

Zeitschrift:	Annales fribourgeoises
Herausgeber:	Société d'histoire du canton de Fribourg
Band:	20 (1932)
Heft:	5
Artikel:	Contribution à l'étude de la peinture à l'époque baroque à Fribourg
Autor:	Florack, C.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-817524

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

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

ANNALES FRIBOURGEOISES

ORGANE OFFICIEL DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE
DU CANTON DE FRIBOURG

XXme Année

No 5

Septembre-Octobre 1932

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DE LA PEINTURE A L'ÉPOQUE BAROQUE A FRIBOURG

par M^{me} C. FLORACK

Docteur ès-Lettres.

La réforme et la restauration catholiques qui marquèrent un renouveau dans la vie de l'Eglise, l'enthousiasme religieux, le nouvel essort du catholicisme après les troubles de la Réforme, favorisèrent l'épanouissement de l'art baroque et furent pour lui une source d'inspiration. L'art baroque est un art transcendant comme l'art chrétien des premiers siècles. Comme ce dernier il a une réserve solennelle; comme l'art gothique, l'art baroque s'applique à intégrer le monde spirituel dans l'univers visible.¹

« Le propre de l'art baroque n'est pas de donner au spectateur une impression de paix et de clarté, mais de pénétrer l'âme jusque dans ses profondeurs pour la dominer plus sûrement. L'art baroque aime à concilier le naturalisme et le mysticisme, la passion et la mesure, la splendeur et l'horreur, l'enthousiasme brûlant et la froideur, la délicatesse du sentiment et la brutalité. »²

L'art baroque se développa en Italie et surtout à Rome. A ses débuts, il allait à l'encontre du caractère germanique qui tend à une expression effrénée des sentiments.

¹ WEINGARTNER J., *Der Geist des Barock*. Augsburg 1925, p. 15. De plus, article dans le *Dictionnaire de Théologie*, 2^{me} édition, 1 volume, p. 981.

² DEHIO G., *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. 11. Berlin et Leipzig 1926, p. 392.

Aux environs de 1700, les premiers maîtres italiens qui avaient apporté l'art baroque au-delà des Alpes furent remplacés par des artistes du pays; ceux-ci portèrent à son apogée l'architecture religieuse dans le sud de l'Allemagne. C'est surtout dans la peinture monumentale que l'art baroque allemand parvint au XVIII^{me} siècle à une maîtrise qui lui appartient en propre. Les principaux centres de cet art nouveau se trouvent dans le sud de l'Allemagne: Souabe, Bavière, Autriche. Le premier qui s'efforça de se libérer de l'imitation italienne et qui s'affirma comme un maître fut C. D. Asam. Ses disciples furent: Mathieu Günther à Augsburg, Zimmermann à Munich, Paul Troger et surtout Maulbertsch en Autriche. Ce dernier surtout révèle une forte personnalité. On vit naître différentes écoles locales au-delà des frontières de l'Allemagne: au nord, à l'est et au centre de la Suisse jusqu'à Einsiedeln et Engelberg.

Mais jusqu'à maintenant on a ignoré que dans la Suisse romande bon nombre d'églises, de chapelles, de cloîtres ont été décorés de fresques, de peintures baroques.¹

Avec la partie sud du Valais, le canton de Fribourg fut le seul territoire de la Suisse romande qui échappa aux troubles de la Réforme et à la fureur des iconoclastes du XVI^{me} siècle². Avant même que le protestantisme eût pénétré en Suisse, le gouvernement de Fribourg était fermement résolu à rester fidèle à l'ancienne foi. Grâce à la vigilance du gouvernement, les quelques partisans de la nouvelle doctrine ne devinrent pas assez puissants pour affronter la lutte ouverte. La profession de foi de l'année 1524 les obligea à demeurer fidèles ou à quitter le pays.

¹ REINERS HERIBERT, *Das malerische alte Feiburg*. Augsburg 1930.

² CASTELLA GASTON, *Histoire du canton de Fribourg*. Fribourg 1922.

STEFFENS FRANZ et REINHARDT HEINRICH, 1. Abt. *Nuntiatur Bonhomini*. Soleure 1906-1910, 1911-1929.

Mais dans le canton de Fribourg, cette enclave qui demeura catholique au milieu des pays protestants, la grande réforme intérieure de la 2^{me} moitié du XVI^{me} siècle contribua beaucoup au renouveau de la vie religieuse. Cette réforme imposée à l'Eglise exerça une profonde influence sur les mœurs et le sentiment religieux des laïques et du clergé. Les promoteurs de ce mouvement furent Pierre Schneuwly, le nonce Bonhomini et St Pierre Canisius. L'ancienne religion ainsi fortifiée favorisa le renouveau de la vie religieuse. En 1615, Fribourg devint le siège de l'évêché de Lausanne. En 1580, à Fribourg, arrivèrent des Jésuites qui furent les protagonistes de cette réforme. Puis vinrent les Capucins qui s'établirent à Fribourg en 1609, puis les Capucines qui élevèrent un cloître à Montorge. En 1634, les Ursulines trouvèrent asile et protection à Fribourg; elles s'y établirent en 1646. En 1653, les Visitandines, fondées par St François de Sales, y construisirent un couvent et une église. Ces couvents et ces églises demeurent comme des témoins du renouveau spirituel et religieux au XVII^{me} siècle.

