

Néo-palladianisme et néo-borroominisme à Fribourg : l'énigme du château de La Poya (1698-1701)

Autor(en): **Corboz, André**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **34 (1977)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166754>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Néo-palladianisme et néo-borrominisme à Fribourg: l'énigme du château de La Poya (1698–1701)

par ANDRÉ CORBOZ



Fig. 1 Fribourg, château de La Poya: vue frontale à distance

Le voyageur quittant Fribourg par le pont de Zähringen découvre sur sa gauche, à distance, immergé dans la verdure qui surplombe la falaise de la Sarine, un bâtiment à portique et fronton (fig. 1). Cette villa-temple lui paraît si insolite qu'il risque de la prendre plutôt pour un aimable pastiche du XIX^e siècle que pour ce qu'elle est en réalité, l'une des toutes premières manifestations européennes du néo-palladianisme. Son architecte, dont on ne sait rien, l'a construite en effet au moment où la fortune de Palladio subit sa plus grande éclipse et dans une région où elle ne s'était pas exercée ni ne s'exercera jamais; mais il le fait juste avant que ne se déclarent les premiers symptômes homologués jusqu'ici d'un phénomène qui s'étalera de Washington à Saint-Pétersbourg. Comme pour ajouter le paradoxe à l'énigme, La Poya présente un salon dont les sources sont, elles, borrominiennes; il contient l'un des plus grands ensembles de stucs profanes de Suisse.

En dépit de ces caractéristiques singulières, le château de La Poya est pourtant resté inconnu: aucun relevé, très peu de photographies, de rares notices ou articles, point de recherches d'archives et le silence des guides, tel est le bilan de sa trace imprimée¹. Cet article se propose simplement de dresser quelques constats et de formuler certaines hypothèses et questions dans l'espoir de susciter d'autres recherches, et surtout d'attirer l'attention sur un ouvrage

aussi exceptionnel. Les fiches qui suivent n'ont pas la prétention d'être exhaustives; elles ne traitent en outre que les parties originales du bâtiment².

1. LE MAÎTRE DE L'OUVRAGE

François-Philippe de Lanthenheid (ou Lanthen-Heid, ou encore Lanthen dit Heidt), seigneur de Cugy, Vesin, Aumont et Menières (1650–4 juillet 1713); membre du Conseil des CC de Fribourg en 1670, du Conseil des LX en 1676, du Petit Conseil de 1679 à sa mort, avoyer de 1688 à 1712 pendant les années paires; fit partie de l'ambassade mandée à Louis XIV de février 1686 à janvier 1688 pour réclamer les sommes que la France devait au canton; chevalier de l'ordre de Saint-Michel le 25 juin 1699³.

Son testament, du 12 janvier 1713⁴, et surtout l'acte de partage des biens de François-Philippe et de son frère Antoine-Constantin⁵, donnent une idée généreuse du patrimoine familial: outre le château de La Poya, on y trouve celui de la Cour, à Cugy, celui de Cugy proprement dit et celui de Montet, tous dans le canton, la maison de Fribourg (actuellement, 56, Grand-Rue), des moulins, une auberge, diverses fermes, des forêts, vignes, dîmes, seigneuries, collatures, droits d'eau, carrières, mines, etc.

2. DATE DE LA CONSTRUCTION

C'est alors qu'il revêtait les plus hautes charges de l'Etat, à son retour de France, que François-Philippe de Lanthenheid prépara et fit construire sa maison de plaisance. Par convention du 11 mai 1697, un certain Peter Zoninguer ou Zaninger s'engage à livrer deux cent dix sapins «sur la poÿa», au plus tard pour la Noël de la même année⁶. Le début des travaux peut donc être fixé avec vraisemblance au printemps 1698; Pierre de Zurich⁷ les fait démarrer en 1699. Le dépouillement des minutes de notaires domiciliés à Fribourg, années 1697–1699, n'a pas permis de trouver un contrat avec un ou des entrepreneurs; pour savoir si le maître de l'ouvrage s'est adressé à un notaire hors de la ville, il faudrait dépouiller la totalité des minutes du canton. En tout état de cause, on peut cependant admettre que la date de 1701, inscrite au fronton du château, indique l'achèvement des travaux.

3. PROGRAMME, SITE, TYPE

Le bâtiment, qui compte aujourd'hui vingt-deux pièces en plus des salons, est habitable toute l'année. Mais il a été conçu comme résidence estivale et comme lieu de fêtes et

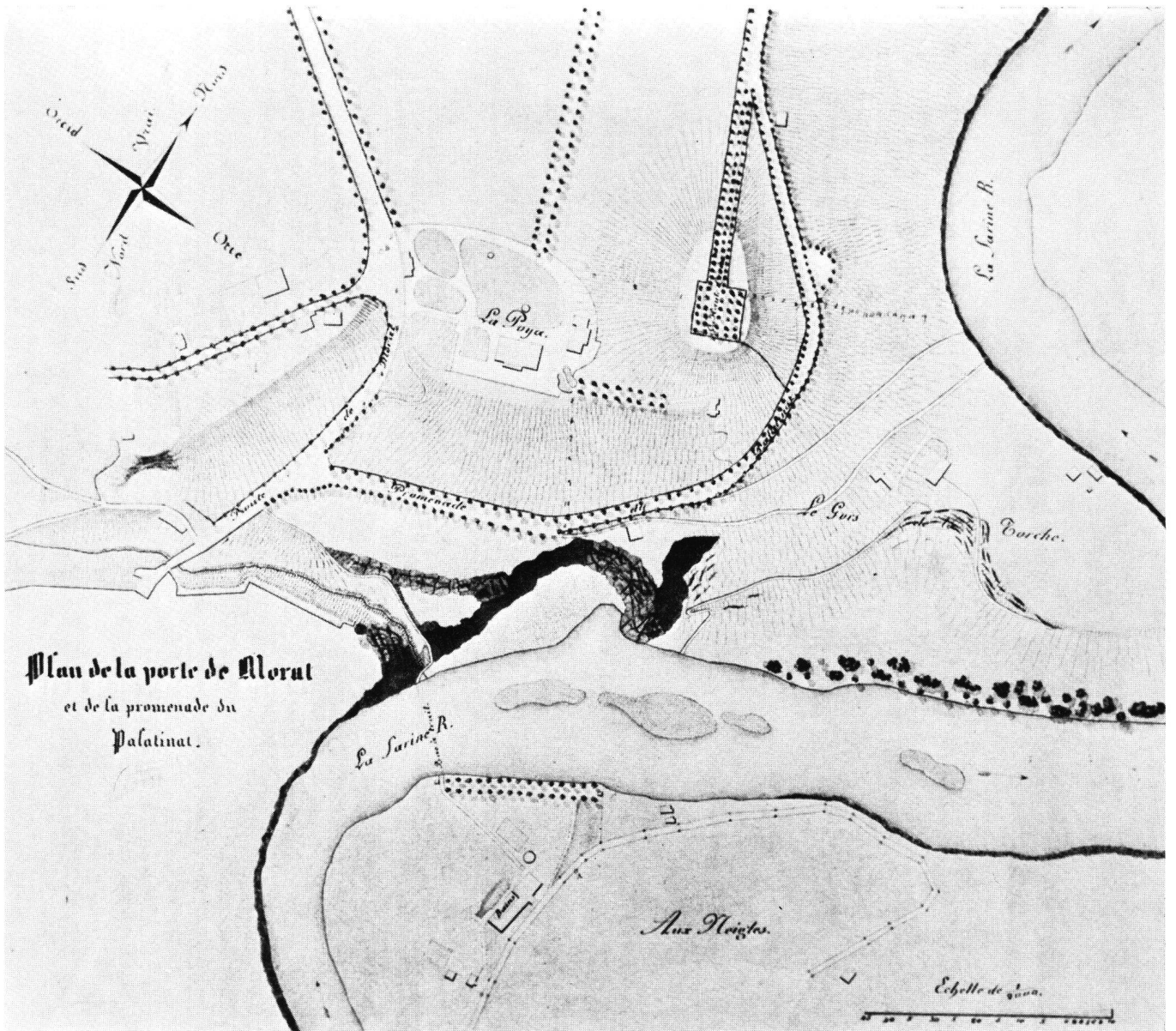


Fig. 2 Fribourg, château de La Poya: plan de situation (inédit); 1829, anonyme: coll. G. Bourgarel

de réceptions⁸; le domaine comportait également une fonction agricole⁹.

Sa position sur un axe presque nord-sud¹⁰, face à la ville et aux Alpes, produit un objet bien distinct, manifestement fait pour voir au loin comme pour être vu de loin. Cela, d'autant que la verdure était sans doute beaucoup moins foisonnante qu'aujourd'hui. Ces qualités sont typiques de la villa selon Palladio¹¹ et le choix du site répond aussi aux autres exigences du Vicentin: La Poya est une habitation d'été, dans un endroit «commode et sain», et à défaut d'un fleuve navigable, elle domine une rivière, d'un lieu «dégagé et allègre» (fig. 2). La proximité immédiate de la ville en fait plutôt une extension de la résidence permanente des Lanthenheid qu'une

demeure indépendante. Cette distance minimale rappelle l'une des conditions de la *villa suburbana* d'Alberti: offrir la possibilité de s'y rendre à pied pour prendre de l'exercice et d'en revenir à cheval¹²; en revanche, il ne s'agit pas d'une villa de ce type selon la terminologie palladienne: en effet, bien que située hors les murs, elle n'a ni la taille ni les commodités d'un palais¹³.

4. PLAN

Le schéma distributif s'écarte totalement de la tradition patricienne fribourgeoise, où le grand salon, souvent accompagné de boudoirs, occupe l'étage avec les chambres à coucher, tandis que le rez-de-chaussée accueille la salle à manger, la cuisine et l'office, parfois un

petit salon¹⁴. A La Poya, au contraire, l'espace de plain-pied est affecté pour deux tiers à la représentation¹⁵.

Tout s'organise autour du grand salon, presque carré, qu'un profond porche au nord et un portique au sud font communiquer avec l'extérieur (fig. 3). Aux entrecolonnements du portique répondent les portes axiales et les grandes baies, ce qui achève de configurer l'espace central sur le thème du *salone passante* à la vénitienne. Cette tripartition, qui reprend celle de l'organisme entier, renvoie à une pratique précise et codifiée, dont le traité de Palladio formule les versions les plus fameuses. Tant qu'on ne disposera pas d'un relevé exact, il sera difficile de restituer l'éventuel tracé directeur¹⁶.

A quelques exceptions près¹⁷, Palladio place une sorte de sas entre la façade et le salon, comme pour enrichir d'un « passage difficile » le trajet menant de l'espace naturel à la solennité emblématique de la pièce d'apparat. A La Poya, le salon ne constitue pas le point d'arrivée et en quelque sorte le point d'orgue d'un itinéraire riche en événements architectoniques, mais à la fois un centre à plusieurs accès et une pause sur un parcours traversant. Ce n'est pas un modèle parisien, disposant le bâtiment entre cour et jardin, qui explique cette ordonnance. Les accents architecturaux privilégient nettement la façade sud, de sorte que l'on n'accède pas à La Poya par la façade principale, ce qui est inconcevable en France.

