

La Chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs à Barberêche : énigmes autour d'un tableau d'autel du XVIIe siècle

Autor(en): **Waeber, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Freiburger Geschichtsblätter**

Band (Jahr): **93 (2016)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-630446>

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.

CATHERINE WAEBER

LA CHAPELLE DE NOTRE-DAME DES SEPT DOULEURS À BARBERÊCHE

ENIGMES AUTOUR D'UN TABLEAU D'AUTEL DU XVII^e SIÈCLE

La chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs à Barberêche s'élève dans le village, à la croisée de la route de Barberêche et du chemin de la Chapelle (fig. 1). Edifiée en 1967 pour le comte Herbert de Zurich (1908–1981), alors propriétaire du château de Barberêche, elle a été réhabilitée en 2006 avec pour objectif de créer de meilleures conditions de lumière naturelle à l'intérieur de la chapelle et d'y installer une grille de sécurité permettant son ouverture au public. Cette double intervention a profité du soutien de l'Etat de Fribourg et occasionné la mise sous protection de la chapelle¹.

Le visiteur qui pénètre dans la petite chapelle est immédiatement attiré par le tableau suspendu contre son mur sud dont il couvre la plus grande partie de la surface. Il a pour sujet une Vierge des Sept Douleurs, une peinture à l'huile sur toile², de 184,5 cm de hauteur

¹ La chapelle a été édifée selon les plans de l'architecte Albert Oberson de Courtepin. L'architecte Michel Waeber de Barberêche a assuré la réhabilitation de 2006. – Abréviations utiles au texte: AF = Annales fribourgeoises; APZ = Archives Pierre de Zurich, Barberêche; BÉNÉZIT = E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition, Paris 1999; KDM, SO = Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn; MAH, FR = Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg; MAHF = Musée d'art et d'histoire Fribourg; THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907–1950.

² La toile de lin se compose de trois pièces différentes cousues ensemble et d'un petit morceau rapporté dans la partie supérieure.

par 137 cm de largeur qui provient d'une ancienne chapelle, déjà consacrée à Notre-Dame des Sept Douleurs, située immédiatement à l'est de l'actuelle école de Barberêche, vraisemblablement construite en 1668 et démolie en 1964 (fig. 2 et 3). De plan carré et couverte d'un toit de tuiles en bâtière, cette ancienne chapelle comprenait une seule ouverture en façade faite, au tiers environ de sa hauteur, d'un arc en plein cintre obturé par une claie de bois dont le panneau central se terminait vers le bas en porte pleine, plus étroite. Au-dessus de l'arcade, les lettres IHS, monogramme du Christ, étaient peintes sur la façade³. L'existence de cette ancienne chapelle est confirmée dès 1715 par le plan géométrique du territoire de Barberêche levé par Pierre Sevin⁴ sur lequel elle est bien reconnaissable, à la croisée du Grand Chemin de Fribourg et d'un chemin secondaire qui porte aujourd'hui le nom de chemin de la Fruiterie.

Le mobilier de cette ancienne chapelle, réaffecté à la chapelle actuelle, était constitué du tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs, qualifié en 1915 par le chanoine Nicolas Peissard, archéologue cantonal, de «rétable du XVII^e siècle sans valeur aucune», d'une Pietà sculptée et des statues des saintes Catherine et Barbe⁵, toutes de style du gothique tardif.

³ La description de la chapelle correspond à sa représentation sur l'aquarelle de Pierre de Reynold (fig. 2).

⁴ APZ, Barberêche, A 10.

⁵ L'inventaire de la chapelle dressé par le chanoine Nicolas Peissard en 1915 mentionne encore deux chandeliers-bougeoirs du XVIII^e siècle qui n'ont pas été replacés dans l'actuelle chapelle, cf. MAHF, ISP 1915 Barberêche. Concernant les sculptures, v. Hermann SCHÖPFER, MAH, FR, IV, p. 41; Stephan GASSER, Katharina SIMON-MUSCHEID, Alain FRETZ, *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*, Petersberg 2011, Katalog, p. 152–153; Text, p. 179. La croix en fer forgé qui marquait originellement le faite du toit de l'ancienne chapelle, au-dessus de sa façade pignon, a été remplacée sur la nouvelle chapelle restaurée.