Le développement du canton de Fribourg ne fut pas comme ailleurs entravé par les troubles politiques et religieux. La vie artistique ne fut pas ralentie, la sculpture et l'architecture y connurent une période florissante. Au XVIII^{me} siècle, le canton de Fribourg était prospère. La population s'accrut; plusieurs églises de campagne durent être agrandies. On démolit même certaines églises pour les reconstruire à neuf; on répara des autels et on les orna dans le goût de l'art nouveau. Les campagnes elles-mêmes voulurent revêtir les églises des fraîches couleurs de la peinture nouvelle.

Le but du présent travail est d'étudier la peinture religieuse à l'époque baroque dans le canton de Fribourg¹. C'est pourquoi on y traitera brièvement les œuvres d'art

¹ REINERS HERIBERT, *La sculpture fribourgeoise pendant la période baroque*: Annales fribourgeoises 1930, n° 4.

profane, indiquant seulement le nom de leur auteur. Ces recherches se borneront au XVIII^{me} siècle, parce que c'est l'époque où l'on a restauré et embelli le plus grand nombre d'édifices religieux¹.

Jusqu'à maintenant aucune étude scientifique n'a été faite de la peinture religieuse à Fribourg au XVIII^{me} siècle; on ne possédait que quelques articles du dictionnaire des artistes suisses et quelques notices très brèves et fort incomplètes parues dans des revues locales².

Les œuvres et les artistes n'étaient connus qu'en partie, l'authenticité de nos connaissances n'était pas solidement établie. L'examen des œuvres connues ne peut malheureusement pas se baser sur des documents puisque les archives n'en contiennent presque point. Dans les archives paroissiales de Wünnewil, Notre-Dame à Fribourg, Bösingen, nous ne trouvons aucune note relative à la décoration de l'église; Tavel seul fait exception. Les recherches faites dans les archives de Mengen, dans le Wurtemberg, à Rorschach et à Fribourg eurent peu de succès³. C'est pourquoi, pour fixer la date des œuvres, nous avons dû nous en tenir essentiellement à l'étude critique des styles. Cette méthode fut tout particulièrement difficile à appliquer pour des peintres comme Sautter et Locher qui ont travaillé ensemble et dont on peut distinguer avec peine la part qui revient à chacun.

Cet exposé ne peut donc pas être une monographie complète. Son but est d'étudier la peinture religieuse baroque au XVIII^{me} siècle, et de déterminer les principaux caractères des peintres fribourgeois d'après leurs œuvres.

¹ Erst im 18. Jahrhundert nimmt die Malerei in Verbindung mit der Architektur und durch sie gefördert und durch die zahlreichen Aufträge die ihr aus dem Schmuck der Kirchen erwachsen, vor allem aus den vielen Altarbildern einen neuen, bedeutenden Aufschwung. REINERS, *Das malerische alte Freiburg*, p. 60.

² Je rappelle ici les ouvrages de M. REINERS cités plus haut.

³ C'est M. le Dr Jos. Lusser, qui a consulté les archives pour moi.



Fig. 1. Ste Barbe et St Matthieu l'évangéliste.
Retable à la cathédrale de St-Nicolas à Fribourg, par J. Sautter.

Les 40 premières années du XVIII^{me} siècle sont une période peu féconde pour la peinture religieuse en pays fribourgeois. On ne rencontre que peu de peintres marquants, peu d'œuvres dignes d'intérêt. Les archives font mention de peintres tels que Stöckle, Panthli, Sydler qui ne sont que des décorateurs. C'est seulement à partir de la 2^{me} moitié du XVIII^{me} siècle que la peinture religieuse atteint une certaine importance dans le canton de Fribourg.

Le premier travail intéressant qui marque le début de la période est une fresque de style rococo signée et datée: *M. Eggmann 1748*; c'est celle qui orne le plafond du réfectoire de *l'ancien couvent des Augustins à Fribourg*.

Dans cette salle rectangulaire et basse, le raccourci et la perspective exigeaient une grande habileté technique. L'artiste eut soin tout d'abord de relier le plafond aux parois latérales par des voûtes, afin de supprimer l'angle droit qui coupait la partie supérieure et d'augmenter la surface disponible. Eggmann décorea les parois presque jusqu'au bas au moyen de draperies et de «bambini». Avec une grande habileté il donna l'illusion de l'architecture; dans les coins de la salle, il peignit de larges colonnes aux multiples moulures supportant quatre arcades. Au-dessus de cet espace rectangulaire il a peint une sorte de coupole décorée de personnages jouant de la musique. L'artiste a obtenu ainsi quatre champs où il a fait figurer quatre scènes principales.

Au-dessus de la fenêtre est représentée une scène d'intérieur empruntée à la vie de Jésus. Au centre de l'image, l'Enfant Jésus récitant le bénédicité, est assis à une table ronde sur laquelle est déposé un plat. A ses côtés, son père nourricier, St Joseph, se trouve comme lui dans l'attitude de la prière. A gauche, Marie portant un plat sort de la cuisine. Dans les nuages plane un vol d'angelots. Ce tableau est encore animé par les bambini qui l'encadrent.