5. VOLUME; FAÇADE SUD

Volume fortement rassemblé, aux signes de cohésion multiples: la corniche très saillante qui le cercle, surmontée d'un fort muret, lui-même sommé d'une balustrade (originale sur la face sud seulement) destinée à effacer le toit dans la vision rapprochée (fig. 4); le fronton courbe, dépassant à peine cette balustrade; les angles aux pilastres en forme de couvre-joint; la plinthe, d'une pierre différente, où l'escalier méridional semble juste s'adosser; surtout la volonté de n'admettre l'espace externe à l'intérieur

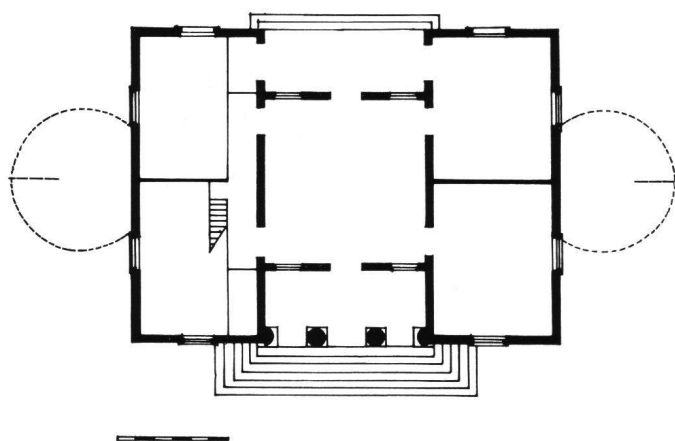


Fig. 3 Fribourg, chateau de La Poya: schéma planimétrique du chateau (by courtesy of EPFZ); voir note 16

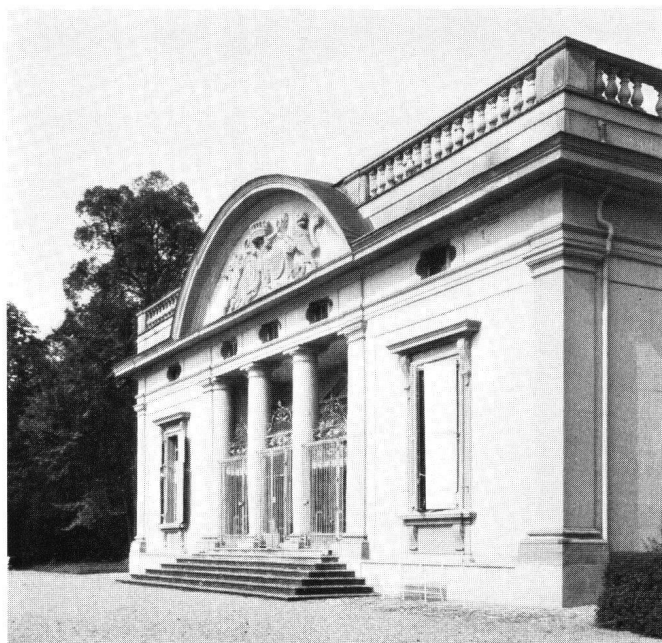


Fig. 4 Fribourg, chateau de La Poya: façade sud

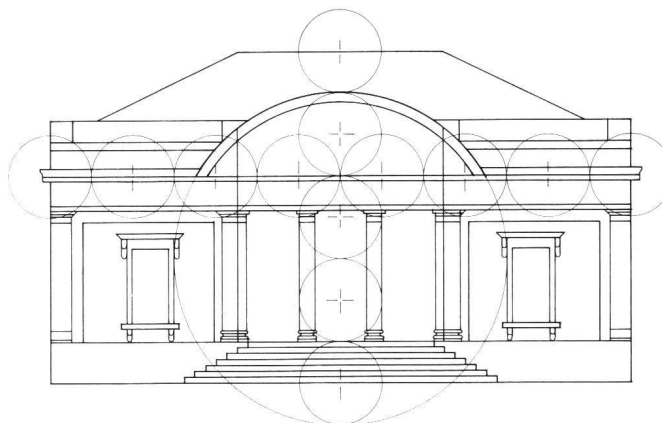


Fig. 5 Fribourg, chateau de La Poya: façade sud: hypothèse de tracé (obtenu à partir de la fig. 1)

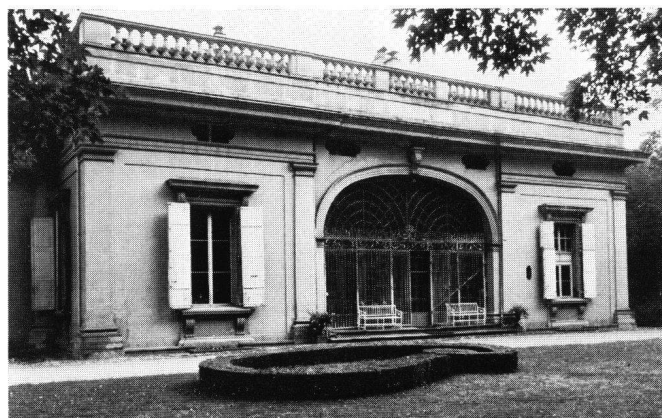


Fig. 6 Fribourg, chateau de La Poya: façade nord

du bloc que sous un strict contrôle: le portique s'inscrit dans la masse, comme le porche septentrional.

Ici encore, maints éléments renvoient à des souvenirs palladiens: en particulier la disposition des percements, l'ordre dorique, le portique dans l'œuvre, le fronton comme une tête enfoncée dans les épaules, et même la forme du toit ont une grande analogie avec la villa Emo Capodivista, à Fanzolo di Veduggio¹⁸.

Un tracé régulateur, dont le fronton donnerait la clé, organise peut-être la façade sud (fig. 5). Comme pour le plan, il faut attendre un relevé pour le vérifier, ou en découvrir un autre.

6. PORCHE

Maison-Janus, La Poya accueille ses visiteurs par une arche surbaissée inattendue (fig. 6), qui n'est pas plus italienne que française¹⁹, mais empruntée à la coutume locale: ainsi, l'entrée du château d'Avry-sur-Matran, à l'ouest de Fribourg, construit «peu avant 1704»²⁰.

La grille flammée date peut-être du XVIII^e siècle; celle qui arme la paroi de verre, récente, a permis de convertir



Fig. 7 Fribourg, château de La Poya: porche, vue interne vers l'est



Fig. 8 Fribourg, château de La Poya: porche, partie supérieure, vue vers l'ouest (le flou du centre est produit par la barrière de la galerie de circulation); à gauche, fronton surmontant la porte et corniche engagée; voûte d'arêtes; à droite, oculus et coquille à la clé de l'arche; au centre, à demi-cachés, porte et escalier du début de ce siècle

en vestibule et en circulation interne un espace primitivement exposé à l'air libre (fig. 7).

Une voûte d'arêtes en plâtre (suspendue?) coiffe le porche (fig. 8). L'arche, aux écoinçons percés d'oculi, porte en son centre une clé. A l'extérieur, malgré sa forme de console surmontée d'un abaque, cet élément ne soutient rien; à l'intérieur, il est sans relief, mais frappé d'une coquille dans sa partie haute. On se défend mal de l'impression que cette région du château a été remaniée en cours de construction, tant ses éléments sont faiblement enchaînés. Ainsi la corniche ne se justifie pas sous une voûte de ce type, et les oculi étaient probablement destinés à éclairer des chambres au ras du plancher, comme c'est le cas à la façade sud.

Un fronton triangulaire coiffe la porte centrale et des corniches les baies qui la flanquent. Mais une galerie de circulation en métal cache aujourd'hui en grande partie ce dispositif primitivement exposé aux agents atmosphériques. Comme ces éléments se répètent identiquement sous le portique, où ils sont visibles, nous les examinerons plus loin.

7. PORTIQUE

En l'absence d'un relevé qui seul permettra d'en apprécier exactement les proportions, on peut hésiter sur la nature de l'ordre employé à La Poya: toscan ou dorique? L'hypothèse la plus probable me paraît être le dorique palladien, et plus précisément celui du palais Chiericati²¹: la colonne contient sept fois et un tiers son diamètre, lequel entre dix fois dans la hauteur totale, de la corniche à la base; cette

base non réglementaire, Palladio la déclare attique²². La colonne poyesque paraît également diminuée selon le procédé palladien²³; son chapiteau ne porte que deux filets au lieu des trois qui sont canoniques; l'architrave, régulière, soutient en revanche une frise qui s'écarte résolument des modèles: nous allons y revenir. La séquence se termine par une corniche qu'il est difficile de dire palladienne ou scamozzienne en l'état, mais où les denticules ne sont pas conformes à la leçon du Vicentin²⁴.

Les fenêtres ouvertes dans la frise peuvent paraître incongrues. Statiquement, elles sont pourtant satisfaisantes, puisqu'elles occupent l'espace entre les colonnes²⁵, et grammaticalement elles n'ont par conséquent rien d'incorrect; on les rencontre d'ailleurs chez la plupart des architectes du XVI^e siècle, de Peruzzi (Farnesina, 1507) et de Sansovino (palais Corner della Ca' Grande, 1537; Librairie marcienne, 1537) à Scamozzi (projet pour Roberto Strozzi) en passant par Serlio (pour la très grande majorité de ses villas: plus de vingt, dont six avec des pilastres ou des colonnes) et même par Palladio (projet pour Giulio Capra, à l'ordre pourtant corinthien)²⁶. Le thème ne disparaît pas au XVII^e siècle, puisqu'on le trouve aussi bien chez Longhena (Ca' Rezzonico, 1660; Ca' Pesaro, 1676) que dans le projet de Pietro da Cortona pour le Louvre (1664) et chez Guarini (palais Carignan, 1672); Massari le reprend au siècle suivant en Vénétie et on le rencontre à S. Giuseppe de Voghera (C.F. Pietrasanta?) à la même époque.

Dans cette dernière œuvre, cette «baie gisante à décrochement latéral»²⁷ a presque le contour qu'elle offre à La Poya. Toutefois, cette disposition se rencontre souvent à Fribourg même: elle se voit encore, notamment, à Notre-Dame de Bourguillon (1647), au couvent de la Visitation (1726) et à la nef des Cordeliers (1745).

L'alliance d'un pilastre et d'une demi-colonne, aux extrémités du portique, s'explique plus difficilement. Déjà rarissime chez les Anciens (on la voit pourtant à Palmyre), elle ne paraît pas dans les traités de la Renaissance; il en existe un exemple de peu postérieur à La Poya sous le portique des écuries de Stra, de G. Frigimelica (1721). On peut donc se demander si l'on est en présence d'une lecture erronée du dessin *in forma maggiore* du palais Chiericati ou, mieux, d'une permutation opérée sur cette même planche (comme la figure 9 le suggère) afin de formuler un expédient pour la solution d'angle. La distinction entre la demi-colonne et le pilastre n'étant que très peu marquée, il en résulte à distance (fig. 1) un certain effet de compression: l'entrecolonnement central, bien qu'identique aux autres²⁸, en paraît plus étroit. Il est de trois diamètres environ, donc de type diastyle²⁹.

Comme au porche septentrional, un fronton triangulaire somme la porte et des corniches les baies (fig. 10). Inscrits sous un plafond plat qui rencontre le mur sans transition, ces membres architecturaux possèdent des profils assez nerveux. La transformation du portique en

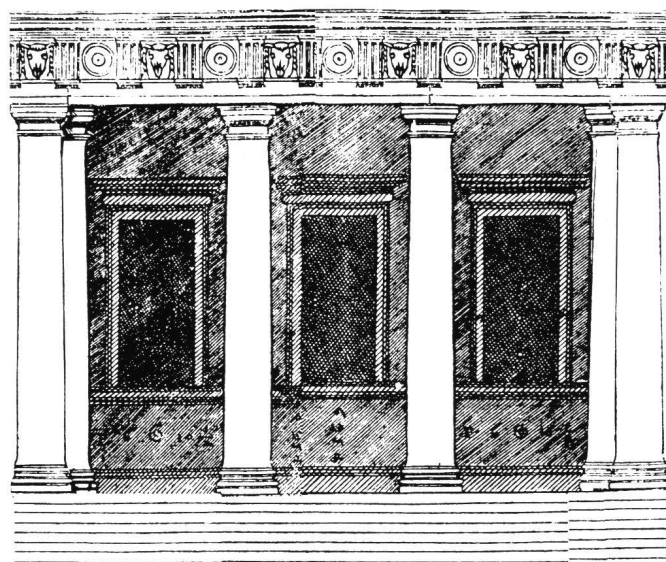


Fig. 9 Fribourg, château de La Poya: portique de La Poya au-dessous d'un portique obtenu par permutation à partir du dessin *in forma maggiore* pour le palais Chiericati

véranda les laisse encore voir de l'extérieur, mais le pan de verre en pente, s'il procure une pièce de séjour supplémentaire, n'a certes pas amélioré la qualité spatiale du portique. Aucune villa palladienne ne présente ces éléments ailleurs qu'à la porte principale, comme à la villa Badoer, ou autrement que feints par les soins d'un peintre, comme à la villa Emo. L'architecte de La Poya pourrait avoir lu leur élévation au portique Chiericati et avoir déduit leur profil des indications de Palladio lui-même sur la façon d'ornez les portes et fenêtres³⁰.

De manière orthodoxe, l'architrave «tourne autour de la porte» pour en former les piédroits et sa largeur se tient



Fig. 10 Fribourg, château de La Poya: fronton et corniches au-dessus des portes et baies du salon, côté portique; observer la niche où s'engage la corniche; pan de verre du début de ce siècle

entre le cinquième et le sixième de celle de la porte même. Mais la mouluration, au lieu de descendre jusqu'au pavement ou jusqu'à l'appui de la fenêtre pour y être interrompue franc-bord ou y former un retour à angle droit, s'enfonce dans un amortissement de biais, qui relève encore de la tradition gothique (fig. 11).

On observera aussi sur la figure 10 un étrange repentir: les corniches latérales, aussi bien celles du porche que celles du portique d'ailleurs, se sont révélées trop longues au moment de la pose: il a donc fallu leur ménager une niche dans les murs latéraux pour permettre de les loger sans les retoucher.