Description du tableau d'autel

Le milieu du tableau (fig. 4) est occupé par la Vierge assise sur un banc et entourée d'une plante d'acanthé qui forme arcade au-dessus d'elle. Voilée et nimbée d'une auréole doublée de franges constituant une sorte de halo, la Vierge est vêtue d'une robe rouge dont le plissé de l'encolure et de l'extrémité des manches appartient à une chemise blanche portée sous la robe. Un manteau bleu à doublure blanche achève son habillement. La Vierge tient entre ses mains jointes un large mouchoir froissé qui dissimule son cœur transpercé de sept glaives flammés dont la garde et la poignée sont remplacées par autant de médaillons représentant les scènes qui causèrent ses Douleurs et dont la chronologie remonte à la fin du XV^e siècle⁶: la Présentation de Jésus au Temple, la Fuite en Egypte, la Perte de l'Enfant Jésus au Temple, le Portement de croix, la Crucifixion, la Déposition et la Mise au tombeau; à remarquer que pour des raisons compositionnelles, la Crucifixion précède ici le Portement de croix. Elle se situe exactement au-dessus de la Vierge et y évoque les fréquentes représentations de la Vierge des Sept Douleurs où celle-ci se trouve assise au pied de la croix. Ces scènes qui trouvent leur modèle dans les sept médaillons qui complètent la représentation d'une Vierge des Sept Douleurs gravée sur bois par Hans Burgkmair l'Ancien (1453–1531) en 1524⁷ (fig. 5) se contentent de faire figurer les personnages et les décors indispensables à leur identification:

– **La Présentation de Jésus au Temple (fig. 6):** La Vierge et Joseph viennent de présenter l'Enfant Jésus à Syméon qui Le tient dans ses bras. Portant une barbe blanche, signe de son âge avancé, il est vêtu d'un manteau rouge et coiffé d'une calotte à cornes (*pileus cornutus*) rouge, caractéristique du juif dans l'iconographie médiévale. Derrière Siméon se tient une autre figure masculine

⁶ Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1957, p. 108–110.

⁷ Max GEISBERG, *The German Single-Leaf Woodcut: 1500–1550*, New York 1974, No 19–20, p. 420–421; Hans Burgkmair, *Das graphische Werk: 1473–1973*, Augsburg 1973, No 147.

barbue et coiffée d'un turban rouge que le peintre a probablement représentée par erreur en lieu et place de la prophétesse Anne, seule autre personne assistant à l'événement, selon l'évangile de saint Luc. Dans la même scène donnée par Hans Burgkmair, ce personnage est également barbu, mais voilé. Les protagonistes de la scène sont rassemblés autour d'une sorte d'autel circulaire godronné recouvert d'une nappe blanche qui n'est pas sans rappeler certains fonts baptismaux du gothique tardif. L'architecture du temple de Jérusalem est figurée par deux colonnes entre lesquelles on distingue une partie d'ouverture circulaire vitrée.

- **La Fuite en Egypte:** Au centre, Marie assise sur un âne porte l'Enfant Jésus dans ses bras, tandis que Joseph, vêtu d'une tunique brune à capuchon, d'un pardessus ocre et de chausses rouges, conduit l'âne. La scène se déroule dans un paysage caractérisé par une prairie agrémentée de deux arbres et à l'arrière, de collines verdoyantes et de montagnes. Suivant une tradition qui semble davantage répandue au Nord des Alpes, et comme sur une gravure de Dürer consacrée au même sujet (1511), la Vierge monte l'âne en tournant le dos au spectateur, ceci conformément à la représentation de Burgkmair.
- **La Perte de l'Enfant Jésus au Temple:** Le centre de l'image est occupé par Jésus debout devant une cathèdre, le bras droit levé en signe de l'enseignement qu'il prodigue aux docteurs de la Loi rassemblés autour de lui, à l'intérieur du temple de Jérusalem. Seul un docteur, peut-être le *sofer* (scribe expert en calligraphie hébraïque), vu de dos, est coiffé d'une sorte de barette noire et tient le rouleau de la Torah (?). A l'extrême gauche, apparaissent la Vierge et Joseph. L'architecture des lieux est figurée par une abside, deux fenêtres carrées et deux marches au-dessus desquelles se tient Jésus.
- **Le Portement de Croix:** Jésus courbé sous le poids de sa lourde croix marche sur le chemin du Calvaire, vêtu d'une longue tunique. Un soldat romain casqué et cuirassé ainsi qu'une des deux figures masculines portant turban frappent Jésus de verges, alors que la Vierge Marie et Jean suivent les événements.