De l'autre côté est représentée la parabole du mauvais riche. Dans une salle luxueusement parée on a dressé le couvert; des serviteurs apportent les plats. A droite, sur son trône, le roi tient dans sa main un rouleau de parchemin. A l'arrière plan, un mendiant en haillons est couché sur les marches des escaliers. Tout près de lui, deux soldats sont prêts à le saisir et à l'enchaîner. A gauche, sous une voûte, est représenté l'enfer, un enfer peuplé de dragons. On remarque aussi des bambini qui tiennent des objets symboliques tels qu'une bible, un sablier, une torche, un encensoir. Sur le panneau, le long de la fenêtre, est peinte une autre scène. Elle se passe au bord de la mer. A gauche, à l'arrière-plan, des rochers et un cloître. A droite, un pèlerin est assis à une table; un moine agenouillé devant lui, lui lave les pieds. A l'auréole qui ceint sa tête, on reconnaît dans ce pèlerin le Christ lui-même. La dernière des peintures, le long de la paroi, représente une légende de la vie de St Nicolas de Tolentino. La scène se passe dans un couvent; un moine augustin est étendu sur un grabat; près de lui se trouvent la Vierge et l'Enfant Jésus. Elle prend des raisins dans une petite corbeille que lui tend un ange et les offre au malade. A gauche, à l'arrière-plan, un moine paraît étonné de voir deux colombes sortir de leur cage et s'échapper par la fenêtre ouverte qui laisse apercevoir le ciel étoilé; à droite, au pied d'une colonne, des anges endormis.

Les quatre cartouches en ogive renferment des personnages allégoriques: la Foi, l'Espérance, la Charité et la Justice. L'artiste les a placés dans des médaillons que supportent des bambini.

La Foi est représentée sous la figure d'une femme qui a les yeux bandés: elle porte le calice et l'Hostie, la tiare pontificale et le sceptre; l'Espérance, sous la figure d'une femme levant les yeux au ciel, et portant une ancre. La Charité est la plus touchante des quatre: c'est une mère avec son enfant. La Justice porte une balance.

Toutes ces figures sont plus petites que nature; elles sont si habilement disposées qu'on les dirait vivantes et qu'elles semblent faire partie du tableau lui-même.

Toutes ces scènes sont décorées; les couleurs riches et vives qui ornent les parois prennent petit à petit des tons dégradés qui se fondent en une seule teinte.

Le nom d'Eggmann est à peine connu dans l'histoire de l'art. Il paraît avoir été un artiste bien doué, mais un caractère sans consistance, une sorte de génie dépravé à qui manquait la vraie grandeur d'âme. On ne sait pas combien de temps il a habité Fribourg. Pendant l'été de l'année 1751, il peignit un tableau pour l'autel de Ste Anne dans l'église de St-Nicolas¹; ce tableau a malheureusement disparu. En 1753, nous le trouvons à Klosterwald près de Meßkirch où il décore l'église des cisterciennes d'entente avec l'Abbesse Maria Dioscura de Thurn et de Vallasina. Il peignit au chœur la vision de St Bernard. La fresque est signée et datée: Melchior Eggmann 1753. Au mois de mai, par une nuit brumeuse, il s'enfuit de Klosterwald après avoir volé le cheval d'un paysan. La cause de ce départ subit fut la suivante: il avait été pressé par ses créanciers et par la ville de Fribourg; ses honoraires gagnés à Klosterwald avaient été saisis par le peintre Meßmer parce qu'une fabrique de couleurs de Fribourg lui avait envoyé des marchandises pour un montant de 150 fr. Après son départ de Klosterwald, on n'entendit plus parler de lui; le couvent dut s'adresser à un autre peintre, Ad. de Sigmaringen, pour achever la décoration de l'église². A Klosterwald, on le connaissait sous le nom de Melchior Eggmann de Rorschach. D'après les registres des baptêmes de Rorschach, on a pu établir la date de sa naissance: 20 juin 1711.

¹ Voir: Comptes des trésoriers, 23 octobre 1751, p. 52.

² Ces renseignements m'ont été donnés par M. le Curé A. Pfeffer de Lautlingen, Wtbg.

Les fresques du *Collège St-Michel* à Fribourg sont également de cette époque. En 1756, on avait décidé de transformer cette église en un édifice de style rococo¹. Le travail fut confié à l'architecte Raballiati, qui à l'instigation de l'électeur palatin Charles-Théodore avait entrepris la construction de l'église des Jésuites à Mannheim, dédiée à St Ignace et St François Xavier. Il avait emmené avec lui les ouvriers stucateurs et il chargea *Ermeltraut* de Wurzbourg de peindre les fresques. On peut lire au plafond la signature du peintre et la date: 1756.

La grande fresque du milieu peut se diviser en deux parties: la peinture la plus rapprochée du chœur représente la résurrection, l'autre, la chute des mauvais anges. Le brun est la principale couleur employée, mais pour peindre le ciel, l'artiste utilise des couleurs plus tendres. On y voit St Michel, le bouclier à la main, un ange muni d'une épée et un bambino qui porte une balance. De l'autre côté, Dieu le Père est porté par des anges, un faisceau de lumière émane de Lui et inonde le globe terrestre où l'on distingue le Christ portant sa croix. La scène qui surmonte l'orgue représente Adam et Eve chassés du paradis. Au-dessus du chœur est gravé le nom de Jésus.