8. NICHES, STATUES

Entre porte et baies, côté porche et côté portique, des niches simples en renfoncement, cintrées par leur plan et leur fermeture, s'ouvrent au-dessus d'énormes socles pour abriter quatre sculptures (fig. 12 et 13). Ni encadrées ni moulurées, mais terminées par une coquille, elles ne relèvent pas d'un répertoire précis. On pourrait penser à une planche de D'Aviler³¹ dont la niche poyesque serait tirée par combinaison; il est plus probable, toutefois, que cet élément provienne de Fribourg même, où il se voit notamment à la chapelle de Lorette (1647) et à la Visitation (1653); en dépit de la date tardive, il s'agit d'une tradition maniériste.

Les socles, en revanche, laissent perplexes: ils sont disproportionnés et paraissent avoir été conçus comme des cartouches destinés à recevoir une devise³², et associés aux

niches après coup. Ceux du porche, aux aigles adossées, évoquent très fortement le massif piètement d'un *cartibulum*, table romaine barlongue dont d'autres artistes, et non des moindres, se sont inspirés³³.

Quant aux statues en pied, à sujets mythologiques, elles sont peut-être l'œuvre de Thomas Wölffle, artiste de Bregenz absent de tous les répertoires, qui a travaillé à Fribourg vers 1760³⁴. Que les niches n'étaient pas faites pour elles, celle de Bacchus ou de l'Automne, sous le portique, suffirait à le prouver: pour y placer le faune, il a fallu légèrement l'entailler (fig. 14.)

9. FRONTONS, BALUSTRES, FENÊTRES, FOULAGE

Le grand fronton courbe marque la façade méridionale d'un accent excessif, ou en tout cas non conforme aux pratiques du XVI^e siècle qui partout ailleurs semblent avoir servi de modèle. Ce n'est pas le tracé habituel qui l'a déterminé³⁵, on ne le trouve jamais chez Palladio sous cette forme et son usage, rare³⁶, se rencontre surtout aux façades des églises³⁷. Sa source paraît donc étrangère au milieu culturel identifié jusqu'ici.

Les armes actuelles sont, à gauche, celles des Diesbach de Beller Roche, à droite, celles des Cardevac; elles ont sans doute remplacé les armes primitives dès le cinquième propriétaire³⁸, sans que l'on touche à la date de 1701 qui se lit sur un ruban, au centre en bas, ni probablement à la couronne comtale.

La balustrade n'a pas non plus son origine chez Palladio, où aucune villa n'en est pourvue, étant donné que cet élément signifie toujours une terrasse et que ses villas n'en présentent pas à la hauteur des toits. Son origine paraît

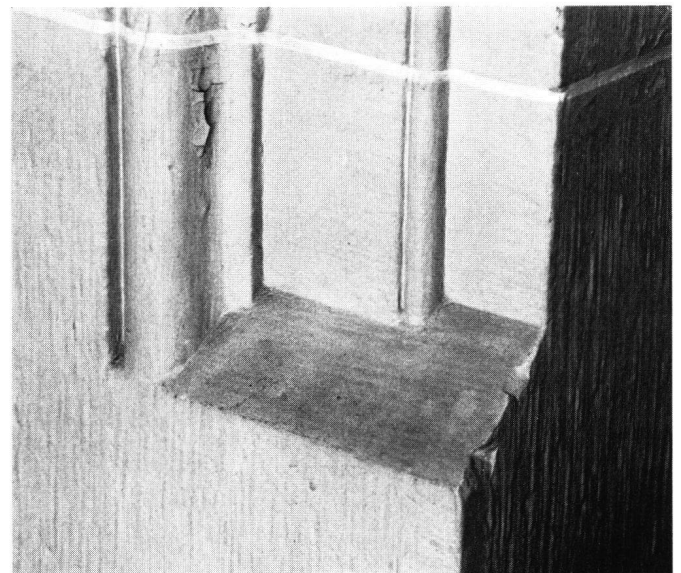


Fig. 11 Fribourg, château de La Poya: amortissement d'une baie du portique

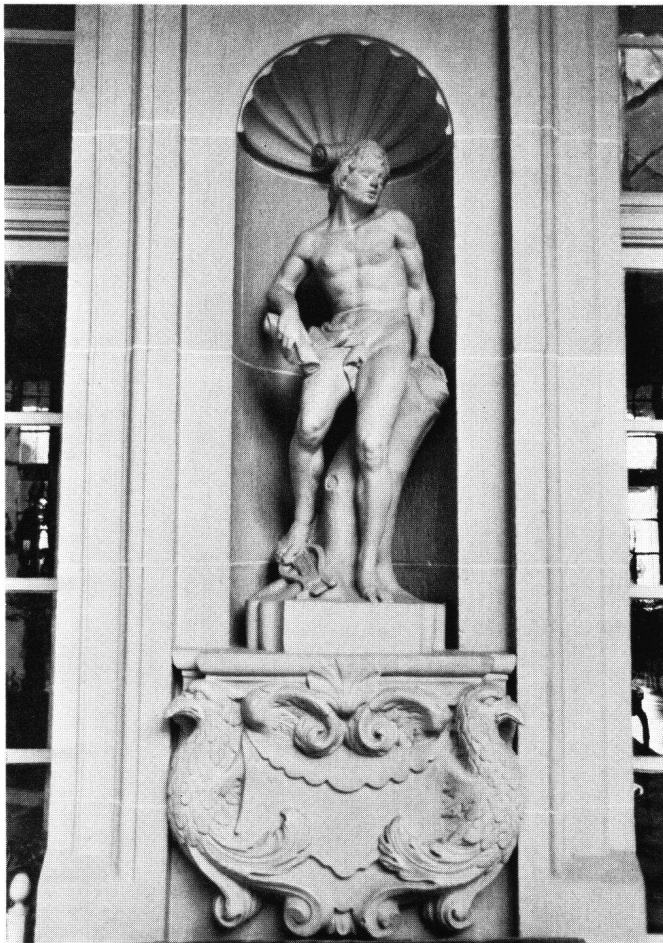


Fig. 12 Fribourg, château de La Poya: niche du porche avec sculpture de T. Wölffle (?)

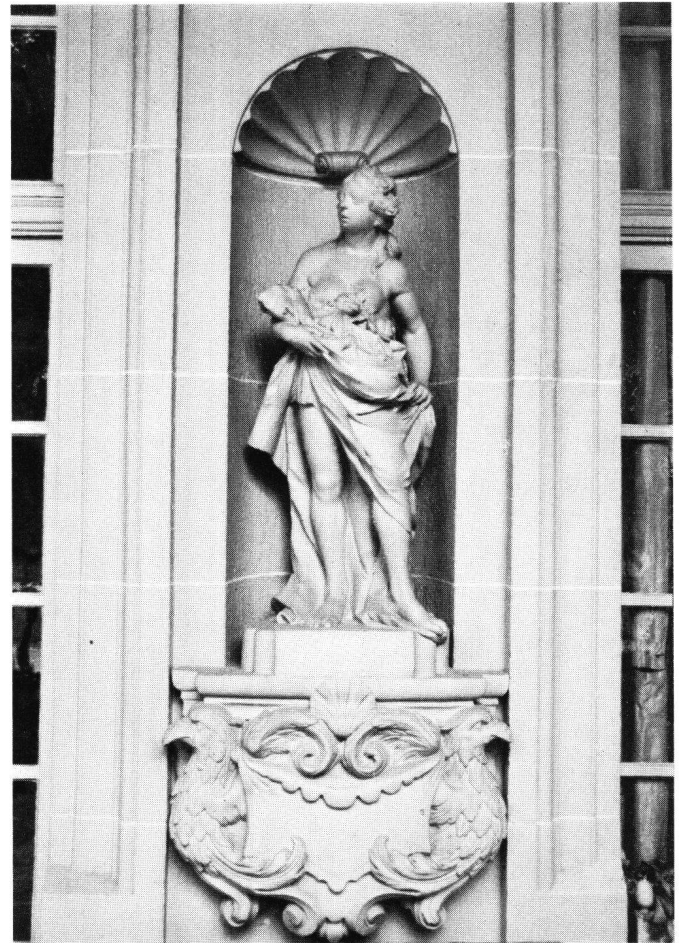


Fig. 13 Fribourg, château de La Poya: pendant de la figure 12

plutôt parisienne: à Versailles et au Louvre la balustrade cache la toiture et donne au volume une définition géométrique plus stricte (mais cet effet n'est dû qu'à l'abandon des travaux)³⁹. Peu après l'achèvement de La Poya, un auteur remarquera à propos de diverses constructions françaises que les balustrades «invitent le monde à monter sur les toits», mais aussi que «ce n'est pas que les balustrades ne soient bien inventées, et qu'elles ne donnent un grand air aux bâtiments qu'elles terminent»⁴⁰.

Selon J.F. Blondel, «il faut éviter de mettre une trop grande quantité de balustres sous une même tablette, leur nombre ne devant guère excéder celui de onze ou de treize au plus»⁴¹; Palladio en place onze à la Basilique et autant à l'*Atrio Corinthio*⁴²: à La Poya, il y en a seize de part et d'autre du fronton et autant des deux côtés du porche (fig. 6), tandis que la partie centrale, au nord, présente trois séries de six: une par baie ou porte.

Les balustres mêmes n'appartiennent pas non plus au répertoire palladien⁴³; leurs caractéristiques correspondent à celles du balustre corinthien publié par D'Aviler⁴⁴. Mais surtout, ceux de la façade sud, en bois, ne sont

que des demi-balustres (fig. 15), coupés verticalement comme s'ils étaient faits pour s'appuyer à une paroi.

Les huit grandes baies du château, identiques, présentent des accents *Cinquecento* très marqués. Encadrées de chambranles profilés, coiffées d'une corniche soutenue de consoles latérales (fig. 16) elles-mêmes placées sur des montants, elles possèdent des tablettes d'appui que supportent d'autres consoles (fig. 17). Ces *fenêtres agenouillées*, issues d'une idée de Michel-Ange pour le palais Médicis, se rencontrent fréquemment, on le sait, à Florence et surtout à Rome⁴⁵; le domaine français, lui, ne connaît que des consoles beaucoup plus discrètes⁴⁶.

Cet ensemble de traits désigne indubitablement le XVI^e siècle italien, mais non pas par filiation directe. Car si le palais Sacchetti fournit bien le modèle, c'est sans doute par le détour de la France. D'Aviler publie en 1691 son fameux *Cours*, qui connaîtra deux rééditions avant 1700 et maintes autres au XVIII^e siècle: il contient une version de notre fenêtre, corrigée dans un esprit académique (fig. 18). A La Poya comme chez Sangallo, la console inférieure s'inscrit dans l'axe des chambranles et

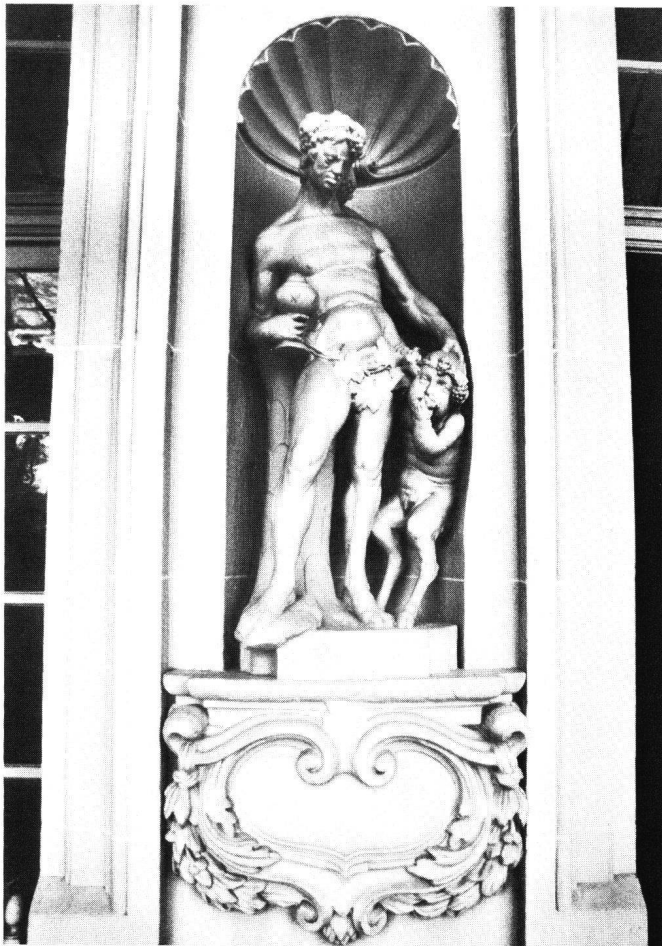


Fig. 14 Fribourg, château de La Poya: niche du portique, entaillée pour placer la sculpture



Fig. 15 Fribourg, château de La Poya: demi-balustres de bois, façade sud

non dans celui de la console supérieure, ainsi que c'est parfois le cas, mais elle a subi à Fribourg une réduction considérable. Sangallo avait obtenu sa longueur en divisant la hauteur de la fenêtre proprement dite selon le nombre d'or: il en résultait une longueur plus grande que la largeur de la fenêtre. Chez D'Aviler, deux consoles égales la largeur de la fenêtre, chambranle compris, et entrent trois fois sous le linteau. La solution de La Poya diffère encore, puisque la hauteur sous linteau contient (semble-t-il) six fois la console, qui paraît admise quatre fois dans la largeur, consoles supérieures comprises. C'est donc des proportions encore plus «françaises» que l'architecte a choisies. Mais qu'il se soit bien fondé sur D'Aviler, un indice le confirme: les montants où prennent place les consoles supérieures de La Poya ne sont pas plats, comme la planche Sacchetti le propose, mais concaves, comme ceux du portail de Saint-Laurent en Damase, de Vignole, que D'Aviler produit aussi (sa planche 47) et dont il loue l'élégance. Ce n'est pas tout: D'Aviler fait encore subir à une fenêtre de Vignole (sa planche 51) le traitement qu'il inflige à celle de Sangallo: on y trouve, cette fois, la mouluration des consoles de La Poya et le profil du chambranle. Seul détail qui ne paraît pas: la feuille couvrant le haut des consoles supérieures. Le procédé combinatoire,



Fig. 16 Fribourg, château de La Poya: façade sud, fenêtre est, console supérieure

qui mêle avec désinvolture des éléments pris dans des ouvrages dispersés et d'auteurs divers, s'avère ici patent.