- **La Crucifixion (fig. 7):** Le Crucifié apparaît de face, au centre de la scène. A gauche, la Vierge, les bras repliés devant elle, est accompagnée de saint Jean; à droite, une sainte femme vêtue de rouge agite les bras en signe de déploration. La disposition des quatre figures est en tout point comparable à la représentation de Burgkmair (fig. 8). Les personnages se détachent sur un ciel bleu. A la prairie verte du premier plan se succèdent au fond de la scène quelques constructions (Temple de Jérusalem?) et un cordon montagneux.
- **La Déposition:** Au pied de la croix, le Christ est allongé sur un linceul blanc. Agenouillé près de Lui, Joseph d’Arimathie, richement vêtu, les mains jointes, est coiffé d’un turban orangé. La Vierge, Jean ainsi qu’une sainte femme complètent la scène.
- **La Mise au tombeau:** A gauche de la représentation, le tombeau est figuré par une grotte creusée dans la roche sur laquelle pousse une maigre végétation. Il est ouvert, prêt à accueillir le corps de Jésus couché sur son linceul porté par Joseph d’Arimathie et un second personnage, également enturbanné, qui est déjà parvenu à l’intérieur du tombeau. Suivent, à droite, Marie et Jean.

Les médaillons qui inscrivent ces scènes sont entourés de couronnes d’épines comprises dans le buisson d’acanthé épineuse disposé autour de la Vierge. Sur la joue droite de son beau visage coule une lourde larme. A ses pieds, à droite, on reconnaît le fondateur de la peinture, François-Louis-Blaise d’Estavayer-Molondin (1639–1692) dont la représentation correspond sans doute à un portrait⁸ (fig. 9). A genoux, il est vêtu d’une chemise de dentelles blanche sur laquelle il porte un pourpoint de couleur rosâtre agrémenté d’une fraise, d’une culotte brune de grande largeur (rhingrave), et d’une «mante» noire. Quant à son chapeau noir à larges bords, il est posé devant

⁸ Une comparaison du visage du fondateur avec le portrait de François-Louis-Blaise d’Estavayer-Molondin (vers 1680) – autrefois en possession de Paul de Pury et aujourd’hui de la Corporation Saint-Martin de Cressier (NE) qui le conserve dans la maison Vallier du même lieu – est assez parlante.

lui. Le chapelet qu'il tient entre ses mains jointes, mais surtout la mante et le chapeau noirs se réfèrent manifestement à la tenue noire de l'Ordre des Servites de Marie⁹, portée en signe d'humilité ou du deuil de Marie, dont s'inspire sans doute encore au XVII^e siècle le vêtement des membres de la confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs. Ses chaussures à talons et semelles rouges sont conformes à la mode introduite par Louis XIV et suivie par la noblesse proche de la Cour¹⁰ à laquelle appartenait François-Louis Blaise.

Sous la figure du fondateur, apparaissent le chiffre du peintre «GRW» et l'inscription «a» (anno) «68» (1668), peu lisible. La scène est encadrée d'une bordure de style graphique très particulière faite de festons ocres reliés les uns aux autres par une double ligne de la même couleur ocre. Ces festons sont délimités par une ligne rouge inscrivant une succession de deux branches d'épines alternant avec une rose stylisée. Si la rose figure par trois fois dans les armes de la famille d'Estavayer-Molondin, elle peut ici également être lue comme une référence au Rosaire. Quant aux branches d'épines, reprises en bordure des épines de la plante d'acanthé du motif principal, leur présence dans ce contexte évoque le Mystère douloureux de la Vierge.

Bien que la peinture de Notre-Dame des Sept Douleurs ait été réalisée à grands traits sur une toile de lin assez grossière, sans préparation, donnant à l'ensemble un caractère de réalisation hâtive, elle a été reconnue «de bonne qualité d'exécution et d'un genre très rare par son iconographie»¹¹.

⁹ Max HEIMBUCHER, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche*, Bd. I, Paderborn 1933, p. 576–585; Agnès GERHARDS, *Dictionnaire historique des ordres religieux*, Paris 1998, p. 552–553.

¹⁰ François-Léon-Louis BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris 1987, p. 266. Merci à Marc-Henri Jordan qui m'a éclairée sur cette question des «souliers rouges».

¹¹ Hermann SCHÖPFER, MAH, FR, IV, p. 30. La peinture a donné lieu à une restauration par l'Atelier Stefan Nussli, Restaurator AG à Ittigen, en 2008.



Fig. 1: La chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs dans le village de Barberêche, vue de l'extérieur en 2010.