Les petites peintures du chœur représentent les quatre parties du monde. Au-dessus de l'autel, dans la conque formée par l'abside, on peut admirer le couronnement de la Vierge.

Les couleurs s'harmonisent parfaitement avec l'église elle-même. La composition est parfois facile, animée: c'est le cas par exemple du groupe de St Michel; en d'autres endroits elle manque de relief: l'ange placé à l'entrée du paradis par exemple est raide et gauche.

¹ BRAUN J, *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur und Kunstgeschichte des 16. 17. 18. Jahrhunderts.* 2^{me} partie. *Die Kirchen der oberdeutschen und oberrheinischen Kirchenprovinz.* (Stimmen aus Maria-Laach, XXVI. Cahiers 103 et 104), p. 31 à 35.



Fig. 2. La mort de St François-Xavier.
Retable à l'église St-Michel à Fribourg, par G. Locher.

L'ensemble de la peinture manque de fluidité, mais présente une heureuse harmonie de couleurs.

Après avoir terminé son ouvrage, Ermeltraut fut rappelé dans son pays. Il n'a pas laissé d'autres traces à Fribourg; la décoration de l'église de St-Michel reste sa seule œuvre dans la Suisse romande.

François-Joseph *Sautter* ou Sutter de Mengen au Wurtemberg est le premier peintre allemand qui s'établit à Fribourg. Nous savons qu'il fut reçu bourgeois le 13 janvier 1766¹. En 1750, on le trouve à Fribourg; en effet, le 16 septembre de cette année il fut chargé par le Petit Conseil de peindre deux tableaux pour l'église de Romont². On ne peut pas fixer sa date de naissance, car les registres de la paroisse de Mengen font défaut jusqu'en 1810.

Dans l'église paroissiale de *Mengen*, on trouve une peinture avec cette légende: *Sautter et Vollmer pinxit 1740.*

Les procès-verbaux du conseil de la ville font mention de disputes qui éclatèrent entre le curé Johann Bondel et les peintres Georges Guillaume Wolmar et François-Joseph Sautter à propos de la décoration de l'église³. La fresque du plafond représente la mort de la Vierge; malheureusement on ne peut plus en distinguer l'état primitif, la fresque ayant été déjà deux fois restaurée. Dans la même église, on peut voir encore un retable qui est signé de Sautter. Il représente St Sébastien et les deux femmes compatissantes qui accompagnent le martyr. Les teintes employées sont le gris, le brun et le rouge.

A *Ehingen*, dans l'église de Notre-Dame, sur l'autel latéral de droite, est représentée l'Adoration des Mages. Le tableau est signé J. Sautter et porte la date 1730.

¹ Voir: Comptes des trésoriers, 13 janvier 1766, p. 36.

² Idem, 24 juillet 1751, p. 51.

³ Ratsprotokoll der kaiserl. und königl. und Erz-Landfürst. V. O. Donaustadt Mengen 1749-1751. p. 41.

Il fut si bien restauré à la fin du XIX^{me} siècle que l'on peut à peine distinguer sa coloration primitive ! La scène commença à droite ; Marie se trouve devant l'étable ; légèrement penchée en avant, elle soutient l'Enfant-Dieu debout sur la crèche. La scène remonte ensuite obliquement vers la gauche où se presse une foule de personnages ; à l'arrière-plan, derrière la foule, deux têtes de chevaux ; un paysage avec les ruines d'un château sur la pente d'une montagne complète la scène, et au-dessus s'ouvre le ciel. Dieu le Père, entouré d'anges musiciens et de bambini donne sa bénédiction.

La composition du tableau et surtout l'attitude inaccoutumée de Marie, qui est ordinairement représentée assise à l'Adoration des Mages, est empruntée à Rubens. Dans ces diverses représentations de l'Adoration des Rois, ce peintre a toujours représenté Marie debout¹. Sautter doit avoir connu la gravure de l'Adoration des rois de Rubens qui se trouve actuellement au Musée de Lyon. Le peintre s'en est inspiré. Marie y est également représentée debout, soutenant l'Enfant sur la crèche. Le roi mage qui est placé devant, lui baise les pieds ; la scène remonte vers la gauche où se trouve une foule de personnages. La partie supérieure est mieux conservée dans son état primitif ; elle rappelle, quant à la couleur et à la composition, le baptême de Constantin de la cathédrale de Fribourg. Un évêque, les mains croisées sur la poitrine, est à genoux sur les marches d'un escalier. Sa tête est surmontée d'une couronne entourée d'angelots. Devant lui à droite, sont deux bambini dont l'un tient la crosse de l'évêque.

Sautter a aussi travaillé dans sa patrie comme portraitiste. En 1753, on mentionne le portrait d'un M. Kolb.

¹ RUBENS, L'adoration des Mages. Eglise de St-Jean à Mecheln. Musée de Lyon, musée de Prado à Madrid, Louvre à Paris.

Le prédicateur Jean Sautter, son parent, s'était chargé d'obtenir le payement de Kolb¹.

