limitation *a priori*, transition, à condition de désigner par là le processus par lequel apparaissent simultanément, sur la même œuvre d'art, deux modes hétérogènes.

Pour la Renaissance suisse, parler de son début prête à confusion; elle ne s'implanta ni au même moment ni dans les mêmes lieux, ni dans les mêmes milieux. Il en fut de réfractaires, de plus ou moins bien disposés, comme aujourd'hui il est des partisans et des contempteurs du style cher à Ruhlmann, ou à Sue et Mare.

Ces constatations nous enseignent une grande prudence à l'égard des déductions auxquelles prêtent les éléments décoratifs les mieux définis. Nous pensons aux dates. Une date ne s'établit pour un meuble qu'à l'aide de son contexte. Les amateurs savent bien, et depuis longtemps, qu'une armoire Louis XV n'appartient pas toujours au règne de ce souverain. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour le gothique et la renaissance? Il ne suffit donc pas de voir un motif à serviette ou un angelot pour décider l'époque où il sortit de l'atelier. Il convient de découvrir l'endroit où fut installé cet atelier, les influences ambiantes, les conditions sociales de la communauté.

Voilà pourquoi cette longue dissertation à propos d'un banc n'aura pas été inutile, au moins pour quelqu'un; elle aura servi de démonstration à une méthode de recherche qui tient compte de ces différents éléments et qui, par conséquent, nous conduit plus sûrement. C'est à elle et non pas à nous qu'il faut reporter les certitudes

obtenues qui contreviennent à deux de nos premières hypothèses, savoir: l'origine genevoise du banc et sa plus grande ancienneté.

Cette étude — et ce sera notre dernier mot — nous contraint enfin à rectifier le préjugé selon lequel le mobilier est un art mineur, donc peu ou prou négligeable. Et pourquoi donc, puisqu'il est issu, très souvent, des mêmes mains que les monuments de la sculpture et de l'architecture, et qu'il apporte, à l'histoire de la civilisation et à l'histoire tout court, des contributions qu'il est seul à procurer ?

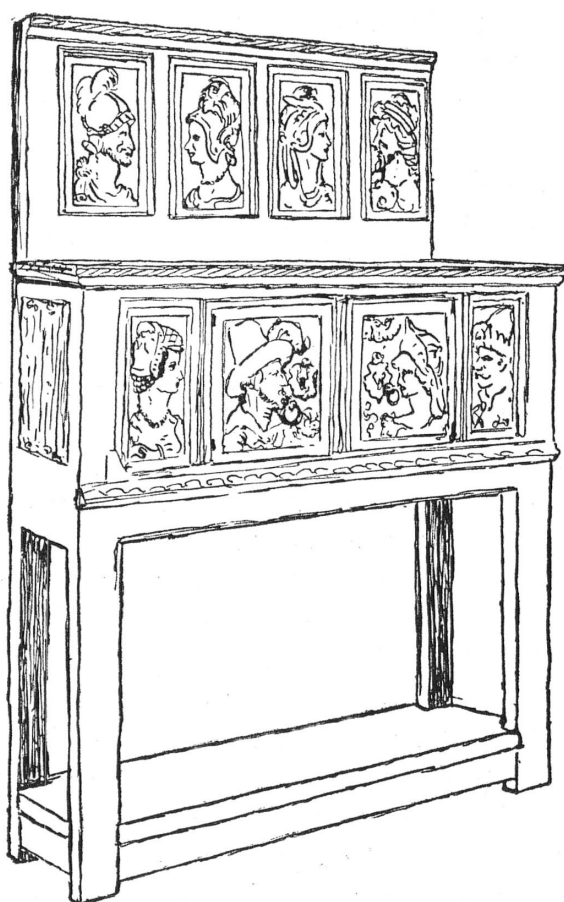


FIG. 2. — Crédence de Cressier (Propriété de M. G. de Reynold)  
Dessin de M. Paul Dupasquier.