Enfin, si la tablette est correctement inclinée selon la leçon fonctionnelle qui permet l'écoulement de la pluie, on constatera qu'un panneau comble la surface encadrée par les consoles inférieures; or, dans toutes les versions italiennes (à l'exception de leur archétype, il est vrai), cet espace permet d'ouvrir un large soupirail. Les soupiraux de La Poya, eux, s'inscrivent entre la plinthe et l'emplacement qui leur est architecturalement affecté (fig. 30). Et au lieu de volets intérieurs (comme les montre D'Aviler), le château fribourgeois affiche des volets traditionnels, qui cachent les côtés des fenêtres lorsqu'ils sont ouverts et qui présentent, ici encore, des amortissements «gothiques».

Le lecteur aura remarqué (fig. 4 à 6) que les fenêtres à consoles des façades principales occupent le centre de panneaux carrés en léger retrait et que la frise de la face méridionale a reçu un traitement de même nature, comme une espèce de foulage. Il s'agit de nouveau d'un élément emprunté au XVI^e siècle: non à Palladio, qui l'ignore, mais à Serlio, dont le *Septième Livre* contient une série de villas avec ce panneautage⁴⁷.

10. GRAND SALON

Cœur de La Poya, le salon d'apparat tend au cube et s'organise selon un rythme ternaire donné par les baies (fig. 19). Les faces latérales, plus longues, permettent une syntaxe plus diversifiée que celle des petits côtés: aux parois nord et sud, identiques, répondent en effet des parois est et ouest mieux articulées et variant en leur centre (le miroir qui, à l'orient, domine une cheminée, fait face à une toile militaire) (fig. 20). Discours relativement serré, aux éléments bien engrenés: deux couples de pilastres composites, cannelés, flanquent une grande cheminée frappée d'une couronne, tandis que deux portes avec dessus de porte terminent latéralement cette surface dotée de fortes saillies; une frise simplifiée lie ces éléments, elle-même surmontée d'une sorte de seconde frise, dont les acanthes courent tout autour du salon. En revanche, la frise proprement dite s'interrompt juste après avoir tourné les angles, comme pour s'associer les pilastres diminués des autres parois (fig. 21).

Celles-ci, plus simples, offrent des baies non profilées et non ébrasées. Seule la porte se rehausse d'un léger relief, culminant en un fronton, sur lequel nous allons revenir. Entre porte et fenêtres, un pilastre composite, flottant quelque peu sur le mur, comme si la mise en page des murailles avait été conçue après coup. Ici, point de frise, mais de grêles guirlandes au-dessus des baies.

Enfin, l'extraordinaire plafond tout bruisant de *putti* suspendus dans l'espace (fig. 22).

Ce qui frappe, au premier regard, c'est évidemment l'ordonnance et le style soutenu. Rien de frivole, en dépit de la profusion blanche, à peine rehaussée de touches

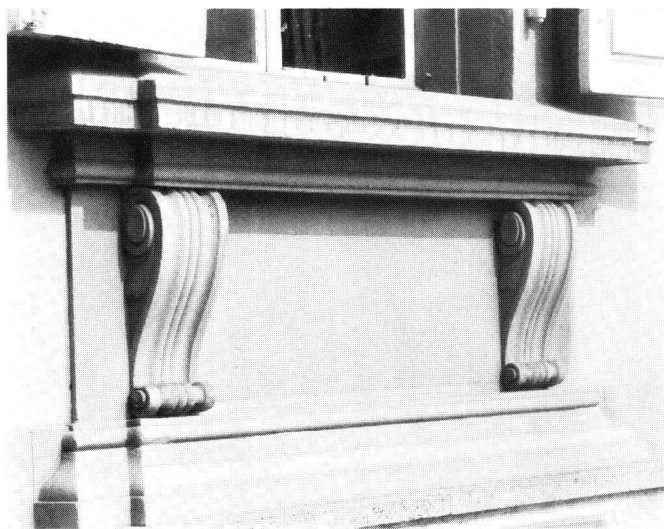


Fig. 17 Fribourg, château de La Poya: façade sud, fenêtre est, consoles inférieures

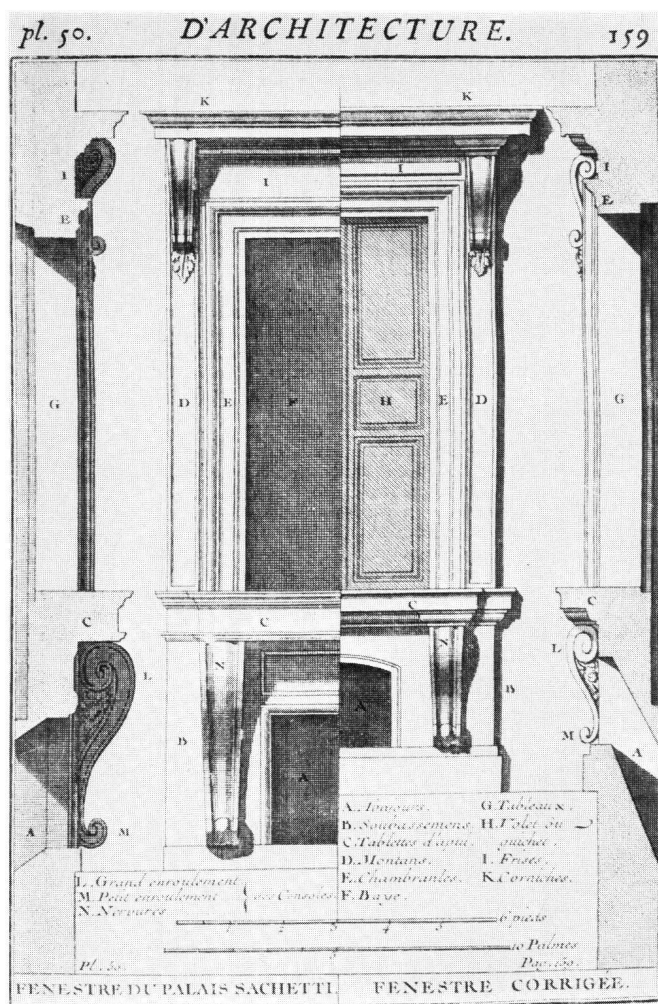


Fig. 18 Fenêtre de Sangallo au palais Sacchetti et sa version corrigée par D'Aviler (éd. 1760, conforme à l'originale)



Fig. 19 Fribourg, château de La Poya: grand salon, parois nord et est

d'or: cette candeur trompe, car nous ne sommes pas sous Louis XVI, ni même sous la Régence, mais dans les sombres années de la guerre de Succession d'Espagne. Versailles, Paris commencent à remplacer les panneaux de bois naturel par des lambris blancs et or: le goût de la cour se tourne vers un décorativisme profus, né des recueils des ornemanistes, comme Lepautre et surtout Bérain, qui préparent aux poudroiments de virgules de la rocaille. Aux lambris, La Poya préfère le stuc; son système décoratif ne doit rien aux gravures véhiculant le goût français, pas plus qu'il ne renvoie aux futurs déhanchements du rococo bavarois. Paradoxalement toutefois, le schéma de la paroi à miroir pourrait bien venir de France, puisque le système des portes avec dessus de porte flanquant une cheminée basse, surmontée d'une glace (dans un encadrement à fronton souvent courbe après 1690) est typiquement versaillais⁴⁸; les pilastres n'y paraissent qu'exceptionnellement, comme au salon de l'Œil-de-Bœuf et à la chambre du roi.

Le paradoxe, d'ailleurs, ne s'arrête pas en si bon chemin: cette syntaxe empruntée à l'architecture domes-

tique la plus *glorieuse* du temps prend en charge un vocabulaire architectural transalpin. Deux éléments proviennent littéralement d'un recueil de planches paru à Rome en 1702, le *Studio di architettura civile* de Domenico de Rossi, tandis que divers autres peuvent être associés à cette publication. Ce qui, en outre, fournit un précieux élément de datation.

Les portes principales (fig. 23) ont en effet un encadrement copié sur celui de la salle située au *piano nobile* du palais Altieri, de G.A. de Rossi (fig. 24); seul change le motif sculpté (à La Poya, une coquille remplace la tête ailée, tandis qu'au-dessus du fronton deux *putti* tiennent une couronne).

L'espace compris entre les portes latérales et les dessus de porte a lui aussi reçu un motif (voir p. 209) directement calqué sur une autre planche du même volume, celle qui figure le balcon central de l'Oratoire des Philippins, de Borromini, avec sa porte (fig. 25). On remarquera que les «oreilles» latérales ont été, littéralement, rectifiées. Ou bien il s'agit d'une simplification, ou bien la source est plus tardive encore⁴⁹ – mais cette dernière hypothèse

paraît peu économique, car on imagine mal que le château ait attendu ses finitions intérieures pendant un quart de siècle.

Le dessus de cheminée (comme l'élément identique qui lui fait face, fig. 26) présente une sorte de petit ordre opposé aux pilastres, auxquels il confère ainsi le rôle d'ordre géant. Sa face lisse et son chapiteau à volutes inversées et prolongées en point d'interrogation sont simplifiés à l'extrême: l'album de Rossi montre deux fois cette invention borrominienne (fig. 27) et les deux exemples sont encore tirés de la façade des Philippins⁵⁰: la rosette s'est substituée à l'étoile; une guirlande s'ajoute. Le petit ordre soutient un fronton courbe qu'il suffirait de déclarer «versailles», si le recueil de 1702 n'en montrait plusieurs d'analogues⁵¹. De Rossi fournit aussi maints témoignages sur l'art borrominien d'accommoder les palmes⁵², sans que pourtant l'arrangement de La Poya y paraisse littéralement; solution la plus proche: celle du fronton interne de Pietro da Cortona pour l'entrée de SS. Martine et Luc, où la palme s'associe à la couronne de chêne⁵³. Une couronne en ronde bosse timbre les frontons courbes (fig. 28); formée de cinq feuilles d'ache, c'est, mystérieusement, celle des princes souverains; elle diffère de celles des parois nord et sud, héraldiquement plus improbables. Enfin, l'album de Rossi associe plusieurs fois des fenêtres ou édicules à fronton courbe avec des pilastres, et tous les exemples sont borrominiens⁵⁴.

1702 fournit donc le *terminus a quo*. Cela signifie soit qu'aucun programme d'aménagement intérieur n'existait encore lors de l'achèvement du gros œuvre, soit que l'arrivée à Fribourg de l'album romain a incité à modifier le projet du salon. Dans l'état de la recherche, aucun indice ne permet d'affirmer que le *Studio di architettura civile* a été connu de François-Philippe de Lanthenheid l'année même de sa publication; mais l'absence d'éléments tirés du second volume, paru en 1711, et du troisième, sorti de presse en 1721, ne fournit évidemment pas non plus de *terminus ad quem*, pas plus que les *Opera del Cav. Francesco Boromino* de 1720 ou l'*Opus architectonicum* de 1725.