On se demande ce qui poussa le peintre à quitter son pays où le travail cependant ne manquait pas. Il s'enfuit secrètement de sa patrie comme le prouve une note des procès-verbaux du Conseil de la ville: un baron de Zetlitz, du régiment d'infanterie d'Ehingen, envoie son caporal à Mengen pour annoncer que le peintre François-Joseph Sautter avait disparu depuis quelques heures; on ne savait pas s'il était en uniforme ou en civil. On donna des ordres aux gardiens des portes; on pressa de questions son vieux père Ambroise Sautter, mais il ne put pas indiquer le lieu où se trouvait son fils. On le chercha en vain, il resta introuvable². Des motifs personnels, peut-être de lourdes dettes furent la cause de son départ³. Son sort ne paraît pas avoir été plus heureux à Fribourg, sa nouvelle patrie. Pendant toute sa vie il eut à se débattre contre des difficultés matérielles. Il mourut le 5 février 1781, sans laisser aux siens des moyens d'existence; la ville dut se charger de leur entretien⁴.

Un des tableaux qu'il peignit pour Romont, en 1750, nous a été conservé. Il se trouve dans l'église de *Marsens* et représente St Nicolas; bien qu'il soit fortement rembruni, le tableau est dans un assez bon état. Au premier plan, au milieu, se dresse St Nicolas, il bénit de la main droite les enfants qu'une femme lui a amenés. A droite, un prêtre est à genoux, tenant le Livre et les trois sphères. Les doigts délicatement traités du prêtre rappellent ceux de Ste Barbe dans le tableau qui se trouve à la cathédrale de St-Nicolas.

Derrière l'évêque, on remarque encore un personnage tenant une crosse en forme de croix. A gauche, se trouvent

¹ Ratsprotokoll. Mengen, 9 avril 1753.

² Ratsprotokoll. Mengen, 1747-1749, p. 69.

³ 1774. A.E.F.R.M. (Manual) № 325, p. 454 et 466.

⁴ 1787. 7. III. R.P. 338. f. 80.

un socle, une colonne et des draperies roses ; dans les nuages des angelots et des têtes d'anges. Les personnages de droite paraissent assez raides et gauches.

L'évêque a le regard tourné vers le ciel. Il y a un parallélisme frappant de l'attitude, des gestes et de l'expression. Le geste de la main droite ouverte, par exemple, se répète trois fois.

Le brun-rouge domine au bas du tableau, le gris-bleu à l'arrière-plan. L'évêque à la barbe argentée porte une robe blanche, un manteau jaune-rouge, des gants gris. Le personnage de droite est vêtu d'une robe grise et d'un manteau rose. Le troisième personnage qui apparaît dans le fond porte également un vêtement rose. A gauche se tient une femme au teint brun, presque noir, tandis que les enfants ont une carnation blanche.

La sixième décade fut une période très féconde pour le peintre. Plusieurs corporations, les bouchers, les boulangers, les forgerons, les merciers, le chargèrent de peindre des tableaux pour les autels de l'église de *St-Nicolas*¹. Nous parlons ici du premier et du dernier autel du côté nord et du dernier du côté sud.

Seul le tableau de l'autel du côté nord est signé. Il représente trois saints : au milieu St André avec sa croix, à droite, St Antoine portant une clochette, à gauche, St Sébastien à demi-couché se cramponne de la main droite à un tronc d'arbre. Au-dessus du saint, à droite, est un ange, les bras étendus ; à gauche, des bambini ; dans le bas du tableau on remarque aussi deux anges, l'un porte un livre, l'autre un casque empanaché et un bouclier. Le tableau est construit selon des diagonales et des perpendiculaires. De cette manière la symétrie, l'uniformité et la tranquille ordonnance règnent malgré le grand nombre de personnages.

¹ Voir : Comptes des trésoriers, 30 juillet 1752, p. 100.
Idem, 25 octobre 1752, p. 153. Idem, 20 décembre 1753, p. 154.



Fig. 3. St Michel.

Esquisse du retable de l'église St-Michel à Fribourg,
par G. Locher. Musée cantonal.

Les deux diagonales qui partent du milieu du tableau et qui sont formées par le bras gauche de St André et l'arbre de la croix se répètent dans d'autres dispositions parallèles. Une perpendiculaire coupe le milieu du tableau ; à gauche, elle est formée par le tronc de l'arbre contre lequel St Sébastien est appuyé, à droite, par le personnage de St Antoine. Tous les personnages sont différents ; ils semblent n'avoir aucun rapport les uns avec les autres. L'ensemble donne malgré cela une impression de grandeur ; le tableau manque cependant de profondeur, bien que l'arrière-plan soit formé d'un fond nuageux et que l'artiste en opposant des couleurs claires à des teintes foncées ait cherché à produire un effet de profondeur. Malheureusement le tableau, après de multiples retouches, a perdu sa fraîcheur primitive. Les couleurs claires ou foncées sont régulièrement disposées. Les teintes employées, le gris, le bleu, le brun, le rose et le jaune donnent au tableau une harmonie parfaite. Le vêtement de St André est d'un beau gris-bleu. A l'arrière-plan, on retrouve ce bleu, mais avec des tons dégradés ; il passe du gris-bleu au gris-argent des ailes de l'ange et de la barbe de St André, puis au gris foncé du vêtement de l'ange et de l'écharpe qui ceint le bambino, et enfin au gris-argent du casque et du bouclier. L'or du manteau de St André se retrouve sur le bord du bouclier, puis il passe au brun qui est la couleur dominante de l'arrière-plan. Les arbres sont brun foncé ; aux pieds de St Antoine est un angelot portant une ceinture jaune. Le rouge du vêtement de St Sébastien se retrouve à l'intérieur du casque ; les plumes du panache sont grises, rouges et bleues.