Fig. 2: L'ancienne chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs d'après une aquarelle de Pierre de Reynold de Pérolles, XIX^e siècle. APZ, Barberêche, CW 13, 47.



Fig. 3: L'ancienne chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs peu avant sa démolition en 1964. © Maurice Pauchard, Barberêche.



Fig. 4: Le tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs. © Yves Eigenmann, Marly.



Fig. 5: Vierge des Sept Douleurs. Gravure de Hans Burgkmair l'Ancien, 1524. Reproduction tirée de *Hans Burgkmair, Das Graphische Werk*, Augsburg 1973, No 147.



Fig. 6: La Présentation de Jésus au Temple. Détail du 1^{er} médaillon à gauche de la Vierge. © Yves Eigenmann, Marly.

Fig. 7: La Crucifixion. Détail du médaillon dans l'axe du tableau. © Yves Eigenmann, Marly.

Fig. 8: La Crucifixion. Détail du médaillon placé au-dessus de la Vierge des Douleurs de Hans Burgkmair, 1524. Pour le crédit photographique, voir la figure 5.



Fig. 9: Le fondateur du tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs, François-Louis-Blaise d'Estavayer-Molondin (1639–1692), le chiffre du peintre suivi de la date d'exécution du tableau (détail). © Yves Eigenmann, Marly.



Fig. 10: Notre-Dame des Sept Douleurs. Gravure de Hieronymus Wierix, 1601. Reproduction tirée de Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450–1700*, Rotterdam cop. 2003–2004, part. 4, p. 217, No 895.

Typologie de la Vierge des Sept Douleurs

Les premières traces de la dévotion aux Douleurs de la Vierge au pied de la Croix remontent à la fin du XI^e siècle et au début du XII^e siècle, en particulier dans les textes de saint Anselme (†1109) ou de saint Bernard (†1153). Elle se manifeste encore aux XIII^e et XIV^e siècles sous l'impulsion des Franciscains et des Dominicains, puis au XV^e siècle avec le concile de Cologne (1423) qui institua l'office de la Compassion de la bienheureuse Vierge Marie. D'autre part il faut constater l'importance capitale de l'Ordre des Servites de Marie, fondé à Florence en 1233, dans la propagation en Europe du culte rendu à Notre-Dame des Sept Douleurs. Parmi ces différentes traditions, le tableau de Barberêche appartient à un type de la Vierge des Sept Douleurs bien particulier, celui dont l'iconographie et le culte se sont imposés en Flandre à la fin du XV^e siècle sous l'impulsion de Jean de Coudenberghe. Curé de Saint-Sauveur de Bruges et secrétaire de Charles-Quint, Coudenberghe contribua en effet à fixer définitivement à sept les Douleurs de Marie dont le nombre avait jusqu'ici beaucoup varié et établit en 1492 la première Confrérie de la Vierge des Sept Douleurs¹². C'est dans ce contexte qu'une gravure dédiée à Charles-Quint, publiée à Anvers en 1509, donne la première représentation de la Vierge avec les sept glaives disposés en éventail¹³. Plus tard, et comme à Barberêche, chaque glaive s'orne au pommeau d'un médaillon figurant une des Douleurs. Par la suite les glaives disparaissent et la Vierge n'est plus entourée que des seuls médaillons¹⁴.

La Vierge de Barberêche est assise sur un simple banc et entourée de médaillons représentant les événements qui suscitèrent ses douleurs. Elle relève d'un type qui semble installé chez nous dès le XVI^e siècle. Ainsi en témoignent le tableau daté de 1544 dans la

¹² Cardinal Charles JOURNET, *Mater Dolorosa, Notre-Dame des Sept Douleurs*, Stein am Rhein 1974; <http://missel.free.fr/Sanctoral/09/15.php>.

¹³ RÉAU (cit. n. 6), p. 109.

¹⁴ IDEM.

chapelle du Saint-Sépulcre de Saint-Nicolas de Fribourg¹⁵, celui de la chapelle d'Elswil daté de 1596¹⁶, peint par Adam Küniman ou encore celui de l'église St-Jean-et-St-Paul de Cerniat, des environs de 1600, attribué à l'atelier du même Küniman¹⁷.