Les signes architecturaux choisis pour le grand salon y sont combinés en un *collage* qui modifie à la fois leur sens, leur échelle et leurs relations primitifs. Que leur source ne soit pas l'expérience directe du dynamisme borrominien, mais une réduction graphique, donc bidimensionnelle, l'étrangeté même de leur rapprochement et leur rapport à l'espace suffisent à le montrer. Non seulement l'architecte de Fribourg les manipule avec une désinvolture qui sera celle du musée imaginaire (et cela suppose le relais de la reproduction), mais il les réorganise également sur des surfaces, pour produire un milieu aux antipodes de la véhémence et dont la matrice orthogonale n'est contestée en aucun point.

Dans cette optique, les *putti* (voir p. 210) pourraient appartenir à une autre main, celle d'un Maître de La Poya qui reste à identifier⁵⁵. Fixés à leur plan de sustentation pla-



Fig. 20 Fribourg, château de La Poya: grand salon, paroi ouest, en direction du portique

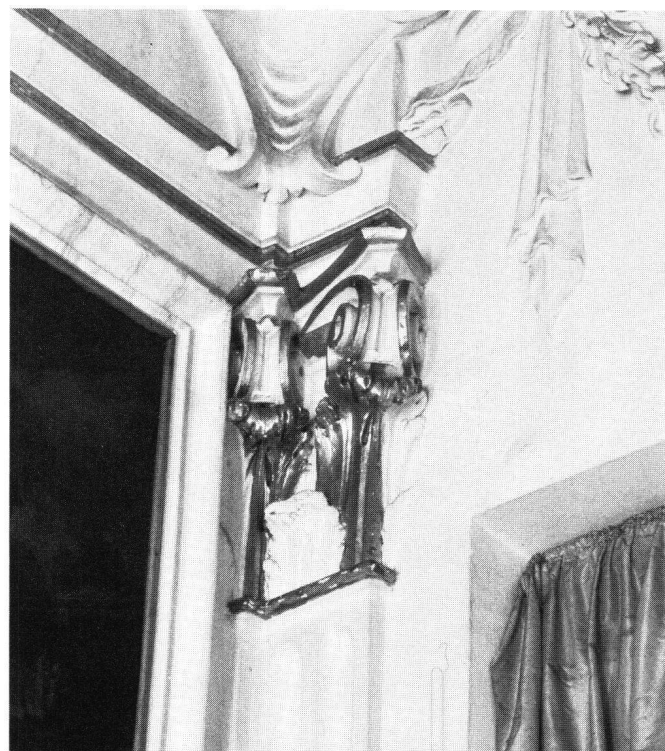


Fig. 21 Fribourg, château de La Poya: pilastre diminué



Fig. 22 Fribourg, château de La Poya: plafond du grand salon: vue générale en direction du nord; stucateur inconnu

fonnant, ils trempent dans l'espace à la façon de baigneurs qui, vus du fond d'une piscine, ne quitteraient guère la peau de l'eau. Ces angelots presque adolescents échappés des autels et des coupes ont envahi les bâtisses profanes pour participer à un effort de divinisation du patriciat qui a débuté avec la Contre-Réforme et qui s'achève alors en mondanité. Témoin ceux qui presque au même instant pullulent dans diverses demeures vénitiennes, comme le palais Albrizzi (1712), où ils maintiennent de bouillonnantes draperies en stuc au ciel d'une salle de bal, ou les palais Merati et Sagredo (vers 1718) avec leurs *putti* d'alcôve⁵⁶. Bornons-nous à constater qu'à l'exception des points de contact que constituent les angles (fig. 29) et les frontons des portes, les systèmes figuratifs des parois et du plafond restent largement indépendants.

11. LA POYA A-T-ELLE UNE SIGNIFICATION SYMBOLIQUE ?

Le château se donne comme un espace de fête, soit. Mais se pourrait-il que cette signification en couvrit une autre ? Nous avons observé que le plus clair des sources du grand salon renvoyait à des édifices religieux: est-ce pur hasard ? Un regard plus appuyé, en effet, révèle encore d'autres

points curieux. Ainsi, pourquoi les rosettes des chapiteaux composites sont-elles fermées aux parois est et ouest, mais ouvertes aux deux autres (voir p. 216) ?⁵⁷ Pourquoi les éléments qui soutiennent les dessus de porte (voir p. 209) présentent-ils des roses en croix, la tête en bas ? Un dictionnaire du XVIII^e siècle précise à l'article *Rose*⁵⁸: « Chez les Anciens, la rose étoit le symbole de la mort ou d'une courte vie. » Et Borromini lui-même donne la rose comme symbole de la brièveté de l'existence⁵⁹. Y a-t-il d'autres indices à l'appui de cette interprétation funèbre ? La coquille renversée ne paraît emporter aucune signification particulière. On peut aussi relever l'usage des palmes, qui dans le répertoire borrominien allégorisent « la gloire des bonnes œuvres »⁶⁰, et préciser qu'elles sont par deux fois sommées d'une couronne souveraine. Avoyer, c'est-à-dire chef du gouvernement, de 1688 à 1712, Lanthenheid oserait-il par là signifier sa prééminence ? Borromini associe palme et couronne à la Propaganda Fide, aux Philippins, à Saint-Yves⁶¹; dans ce dernier sanctuaire se trouve même une couronne très semblable à celle de la figure 28. Un auteur identifie en elle une couronne de Salomon⁶², car Saint-Yves de la Sapience allégorise le Temple de la

Sagesse: faut-il en inférer que ce signifiant, à La Poya, contient ce signifié? Entre deux paires de pilastres héroïsés, elles occupent la place d'un trône. C'est encore ce même élément d'héraldique mystique qui forme la base de la coupole à S. Carlino.

Dans un espace symbolique, plus on s'élève et plus la densité du «sacré» s'accroît. Le plafond de La Poya, peuplé de génies dont la nature païenne ou chrétienne est indécise, s'organise de façon rigoureuse. Au centre, une couronne de chêne soutenue aux points cardinaux par quatre couples de *putti*. Contrairement aux très belles couronnes borrominiennes qu'elle évoque aussitôt (celles du second collatéral, à Saint-Jean de Latran, portées par quatre têtes d'anges à quatre ailes), celle de La Poya *tourne*, comme l'indiquent les quatre branches qui s'en détachent en pales pour former une sorte de svastica: vu de dessous, le cercle est sénestrogyre. L'angelot qui tient le lustre-soleil suspendu au centre du «cube» obéit à une rotation de même sens, tout en marquant un axe approximativement NE-SO. (A ce point, il serait intéressant de savoir exactement à quoi correspond l'axe de la construction.)

Si l'on se souvient que le symbolisme cosmique des voûtes et plafonds persiste encore à cette époque⁶³, on admettra que tout cercle zénithal affirme la calotte du ciel: c'est donc une coupole virtuelle qui coiffe le grand salon. Cette coupole s'inscrit dans le «carré» de la pièce d'apparat, dont les quatre coquilles des angles esquissent les diagonales, mais aussi dans un carré sur la pointe dont les quatre couronnes figurent les sommets. Ces éléments disposent au plafond le schéma traditionnel d'un horoscope, auquel se combine – au moins allusivement – le symbolisme de l'horloge cosmique et du centre du monde.

Le sens littéral de villa-temple, jusqu'ici purement typologique, acquiert donc une certaine consistance. Le «cube» central, isolé de tous côtés, paraît comme protégé par le porche et le portique. Au sévère dorique du dehors succède, par un intense effet de contraste, le riche composite du dedans: on y accède par sept marches sur la face sud, celle qui porte le fronton ostentatoire.

On pourrait objecter qu'il ne s'agit ici, au mieux, que d'un jeu sans conséquence. Cette opinion assez suffisante à l'égard du symbolisme au XVIII^e siècle, quoique fort répandue, doit être révisée, comme l'observe Eugenio Battisti: «Non si può (...) avanzare al secolo un'accusa globale di povertà semantica; caso mai si riscontra una povertà simbolica specifica. E a volte questa povertà è più apparente che reale. I programmi allegorici settecenteschi sono poco studiati, ma per quanto si sa sono pedanti, ingombri di nozioni e riferimenti, spesso libreschi o alla moda. Le realizzazioni più felici sono estrose, trionfali, apparentemente trasparenti, ma nascono proprio da essi»⁶⁴.

Mais il n'en reste pas moins vrai que l'on peut se demander si le symbolisme sous-jacent à La Poya s'assi-



Fig. 23 Fribourg, château de La Poya: paroi nord du salon et partie du plafond

mile à une rumeur sémantique engendrée par le choix des éléments empruntés à l'album de 1702, ou bien s'il est distribué de manière consciente, ce que la connaissance de la mythologie familiale des Lanthenheid aiderait sans doute à élucider⁶⁵.

Certes, on pourrait aussi expliquer les couronnes souveraines par la volonté de créer un espace «digne de recevoir un monarque». Freuler aurait construit son palais de Nâfels sur une boutade de Louis XIII: notre ambassadeur aurait-il lui aussi pris au pied de la lettre une flatterie de Louis XIV? Une exégèse aussi courte n'exclurait d'ailleurs pas des intentions moins frivoles, comme la multiplicité des connotations religieuses dans cet espace profane le laisse supposer.

12. LA POYA DANS LE NÉO-PALLADIANISME

L'Europe entière ne songe qu'à imiter le roi-soleil, mais un ambassadeur suisse retour de Versailles se bâtit une villa à l'italienne: indépendance ou provincialisme? Et non seulement il ne succombe pas à l'épidémie de conformisme, mais il choisit comme modèles contradictoires deux architectes qui sont précisément au plus bas de leur fortune.

Aucun grand chantier récent ou contemporain, en effet, ne fait écho à Palladio ou à Borromini, si l'on excepte la SS. Sindone, achevée en 1690, et St. Nikolaus auf der Kleinseite, qui s'élève à partir de 1704. En 1687 se terminait le Grand Trianon, deux ans plus tard la façade de Versailles côté jardin, les Invalides en 1691. Le palais Pesaro et Saint-Paul de Londres s'édifient lentement. Schönbrunn a démarré en 1695, le palais royal de Stockholm en 1697, un an plus tard celui de Berlin, tandis que débutent les travaux de la place Vendôme. La construc-

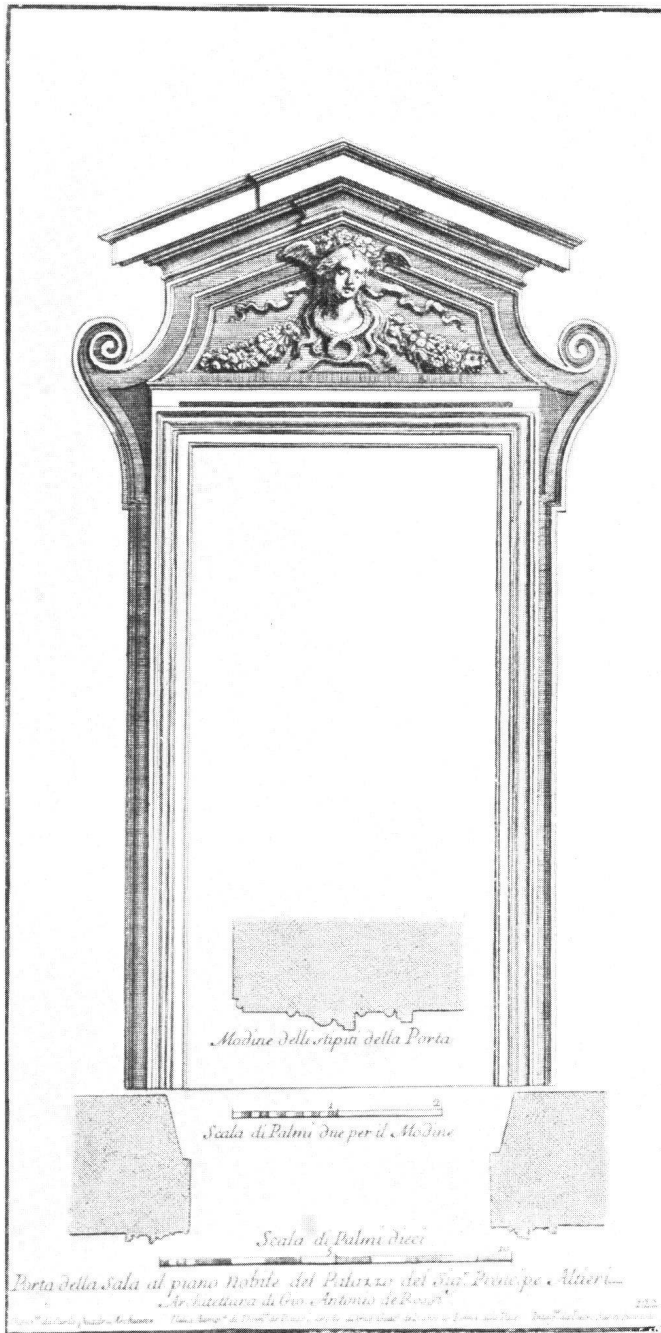


Fig. 24 G.A. de Rossi, «Porta della sala al piano nobile del Palazzo del Sigr. Principe Altieri» (*Studio di architettura civile*, 1702, pl. 122)