On peut encore mieux étudier le principe de l'équilibre des forces sur l'autre tableau représentant le baptême de Constantin. Au centre de l'image, debout sur les marches de l'escalier se tient le pape Sylvestre portant la tiare et le sceptre. Le peintre l'a représenté juste au moment où il verse l'eau sainte sur le front du néophyte. L'empereur Constantin, les bras croisés sur la poitrine,

la tête penchée, est agenouillé. Devant lui, à gauche, dans les nuages, St Elquis ; à droite un évêque tenant une plume ; à l'arrière-plan, derrière le pape, on aperçoit deux hommes nus qui symbolisent sans doute le paganisme vaincu. La tête du pape est le point de jonction de deux diagonales dont on retrouve ailleurs les parallèles. La perpendiculaire est indiquée par le personnage du pape Sylvestre. Comme dans le tableau précédent, les personnages remplissent tout l'espace. Les teintes sont douces et délicates. Le pape est enveloppé d'un manteau blanc à franges dorées ; St Elquis porte un vêtement blanc et gris. L'évêque de droite est vêtu de gris-blanc et de jaune. Ce tableau manque de mouvement, mais une impression de calme se dégage de l'ensemble et notamment du coloris des vêtements épiscopaux.

Du côté nord, sur le premier autel, on remarque également un tableau signé de Sautter : celui de Ste Barbe. (Fig. 1). Le tableau est divisé en deux parties par une diagonale. Au premier plan, Ste Barbe occupe la partie inférieure. Debout sur les marches de l'escalier, de sa main gauche elle brandit l'épée. Derrière la sainte, on aperçoit dans le fond une tour ; à gauche, dans les nuages des angelots portant des rameaux de palmier, le calice et l'Hostie. Dans la partie supérieure du tableau on aperçoit l'Evangéliste St Matthieu et l'ange. Au dessus de lui, un vol d'anges.

Ce tableau et celui de St Sylvestre sont mieux composés que celui de St André, St Antoine et St Sébastien. Pour le premier plan, l'artiste emploie des couleurs claires, pour l'arrière-plan, des tons foncés. Le visage de la sainte exprime le calme et la quiétude. Les teintes sont délicates ; Ste Barbe porte une robe blanche, un manteau rose. St Matthieu vêtu de bleu-vert est enveloppé d'un manteau pourpre, l'ange est vêtu de vert qui tire sur le jaune.

Dans l'église des *Augustins* à *Fribourg*, se trouve un tableau signé J. Sutter et portant la date 1754. Il représente le martyre de St Victor, à Soleure. Le saint à

demi-agenouillé sur les escaliers a les bras croisés sur la poitrine, les yeux levés au ciel. Au-dessus de lui volent des angelots portant la couronne et les palmes du martyre. A droite du saint, le bourreau dégaine son glaive. Au premier plan, à gauche, on voit les corps décapités des compagnons de St Victor. Les témoins de cette scène d'horreur remplissent l'arrière plan. L'artiste a cherché par d'autres moyens à donner l'impression de profondeur; il dispose autrement ses personnages dans l'espace. Pour donner cette impression, il peint des personnages plus petits mais plus animés.

La disposition en diagonales, en perpendiculaires, en horizontales, vise à donner plus d'unité au tableau. Les couleurs de l'arrière-plan sont le gris-bleu, le vert, le brun. Le coloris n'est pas aussi tendre que celui des tableaux de St-Nicolas. Seul le vêtement de St Victor est de couleur pâle. Dans la partie supérieure du tableau on remarque St Eloi et un ange qui porte des tenailles, attribut de son martyre.

Dans l'église de *Givisiez*, le peintre Sautter a également laissé son nom; le tableau du maître-autel et une peinture votive sont de lui. L'un représente le martyre de St Laurent, l'autre le baptême de Constantin. Comme à l'église de St-Nicolas, l'artiste a peint St Sylvestre au moment où l'eau sainte coule sur le front de l'empereur. Le pape St Sylvestre est identique au personnage que nous retrouvons à St-Nicolas, mais il a la tête inclinée. Il porte un vêtement de même couleur et de même forme que St Sylvestre, à St-Nicolas. L'empereur n'est pas dessiné de profil, mais de face. Le tableau ne comporte pas de personnages secondaires comme angelots ou des bambini. L'arrière-plan passe du gris-jaune au brun. On peut facilement établir la ressemblance qui existe entre le St Laurent de l'église de Givisiez et le St Sylvestre de la cathédrale de St-Nicolas. On remarque par exemple, la même forme de visage, la même expression des yeux. L'ordre des personnages est plus serré; ils ont plus d'expression

et plus de mouvement. On peut distinguer dans le tableau les mêmes diagonales, perpendiculaires, horizontales que dans d'autres œuvres déjà citées. Au centre de l'image, le corps du saint étendu sur le gril marque la diagonale principale. Le saint a les mains liées derrière le dos ; deux soldats le saisissent par les épaules et le couchent brutalement sur l'instrument de torture. A droite, un bourreau demi-nu attise le feu. A gauche, un prêtre païen essaie d'attirer les regards de St Laurent sur une idole, mais le saint ne se lasse pas de contempler le ciel dont on voit descendre un ange portant la couronne et la palme du martyre.

De tous côtés, se pressent des soldats portant des verges et des bannières ; à droite on aperçoit aussi la tête d'un cheval.

Si l'on étudie l'évolution artistique du peintre Sautter, on se rendra compte des progrès accomplis ; il passe de la lourdeur à l'aisance, de la raideur à plus de grâce, il utilise des nuances plus claires, plus douces, peint les arrière-plans plus foncés. C'est pourquoi les deux tableaux de l'église des *Capucins* sont supérieurs aux précédents. On remarquera la précision mathématique de chacun des tableaux de Sautter ; au centre une grande diagonale et une perpendiculaire du milieu de laquelle rayonnent différentes diagonales. Dans les parties inférieure et supérieure du tableau, il met presque toujours un reflet de lumière, soit en peignant un ange vêtu de blanc ou quelques bambini. Ordinairement, le tableau comporte à droite et à gauche deux perpendiculaires de manière à ce que les diagonales ne sortent pas du cadre qu'il s'est fixé. Sautter a l'habitude de peindre des escaliers aux marches bien échancrées pour indiquer la profondeur. Les deux tableaux à l'église des Capucins ne sont pas signés.

Au-dessus de l'autel latéral du côté nord sont représentés la madone et deux saints, St Antoine et St Fidèle. La Sainte Vierge assise forme l'axe principal. Au bas du tableau, deux amours qui ressemblent beaucoup à ceux du tableau de Ste Barbe, à l'église de St Nicolas. Un ange

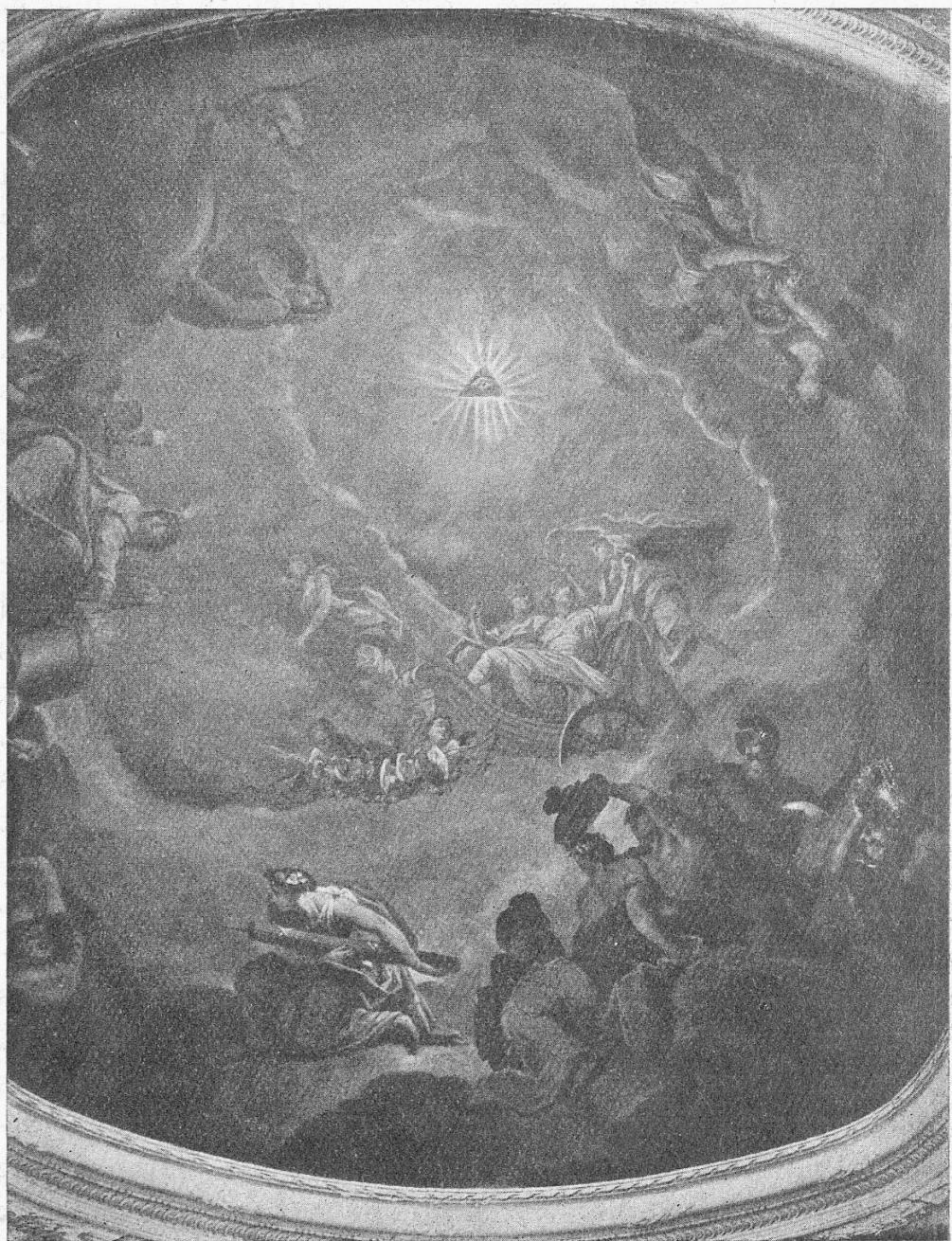


Fig. 4. Fresques du plafond de la salle de l'Hôtel de ville
à Fribourg,
par G. Locher.

qui plane, les ailes déployées, est placé sur la diagonale de droite. La composition parfaitement symétrique détermine aussi la répartition des ombres et des lumières. L'arrière-plan est foncé. Dans le haut du tableau, la tête de la Vierge est éclairée; à gauche, on admire le corps d'un enfant tout rayonnant de lumière, à droite, un ange et des amours. Au teint presque diaphane de St Fidèle correspond la couleur claire des ailes du chérubin.