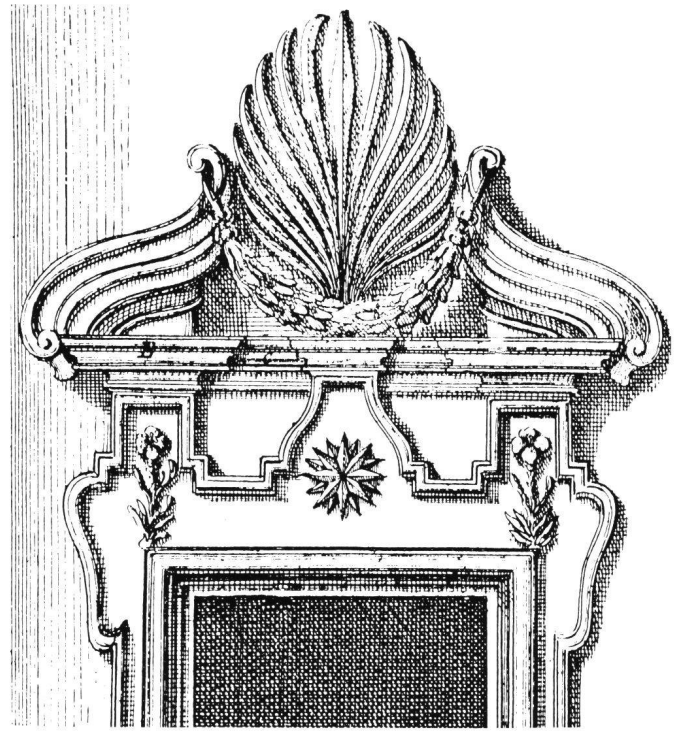


Fig. 25 Borromini, Oratoire des Philippins, porte du balcon (*Studio di architettura civile*, 1702, pl. 90, détail)

publie *De la distribution des maisons de plaisance* et 1743 pour lire *L'Art de bâtir les maisons de campagne* de Briseux.

Les manifestations du palladianisme anglais, après la république de Cromwell, ne reprennent qu'à partir de 1710, avec des projets de Campbell⁶⁷; Stourhead date de 1722, comme Mereworth Castle; la première villa de Burlington est de 1720, tandis que Gibbs élabore avant 1728 des projets organisés de façon semblable à La Poya⁶⁸.

En France, l'engouement pour Palladio ne fut jamais éclatant. De même que Du Cerceau avait aussitôt pris des libertés avec les *Quattro Libri*, le Muet publie un plan inspiré de la villa Emo ou de celle de Finale, mais pourvu d'une élévation hétérodoxe⁶⁹. Bullet donne au château d'Issy (1681) un plan génériquement palladien et des façades modernes, mais les exemples sont rarissimes. Les architectes français du milieu du XVII^e siècle s'intéressent moins à la production du Vicentin qu'à sa théorie des ordres; entre 1670 et 1700, ils jugent son architecture trop anachronique pour être susceptible de transposition et ses règles trop abstraites⁷⁰.

De manière inattendue, c'est Oppenord qui fait en 1698 le voyage de Vicence pendant son séjour à Venise, où il mesure des édifices palladiens, comme il avait relevé ceux de Borromini lors de ses années romaines. Il allait toutefois appartenir à un autre Français, inconnu en France en dépit de son titre d'architecte et géographe du roi⁷¹, de bâtir la première villa néo-palladienne de Vénétie: la

tion de la chapelle de Versailles commence en 1699, celle de Castle Howard et de Melk en 1702, Einsiedeln en 1704.

Lancée à Paris, la mode des *folies*, elle, ne se répand qu'après 1700⁶⁶; celle des maisons de campagne débutera plus tard, ou du moins les traités d'architecture insistent-ils jusqu'alors sur la demeure urbaine (l'hôtel) et sur le château: il faut attendre 1737 pour que J.F.Blondel



Fig. 26 Fribourg, château de La Poya: fronton avec palmes et couronne de prince souverain, paroi ouest du grand salon

villa Da Porto, à Montorso, que Cherrette projette en 1712 et achève en 1724. Ici encore, La Poya précède, comme elle précède les ouvrages du Tessinois Muttoni, arrivé à Vicence en 1696, mais converti à Palladio après un séjour romain : il bâtit en 1714 une autre villa Da Porto, la Favorita, à Monticello di Fara.

Le bâtiment de Cherrette et les constructions de Muttoni réduisent les schémas palladiens comme le fait l'architecte de La Poya : entre le grand salon et l'extérieur, pas d'autre transition que le portique. On pourrait d'ailleurs élire ce trait comme critère de partage entre les bâtiments qui appartiennent à la fin de la première vague néopalladienne et ceux qui relèvent du début de la seconde. On observera avec intérêt que plusieurs villas presque aussi peu connues que La Poya se construisent en Italie du Nord à la même époque et présentent un plan symétrique avec un salon central terminé par des portiques⁷². Nul besoin de les ramener à des schémas anciens, mais marginaux, comme la villa de Jules Romain à Villimpenta⁷³ : une volonté d'abréviation qui participe déjà de l'esprit des Lumières en rend suffisamment compte.

On remarquera enfin que la plupart des bâtiments de la «seconde génération» abandonnent aussi le souci palladien des volumes dégradants pour leur préférer des blocs

simplifiés, clairement distincts de l'espace naturel par leur compacité, leur socle, le gravier de leurs terrasses (fig. 30); une telle observation pourrait même offrir un second critère.

13. LA POYA DANS LE NÉO-BORROMINISME

Pour D'Aviler, Borromini «et tous ceux qui ont eu le malheur de le suivre» n'ont produit que licences effrénées et compositions bizarres : son opinion vaut pour tous les auteurs français, aujourd'hui encore imperméables au meilleur du baroque. Ce sont les pays germaniques qui développeront avec une liberté inouïe les virtualités borrominiennes. En Italie même, il est ardu de déterminer un *terminus a quo*; en effet, si l'on peut constater un saut de deux générations entre Guarini et Vittone, on a quelque peine à juger si des publications comme les *Opera* (1720), l'*Opus architectonicum* (1725) ou l'*Architettura civile* de Guarini (1737) ont précédé la demande ou l'ont seulement alimentée⁷⁴. De toute façon, La Poya, dans cette perspective, s'inscrit comme une manifestation précoce, probablement l'une des toutes premières qu'ait inspiré le *Studio di architettura civile*. Les relations privilégiées entre Rome et Fribourg depuis la Contre-Réforme expliquent la transmission de ce recueil.

14. L'ARCHITECTE

Le champ créé par les constats auxquels nous avons procédé n'est pas homogène. Deux sources italiennes fondamentalement inconciliables, un filtre français, des régionalismes, des archaïsmes, des licences et des fautes – et pourtant une seule campagne de construction, ou du moins deux campagnes très rapprochées: quelle formation est-il possible d'induire à partir d'une telle mosaïque?

François-Philippe de Lanthenheid aurait-il reçu de Paris une esquisse de plan ou seulement la « belle façade », laissant ensuite aux maîtres d'œuvre locaux le soin d'inventer le reste au mieux de leurs connaissances? L'hypothèse d'un auteur si étranger qu'il n'aurait même pas visité le chantier permet, certes, de disculper l'architecte de toutes les incongruités de La Poya: proportions hétérodoxes, hésitations dont témoigne le porche, fronton débordant le portique, alliance entre pilastre et demi-colonne, corniches engagées dans les murs latéraux, amortissements gothiques, discontinuité de la frise du salon... Toutefois, on imagine mal quel architecte formé dans le milieu français pourrait avoir conçu cet objet palladien-borrominien.

A vrai dire, on ne le voit pas mieux si l'on se tourne du côté de l'Italie, et pour la même raison. Ce que produisent les successeurs immédiats de Borromini n'a véritablement rien de commun avec La Poya: autant ils miment une architecture dionysiaque, autant elle cherche des effets apolliniens. Et les futurs néo-palladiens ne produiront rien de ce ton-là.

Au début d'un siècle de dilettantes, La Poya pourrait bien être l'œuvre de l'un d'eux, Lanthenheid lui-même. Certes, on ignore tout de sa formation comme de ses goûts⁷⁵. Mais seul un amateur peut, avec une si grande insouciance des implications, juxtaposer ainsi des horizons

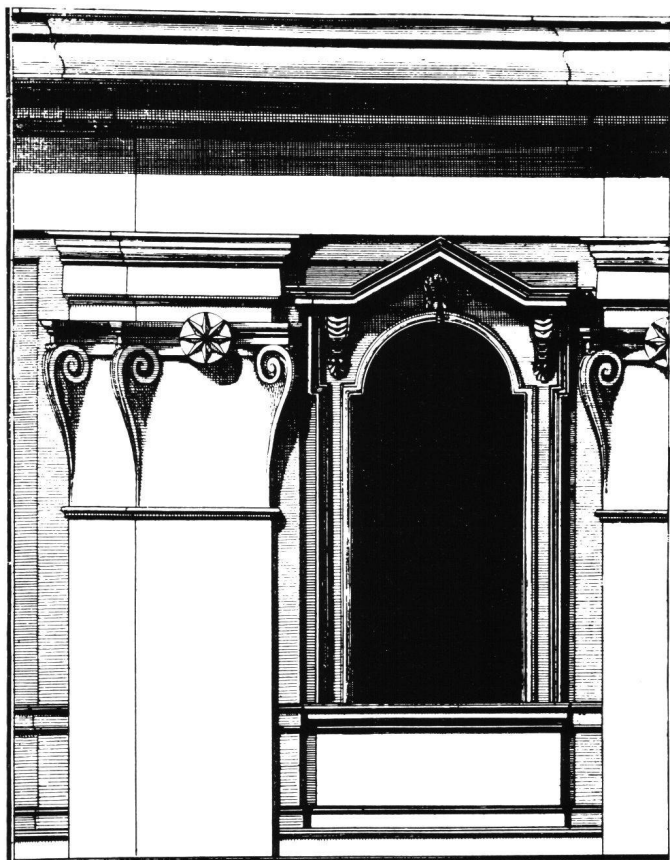


Fig. 27 Borromini, façade de l'Oratoire des Philipppins, pilastres simplifiés (*Studio di architettura civile*, 1702, pl. 89, détail)



Fig. 28 Fribourg, château de La Poya: couronne de la paroi est



Fig. 29 Fribourg, château de La Poya: putto soutenant une coquille d'angle



Fig. 30 Fribourg, vue de La Poya, vers 1820 (toile anonyme se trouvant au château). L'absence de grille est peut-être une implification de l'artiste; façade ouest, état avant la construction de la rotonde

conceptuels contradictoires: il faut être absent des préjugés d'école, voire ne pas percevoir les différences, pour tenter aussi paisiblement d'en faire un tout. Cette attitude éclectique trouve à point nommé son aliment dans l'«éclectisme agnostique» de l'album de 1702⁷⁶; elle permet de manipuler sans remords les pièces d'une composition où D'Aviler, pilier de l'enseignement académique, fournit des images et non des préceptes, où les *Quattro Libri* procurent eux aussi des solutions formelles par permutation, où les exemples de Rossi sont réduits à l'état de numéros de catalogue, interchangeable et combinables à merci.

Pourtant, malgré une dérive peu inventive, l'espace ramené aux surfaces qui le déterminent, la résolution floue de certaines articulations, la simplification des séquences et des profils, la présence de formes patoisantes et tout ce que nous avons déjà énuméré, La Poya et son grand salon ne se manifestent nullement comme un agglomérat de

fragments hétéroclites, mais au contraire comme un ensemble remarquablement contrôlé. C'est qu'un dessein bien conduit, sans doute guidé par la passion propre aux dilettantes, l'a emporté sur l'inexpérience, en permettant au bâtisseur de produire exactement ce qu'il désirait, et dont seule une analyse découvre peu à peu les moyens.

François-Philippe de Lanthenheid ne serait d'ailleurs pas le premier noble à construire lui-même sa résidence, témoin parmi d'autres un néo-palladien plus tardif, le comte Orazio Claudio Capra, qui érige en 1764 sa villa de Sarcedo⁷⁷. Mais celle-ci prend place dans une culture régionale vieille de deux siècles, tandis que La Poya reste isolée et ne fera pas école⁷⁸. En dépit d'autres patriciens fribourgeois versés en architecture, comme François-Philippe de Diesbach de Belleruche (1708–1753) et Charles de Castella de Delley (1737–1823), il n'y a pas eu de Burlington helvétique...^{79, 80}.

- ¹ Bibliographie choisie: G. GIRARD, *Explication du plan de Fribourg en Suisse dédiée à la jeunesse de cette ville pour lui servir de première leçon de géographie*, Lucerne 1827, p. 54s. («Son architecture est unique dans notre pays»); F. PERRIER, *Nouveaux souvenirs de Fribourg*, Fribourg 1865, p. 82s.; *Etreintes fribourgeoises*, 1895, pp. 120–122; *Fribourg artistique à travers les âges*, 25^e année, 1914, pl. XIX–XXI; *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse* (= DHBS), II, Neuchâtel 1924, p. 675, article «Diesbach de Belleroy»; et DHBS, IV, Neuchâtel 1928, p. 453, article «Lanthenheid»; P. DE ZÜRICH, *Le canton de Fribourg sous l'ancien régime*, vol. XX de «La Maison bourgeoise en Suisse», Zurich-Leipzig 1928, p. LXXII et pl. 63; G. CATTAUI, *Baroque et rococo*, Paris 1973 («ce Trianon qu'est le petit château de la Poja [sic], au-dessus des falaises de la Sarine», p. 167); M. T. JULMY, *Notice sur les manoirs fribourgeois du XVIII^e siècle*, «Nos monuments d'art et d'histoire», XXV, 1974/4, p. 200; F. HAUSWIRTH, *Burgen und Schlösser der Schweiz*, II, Kreuzlingen 1975, pp. 131–133 (sur informations fournies par H. Schöpfer); P. HOFER, *Die Präsenz Palladios in der Schweizer Architektur*, catalogue, Zurich 1975, p. 8s.
- ² Elles ne décriront donc pas la salle à manger ni le salon Louis XVI, ni les chambres du rez, ni la bibliothèque, ni le petit salon de l'entresol, ni les deux rotondes, adjonctions «en style» datant de 1910 environ.
- ³ D'après: DHBS (voir note 1); fiche biographique aux Archives de l'Etat de Fribourg (= AEF); E. ROTT, *Inventaire sommaire des documents relatifs à l'histoire de la Suisse conservés dans les archives et bibliothèques de Paris, IV, 1685–1700*, Berne 1891, p. 499; H. DE VEVEY, *Armorial du canton de Fribourg*, Fribourg-Belfaux 1935, I, p. 71s.
- ⁴ AEF (voir note 3), RN. 331, pp. 283–286.
- ⁵ AEF (voir note 3), Carton Lanthenheid, partage de François-Philippe de Lanthenheid du 7 janvier 1718.
- ⁶ AEF (voir note 3), RN. 338, folio 12: «CONVENTION pour Monseigneur l'Advoyer Heidt. Comme il soit que convention soit passée ce jourdhuÿ conclue. entre Honn. Nicolas Hircelles maistre charpentier de Fribourg, au nom toutesfois du Noble Illustre Puissant et très Généreux Sgr MonSeigneur l'Advoyer Heidt, et entre honn. Petter Zoninguer demeurant au Moulin d'Autignÿ parlaquelle convention ledit Zoninguer at promis comme par autre il promet d'amener ou faire conduire deux cent dix de sappin à ses frais sur la poÿa proche dudit Fribourg dans le domaine dudit Illustre Noble et très Généreux Seigneur Advoyer precisement depuis la St Martin prochaine jusque à Noël, secutif un cent pour le prix de sept batz la piece et l'autre cent à sept batz moins un cruche [= kreutzer] la piece sauf un escus blanc sur le toutage [= ensemble] le tout ainsi entres les parties accepté conclud et arretté ce 2 de Maÿ 1697 En présences des nobles Rudolph Briner et Franceois Pierre Moer tous deux bourgeois dudit Fribourg Les jour et an et en presence que devant ledit sieur Zaninger [sic] at confessé comme par cettes il confesse d'avoir heu, et receu la somme de trente escus blancs en déduction de ce qu'on luÿ apromis pour les dits.»
- ⁷ DE ZÜRICH (voir note 1).
- ⁸ Les caves ont été agrandies lors de l'installation du chauffage, au début de ce siècle; la terre extraite a fourni une partie du remblayage pour le jardin français.
- ⁹ L'acte de partage de 1718 mentionne «Premièrement la possession de la Poyat [sic], ses dépendances, chasteau, et meubles, qui sont dedans, et autres bastiments y existants sis proche fribourg hors la porte de Morat.»
- ¹⁰ L'axe de l'allée ne paraît pas, sur les plans et cartes disponibles, exactement perpendiculaire à l'axe transversal de la construction; son angle s'écarte vers l'est d'environ 10° sur une carte de 1918 et d'environ 15° sur la feuille 1185 de la carte nationale au 1:25000. Cet axe ne vise pas exactement le clocher de la collégiale, ni le 56, Grand-Rue (à l'ouest, presque aligné sur lui) ni la chapelle de Lorette, mais une direction intermédiaire entre chapelle et clocher.
- ¹¹ *Quattro libri dell'architettura*, Venise 1570, II, XII.
- ¹² Rappelé par E. FORSSMAN, «*Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa: interpretazione di un testo palladiano*», «*Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*», XI, 1969, p. 153.
- ¹³ A propos de la Rotonda, Palladio écrit aussi: «Non mi è parso mettere tra le fabbriche di villa per la vicinanza ch'ella ha con la Città, onde si può dire che sia nella Città stessa» (voir note 11; II, III, p. 18).
- ¹⁴ Cf. JULMY (voir note 1), p. 200.
- ¹⁵ Le dernier tiers ayant été remanié probablement plusieurs fois, il n'est pas possible d'en connaître la destination primitive (cuisine? chambres? autres salons?). On notera aussi l'absence d'escalier monumental. Les locaux orientaux ont presque la hauteur du grand salon, tandis que la partie occidentale est divisée en deux niveaux par un plancher lisible dans la figure 1: il coupe la fenêtre de gauche.
- ¹⁶ Le plan publié doit être considéré tout au plus comme un schéma, étant donné les nombreuses erreurs et imprécisions qu'il contient (le rapport des pleins et des vides aux parois nord et sud du grand salon est faux, ainsi que la position des portes d'angle et leur largeur; il en va de même des portes latérales du porche nord, dont les piédroits forment un retour non indiqué et qui n'est précédé que d'une marche; l'escalier sud ne descend pas jusqu'à la hauteur des fenêtres; les baies du grand salon ne sont pas ébrasées; il manque, dans la partie est, les portes entre le petit salon, au sud, et la salle à manger, au nord; etc. Se reporter aux photographies).
- ¹⁷ Les villas Valmarana, à Lisiera, et Thiene, à Cicogna (*Quattro Libri* [voir note 11], II, XIV, pp. 59 et 62).
- ¹⁸ Cf. G. BORDIGNON FAVERO, *La villa Emo di Fanzolo*, «*Corpus palladianum*», 5, Vicence 1970. En revanche, les proportions, la forme du fronton et le détail des fenêtres diffèrent. La forme du toit est celle de la villa Emo actuelle, non celle des *Quattro Libri* (voir note 11), II, XIV, p. 55.
- ¹⁹ Ou plus précisément, qui n'est utilisée en France que pour les communs: cf. p. ex. J. F. BLONDEL, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 vol., Paris 1737–38, t. I, pl. 29.
- ²⁰ DE ZÜRICH (voir note 1), p. LXXIII et pl. 75.
- ²¹ *Quattro Libri* (voir note 11), II, III.
- ²² *Ibid.*, I, XV, p. 22.
- ²³ *Ibid.*, I, XIII, p. 15.
- ²⁴ V. SCAMOZZI, *Dell'Idée dell'architettura universale*, Venise 1615, II, VI, XIX, p. 84, et R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Paris 1650, p. 22.
- ²⁵ Selon une leçon dérivée de Vitruve pour sa basilique de Fano (V, I): «Les espaces qui sont entre les poutres posées sur les pilastres et celles qui sont sur les colonnes sont disposés pour donner du jour par les entrecolonnements» (trad. Perrault).
- ²⁶ *Quattro Libri* (voir note 11), II, III, p. 21.
- ²⁷ Selon la terminologie de M. STRUB, *Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg, III, La ville de Fribourg*, Bâle 1959, p. 299.
- ²⁸ Mesurée au niveau du pavement, la séquence pilastre / demi-colonne / espace / colonne / espace / colonne / espace / demi-colonne / pilastre donne (en mètres): 1,12 / 0,43 / 1,80 / 1,11 / 1,80 / 1,12 / 1,78 / 0,42 / 1,11; les différences sont insensibles à l'œil.
- ²⁹ D. BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di Vitruvio*, Venise 1556,