Le tableau de St François dans l'église des Capucins nous montre bien la préférence de l'artiste pour les vastes espaces. Ce tableau marque la transition entre les peintures de la cathédrale de St-Nicolas et celles de l'église des Augustins. Il serait donc possible de les dater. Les proportions ont changé; les personnages sont devenus plus petits et n'occupent plus tout le champ du tableau. L'artiste cherche avant tout à donner l'idée de la perspective en se servant de rideaux, d'escaliers, d'un arrière-plan architectonique; il ne présente plus comme auparavant des plans clairs et foncés.

Sautter n'a laissé à Fribourg que des peintures religieuses et un portrait où il s'est représenté avec sa femme.

Ses deux fils, Joseph et Emmanuel, devinrent également des peintres. Il ne reste que quelques aquarelles et quelques paysages d'Emmanuel Sautter.

Le plus grand peintre de l'époque baroque en Suisse romande est sans aucun doute *Godefroy Locher*. Cet artiste appartient à la belle période finale de l'art baroque et marque la transition entre le baroque proprement dit et le classicisme; il s'apparente à Christian Wink, à Martin Knoller, à Janvier Zick. Malheureusement, nous ne possédons pas de documents sur la jeunesse de Locher. Seules ses œuvres nous renseignent sur l'influence qu'exercèrent sur lui ses prédécesseurs. Les débuts de son art évoquent l'académisme d'un Bergmüller, le style et la maîtrise picturale d'un Günther, la délicatesse d'un Tiepolo ou d'un Peregrini. Les œuvres de Locher ne doivent plus rien à

l'illusionisme d'un Pozzo qu'on retrouve encore chez Eggmann. Locher ne se ressent pas de l'influence de Tiepolo comme Ermeltrant. Ses raccourcis sont à peine sensibles. Ses fresques de plafond ont l'aspect d'un tableau. Voilà pourquoi ses peintures ne donnent plus l'illusion de l'espace, mais deviennent un pur ornement de surface. Les modèles d'architecture classique dont il se sert, tels que marches d'escaliers et colonnes, n'ont pour but que d'encadrer le tableau. Plus trace de passion violente, mais une expression purement lyrique qui donne à l'ensemble un caractère de profonde intimité. Non seulement sa manière de traiter la perspective, mais aussi le coloris attestent la maturité d'un talent qui s'est élevé à une nouvelle conception de l'art. L'abondance et la variété des tons, la juxtaposition de couleurs vives et tendres ont fait place à des tons gradués qui se fondent en un étincelant coloris argent et or; de l'ensemble se dégage un caractère qui annonce déjà la peinture impressionniste.

Godefroy Locher est né à Mengen, en Souabe, en 1730, comme le fait supposer le registre des bourgeois. A Mengen, on n'a pas pu établir sa date de naissance. Pourtant on trouve dans les procès-verbaux des conseils une petite note disant que le 22 avril 1712, un tisserand et un chapelier Joseph-Antoine Locher de Weingarten, enfant d'un citoyen autrichien a été reçu bourgeois de Mengen¹. Il est très probable qu'il s'agit du père de Locher. En 1758, nous trouvons Godefroy Locher en Suisse. Il demanda à être reçu citoyen de la ville de Fribourg, comme le prouve une inscription en allemand dans le registre du conseil: «Locher Godefroy, Autrichien, peintre, offre de peindre le tableau du maître-autel à St-Nicolas pour payer son droit de bourgeoisie»². En 1759, il est reçu bourgeois pour le prix de cent écus³. Le 13 juillet, il épousa Marie-

¹ Ratsprotokoll. Mengen 1700-1712, p. 94 et 95.

² A.E.F.M. 1758, fol. 340, 444.

³ Voir: Comptes des trésoriers, 29 mai 1759, p. 132.

Françoise Rotzer; Sautter figure comme témoin du mariage.

Les œuvres principales de Locher sont des fresques, mais il nous a laissé aussi de nombreux retables. Ses premières œuvres trahissent encore la façon de Sautter. Il se peut que Locher soit venu à Fribourg sans être en pleine possession de son talent; a-t-il subi l'influence du maître Sautter ou bien a-t-il travaillé quelque temps sous la direction de ce dernier pour s'en dégager finalement grâce à son talent personnel? Car il est surprenant que vers 1760 où les artistes travaillent ensemble, Locher apparaisse comme le maître et que Sautter ne joue qu'un rôle secondaire. Il nous reste plusieurs œuvres de Locher appartenant à cette époque, tandis que nous n'en connaissons pas de Sautter.

(A suivre.)