- III, 3, 2–4, dit que l'intervalle *doit être* de 2 diamètres $\frac{1}{4}$ pour l'eustyle, mais qu'il *est possible* d'y mettre $1\frac{1}{2}$, 2 et 3 diamètres pour le pycnostyle, le systyle et le diastyle; cette nuance, par la suite se perd, p.ex. chez C. PERRAULT, in *Les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1673. (Cf. V.P. ZUBOV, *Vitruve et ses commentateurs du XVI^e siècle*, «La science au seizième siècle», Paris 1960, p. 79s. et note 41.)
- ³⁰ *Quattro Libri* (voir note 11), I, XXVI, p. 57 («membri della cornice della prima inventione»). La corniche de la porte d'entrée de la Badoer paraît extrêmement proche de celles qui nous occupent à La Poya (cf. «Bollettino... Palladio» [voir note 12], XIV, 1972, p. 315). A Fribourg, toutefois, la frise bombée ne débord pas latéralement et se présente légèrement détachée de la partie supérieure; ce procédé rappelle plutôt Michel-Ange, qui souvent sépare le fronton de la fenêtre (p.ex., au palais Farnèse). Rencontre, enfin: Michel-Ange coiffe les trois portes de la tribune de S.Lorenzo, projetées à la fin de son séjour florentin, mais construites en 1634 seulement, de la manière qui se voit à La Poya (cf. *Michelangiolo architetto*, a cura di P. PORTOGHESI e B. ZEVI, Turin 1964, p. 355).
- ³¹ C.A. D'AVILER, *Cours complet d'architecture*, Paris 1691: la planche 52 («Diverses espèces de niches») montre une niche à coquille et diverses niches simples en renforcement; l'une présente un «piédestal profilé en balustre», assez massif.
- ³² Cf. p.ex. H. RÖTTINGER, *Die Holzschritte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Waltherr Rivius*, Strasbourg 1914.
- ³³ Cf. p.ex. Vinci, pour le meuble de l'Annonciation des Offices, très proche aussi d'un cassone «en sarcophage», et H. HAYWARD, *Le meuble dans le monde*, Paris 1967, p. 18, n° 37 (cartibulum); p. 38, n° 97 (Florence, XVI^e s.); n° 98 (attr. à Vignole).
- ³⁴ Information aimablement fournie par M. Etienne Chatton, conservateur des monuments du canton de Fribourg, qui a identifié les initiales T.W. sur l'une des sculptures. Wölffle est l'auteur d'une pierre tombale à l'église de Belfaux (cf. *Fribourg artistique à travers les âges*, 12^e année, 1901, pl. IV). M. Chatton est en outre d'avis que le salon est d'une seule venue, parois et plafond, et l'auteur des stucs de la maison Lanthenheid lui paraît le même que celui des stucs du château.
- ³⁵ Selon Serlio, p.ex., la hauteur du fronton s'obtient en traçant un cercle de diamètre AB égal à la base du fronton et en conduisant par le centre d'AB une perpendiculaire dont l'intersection C avec le cercle donne le centre d'un second cercle de rayon AC: ce dernier cercle coupe la perpendiculaire en D, qui est la hauteur cherchée.
- ³⁶ Briseux dira qu'«on ne doit employer les Frontons cintrés que sur des Pavillons étroits: Quand on en couronne des Pavillons qui ont beaucoup de largeur, il y présentent une masse énorme» (*L'Art de bâtir des maisons de campagne*, Paris 1752, II, p. 136).
- ³⁷ Frontons romains de S. Andrea della Valle, de S. Giovanni dei Fiorentini; frontons parisiens de Saint-Etienne-du-Mont, de Saint-Gervais, etc. En revanche, le Wildtsches Haus, à Bâle (Fechter, 1764), possède aussi un fronton courbe débordant les pilastres qui affichent un portique fictif.
- ³⁸ Les passages de propriété ont été: Marie-Elisabeth de Lanthen-Heid, fille de François-Philippe, femme de François Romain de Diesbach, morte sans postérité; Marie-Barbe de Lanthen-Heid, sœur de la précédente, femme de Nicolas de Diesbach de Belleroche; François-Joseph-Romain de Diesbach de Belleroche (1716–1786), fils des précédents; François-Philippe-Nicolas-Ladislas de Diesbach de Belleroche (1747–1822); Philippe-Romain de Diesbach (1778–1839), fils du précédent (exécuta d'importantes transformations au château); Edouard de Diesbach de Belleroche (1820–1894), fils du précédent, dont la fille Mathilde-Théodora-Stella (1847–1928) épousa Frédéric-Jean-Prosper de Graffenried de Villars (1844–1903), famille à qui passa la propriété de La Poya; leur fils, Arnold de Graffenried de Villars ajouta les rotondes et rendit le château habitable toute l'année; il est le père des actuels propriétaires (cf. DHBS, II, p. 67; DE GHELLINCK, *La généalogie de la maison de Diesbach*, pp. 613ss., 618, 685s.; notice aux AEF [voir note 3]).
- ³⁹ Cf. B. TESSEYDRE, *L'art au siècle de Louis XIV*, Paris 1967, p. 244.
- ⁴⁰ CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris 1706, p. 76.
- ⁴¹ *Cours d'architecture*, Paris 1771–1777, I, p. 408 (cité in T. KASK, *Symmetrie und Regelmäßigkeit – französische Architektur im Grand Siècle*, Bâle 1971, p. 48).
- ⁴² *Quattro Libri* (voir note 11), III, XX, p. 43; II, VI, p. 31.
- ⁴³ Cf. R. WITTKOWER, *Il balaustro rinascimentale e il Palladio*, «Bollettino... Palladio» (voir note 12), X, 1968, pp. 332–346; «The Renaissance baluster and Palladio», in *Palladio and English Palladianism*, Londres 1974, pp. 39–48.
- ⁴⁴ (Voir note 31), pl. 95.
- ⁴⁵ A Florence: pal. Giugni (Ammannati, 1570), pal. non finito (Buontalenti, 1596), etc.; à Rome: pal. Farnèse (A. da Sangallo le Jeune, 1534); pal. Sacchetti (idem, 1543); villa Giulia (Vignole, 1551); pal. Caetani (Ammannati, 1564), etc.; à Venise: pal. Corner della Ca' Grande (Sansovino, 1537).
- ⁴⁶ Peut-être issue de la leçon de SERLIO (*Tutte l'opere d'architettura*, Venise 1619, VII, 72, «Propositione decimaottava de' siti fuori di quadro»); ainsi, F. Mansart l'utilise à l'Hôtel Carnavalet (1655), Perrault-Levau-d'Orbay à la Colonnade du Louvre (vers 1670), J.H. Mansart à l'Hôtel de Lorge (1698), etc.
- ⁴⁷ En particulier la «casa decimanona fuori della città» où se voient foulage, fenêtre inscrite, colonnes ou pilastres et frise percée. F. Mansart utilise aussi le foulage à l'Hôtel Carnavalet.
- ⁴⁸ Cf. notamment les projets et réalisations suivants: anti-chambre du roi à Trianon, salle de billard de Versailles (Lepautre), appartement d'été de la ménagerie de Versailles (Lassurance), salon de l'Œil-de-Bœuf et chambre du roi (Mansart; les instructions de Louis XIV sont de 1701); cf. L. HAUTECEUR, *Histoire de l'architecture classique en France, Le règne de Louis XIV*, II, Paris 1948, pp. 632ss. et 659–667.
- ⁴⁹ Cette porte paraît en effet cinq fois dans l'*Opus architectonicum*, Rome 1725 (pl. IV, V, VI, XX et dépliant final), qui donne autant de versions différentes de la façade des Philippiens en indiquant toujours les «oreilles» comme on les trouve à La Poya; l'élément central y est aussi rectifié, ou supprimé. Les autres éléments «borrominiens» de La Poya ou n'y sont pas ou n'y ont pas l'évidence de l'album de Rossi.
- ⁵⁰ Pl. 87 et 89. Dans la planche XVII De l'*Opus architectonicum*, en revanche, la volute ne descend pas jusqu'à l'annelet, mais il y a la guirlande!
- ⁵¹ P.ex. pl. 65, 73, 92, 101, 104 (Borromini), 120 (G.A. de Rossi); dans les planches 65, 92 et 120, l'élément est en outre encadré de pilastres.
- ⁵² Pl. 64 à 66, 74, 76, 79, 85, 90, 98.
- ⁵³ Pl. 112.
- ⁵⁴ Pl. 62, 65, 87, 89, 92.
- ⁵⁵ La maison Lanthenheid (56, Grand-Rue) contient un plafond à *putti* qui offre maints traits communs avec celui-ci. Mais si le répertoire iconographique en est proche, tout en présentant certains traits archaisants (cartouches, p.ex.), son traitement ne démontre pas l'habileté joyeuse des stucs du château et la profusion du programme, peu adapté aux petites dimensions de l'espace, s'organise de manière plus rigide.
- ⁵⁶ Ces derniers, au Metropolitan Museum of Art, New York.
- ⁵⁷ D'AVILER (voir note 31), pl. 87 et 88, ne propose pas de chapiteau à rosette close, ni à ma connaissance aucun autre

- auteur. Y aurait-il interprétation erronée d'une planche de ROSSI (55: «finestra... del palazzo... Chigi», du Bernin)? En revanche, le grand salon de la villa Cordellina Lombardi à Montecchio Maggiore, néo-palladienne (Massari, 1735), ne présente que des rosettes closes.
- ⁵⁸ H. LACOMBE DE PREZEL, *Dictionnaire iconologique*, Paris 1779, II, p. 194.
- ⁵⁹ Cf. E. BATTISTI, *Il simbolismo in Borromini*, «Studi sul Borromini, Atti del convegno promosso dall'Accademia nazionale di S. Luca» (Rome 1966), Rome 1967, I, p. 241.
- ⁶⁰ Idem, *ibidem*.
- ⁶¹ Cf. ROSSI (voir note 57), I, pl. 79, 85, 98, et S. GIANNINI, *Opera del Cav. Francesco Boromino*, Rome 1720, pl. XXXVI, XLII, XLIII.
- ⁶² P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1968, p. 222.
- ⁶³ Cf. notamment L. HAUTECŒUR, *Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, p. 277, et la récente lecture de Marly par R. PACCIANI, «Heliaca» – *simbologia del sole nella politica culturale di Luigi XIV*, «Psicon», 1, octobre-décembre 1974, pp. 68–86.
- ⁶⁴ E. BATTISTI, *La rivalutazione del «barocco» nei teorici del Settecento*, «Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento, Atti del convegno internazionale» (Turin 1970), Turin 1972, I, p. 207.
- ⁶⁵ P.ex., si François-Philippe de Lanthenheid éprouvait une dévotion particulière pour saint Philippe Neri, le lien avec les éléments de la maison mère des Philippins deviendrait moins arbitraire.
- ⁶⁶ Cf. B. DE ANDIA, *Les «folies» de Paris au XVIII^e siècle*, «Médecine de France», 113/1960, p. 18.
- ⁶⁷ Du moins si l'on fait abstraction d'un plan pour le Trianon de Hampton Court, de W. Talman, vers 1698, qui entretient plus d'une analogie avec celui de La Poya: salon central (sous coupole), encadré par deux portiques, quatre salles latérales (cf. H. E. STUTCHBURY, *The architecture of Colin Campbell*, Manchester 1967, fig. 5).
- ⁶⁸ Sudbrooke Park (Surrey), dans: *A book of architecture*, Londres 1728, pl. 40; villa à Down Hall (Essex).
- ⁶⁹ P. LE MUET, *Manière de bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris 1623, p. 95. Même procédé chez R. Smythson, p. ex. à Hardwick Hall (1590), dont les élévations sont élisabéthaines.
- ⁷⁰ Cf. J. PÉROUSE DE MONTGLOS, *Palladio et la théorie classique dans l'architecture française du XVII^e siècle*, «Bollettino... Palladio» (voir note 12), XII, 1970, pp. 97–105. Le château de Navarre et le pavillon du roi à Marly, tous deux détruits, proposaient des versions très corrigées de la Rotonda. Et F. BLONDEL, qui croit Palladio actif à Bologne, ne le cite même pas dans son *Historique de l'architecture depuis la Renaissance*, au premier tome de son *Cours* (1675). D'AVILER le loue du bout des lèvres. Ni J. F. BLONDEL ni BRISEUX ne proposent de plans «palladiens». Etc.
- ⁷¹ Même HAUTECŒUR (voir note 63) l'ignore. Cf. R. CEVESE, *Ville della Provincia di Vicenza*, Milan 1971, I, p. 18, II, p. 509s.
- ⁷² Si la cascina Albera (prov. Crémone) paraît du XVII^e siècle, la villa Fadigati (*ibid.*) est du XVIII^e, comme «Il Palazzone» à Bagnolo S. Vito (prov. Mantoue) et la villa Riesenfeldt (*ibid.*), de la première moitié du siècle (cf. M. G. SANDRI, *Ville delle Province di Cremona e Mantova*, Milan 1973, pp. 463, 166, 260, 332).
- ⁷³ SANDRI (voir note 72), p. 357; cf. aussi S. LANGÈ, *Ville della provincia di Milano*, Milan 1972 (à propos de la villa Litta à Rodano, p. 69) et même des projets d'Ammannati dans *La città, appunti per un trattato*, Rome 1970, pp. 158–163.
- ⁷⁴ Cf. BATTISTI (voir note 64). Pour la postérité de Borromini à Rome même, voir P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Rome 1966, II, VI («Il revival Borrominiano e l'avventura del rococo»).
- ⁷⁵ Le *Diarium der parisischen Verrichtung* où P. GADY a consigné l'activité de la mission fribourgeoise auprès de Louis XIV indique p.ex. que le 2 septembre 1686 la délégation visite la «belle maison de campagne de Louvois, à Meudon» (cf. J. N. BERCHTOLD, *Histoire du canton de Fribourg*, Fribourg 1841–1852, III, p. 457; l'original du *Diarium*, dont Berchtold ne donne qu'un résumé en français, a malheureusement disparu): il s'agit du château de Meudon, transformé par Le Vau après 1654, et qui n'a aucun rapport quelconque avec la villa fribourgeoise.
- ⁷⁶ P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Rome 1964, p. 104.
- ⁷⁷ CEVESE (voir note 71), II, p. 579s.
- ⁷⁸ Il est en effet difficile d'admettre que le salon traversant des châteaux de Prez-vers-Noréaz (après 1746) et de Seedorf (1769), ou le plan du château de Delley (début XVIII^e s.?), procèdent de La Poya (cf. DE ZÜRICH [voir note 1], pl. 76, 77, 117).
- ⁷⁹ La présente étude se borne à décrire le château: il faut cependant signaler que cet édifice se trouve dans un parc, l'un des seuls du XVIII^e siècle qui subsistent dans le canton. Peu après 1900, des travaux dans la grande allée de marronniers, qui fut alors aplanie, et l'agrandissement des caves procurèrent de la terre permettant de créer un jardin à la française au-dessous de la terrasse méridionale. Il est à peine besoin d'insister sur la qualité d'ensemble de ce parc et de la villa; le fait que cette zone verte aux arbres répertoriés par la Société suisse de dendrologie soit à deux pas de Fribourg, face aux quartiers anciens et aux Alpes, ajoute encore au prix d'un site aussi exceptionnel.
- ⁸⁰ L'auteur tient à remercier vivement le baron Renaud de Graffenried-Villars et la baronne Rambaud, propriétaires du château de La Poya, qui lui ont permis maintes visites; il tient en outre à exprimer sa gratitude à Mme Michel Torche-Julmy, qui a procédé pour lui aux recherches d'archives et de bibliographie fribourgeoise, et sans qui cette étude n'aurait pas été possible; il dit également sa reconnaissance à M. Alain Léveillé, qui a dessiné la figure 5, et remercie enfin le professeur Paul Hofer, de l'EPFZ, Mlle Myra Rosenfeld, M. Hermann Schöpfer, M. Gérard Bourgarel, M. Roger Thibault et la Bibliothèque de la Faculté de l'Aménagement de l'Université de Montréal pour leurs conseils et leur aide.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Toutes les photographies sont de l'auteur.