Si les sept scènes qui apparaissent dans les médaillons du tableau de Barberêche sont tout à fait comparables à celles de la gravure de Hans Burgkmair citée plus haut, il faut constater une différence manifeste entre les deux Vierges. Chez Burgkmair, le style de représentation de la Vierge lui communique une attitude totalement dramatique qui n'affecte en rien la Vierge de Barberêche, certes affligée, mais calme, souveraine et soumise. Par contre à Barberêche, le lourd et abondant plissement de la robe de la Vierge, la présence sur ses genoux d'un large pli plat, son visage légèrement incliné vers la droite, le motif de ses mains jointes sur sa poitrine et principalement le type de son auréole composée de franges de différentes longueurs qui rendent un effet de halo, transcription directe de l'effet rendu par la technique de la gravure, sont les éléments caractéristiques de la représentation. Ils rappellent, bien davantage que la Vierge de Burgkmair, les Vierges des Sept Douleurs des graveurs flamands de la seconde moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, en particulier de l'anversois Hieronymus Wierix (1553–1619) et de ses contemporains (fig. 10)¹⁸. Dans le même contexte, on peut encore évoquer l'encolure plissée ou froissée de la Vierge de Barberêche dont le rendu est très proche de celui de la retombée du voile de la Vierge sur les gravures anversoises. Quant à l'acanthé épineuse qui à Barberêche entoure la Vierge et qui évoque tant l'idée de la Vierge, lys entre les épines du Cantique des Cantiques (*lilium inter spinas*, Ct 2,2) que son Mystère douloureux, elle n'est pas sans rappeler la

¹⁵ Marcel STRUB, MAH, FR II, p. 149–150.

¹⁶ Verena VILLIGER, *Pierre Wuilleret*, Berne / Fribourg 1993, p. 18 Ill. 7, et p. 53 n. 32,4.

¹⁷ *Guide artistique de la Suisse*, t. 4b, Berne 2012, p. 127.

¹⁸ Je remercie Ivan Andrey qui a orienté ma recherche vers ce courant artistique.

Vierge des Sept Douleurs du triptyque de Bernard van Orley (vers 1535) du Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, mais aussi plusieurs gravures anversoises déjà citées, où le sol du tertre sur lequel est assise la Vierge, au pied de la Croix, est jonché de branches d'épines.

L'influence flamande manifestée à Barberêche dans le style de la peinture semble être confirmée par l'étude de la technique de sa réalisation: la peinture à l'huile qui y est appliquée sans recours à une couche de fond est une pratique propre aux artistes des Pays du Nord, en particulier des Pays Bas, au moins jusqu'à la fin du gothique¹⁹.

La bordure peinte du tableau

Le tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs est entouré d'une surprenante bordure. Les septante festons qui bordent la peinture évoquent immédiatement les festons qui ornent la partie inférieure de la plupart des bannières des congrégations ou des confréries religieuses. Ils rappellent de même la décoration à festons qui fréquemment entoure les images saintes représentées sur les scapulaires²⁰. Faut-il voir dans ce curieux décor une volonté d'assimiler tout le tableau à une sorte de grande bannière de confrérie ou à un scapulaire géant? Dans le cas d'une assimilation du tableau à une bannière maintenue à la verticale, on retiendra que la double ligne qui relie entre eux les différents festons devrait figurer une double cordelle destinée à les maintenir en bonne position, un peu à la manière des cordons qui servaient à stabiliser latéralement les bannières de

¹⁹ Stefan NUSSLI Restaurator AG, *Bericht über die maltechnischen Untersuchungen zum Leinwandbild der kleinen Kapelle in Barberêche*, 2006; www.uni-bamberg.de/iabd/denkmalpflege/leistungen/forschung/dissertationen/von_baum (29.9.2008).

²⁰ Bernard BERTHOD / Elisabeth HARDOUIN-GUGIER, *Dictionnaire des objets de dévotion dans l'Europe catholique*, Paris 2006, p. 256.

processions. Pour l'idée du scapulaire, on se souviendra du scapulaire noir des Sept Douleurs de Marie porté par les membres de la confrérie de l'Ordre des Servites²¹ dont il se pourrait que la couleur noire du fond du tableau se soit inspirée.

Un seul feston de la bordure, situé au milieu de son côté droit, inclut, en plus d'une branche d'épines, quatre lignes concentriques rouges formant une sorte de labyrinthe très schématique ouvert vers la gauche. Chaque labyrinthe induisant l'idée d'un parcours, il se pose la question de savoir si ce motif pourrait ici se rapporter à la *Via Matris*, exercice que les Servites avaient institué à l'attention des membres des confréries de Notre-Dame des Sept Douleurs? Les sept Douleurs étaient alors méditées sous la forme de la *Via Crucis* en récitant des prières spécifiques aux sept stations des douleurs de Marie, principalement un Pater et sept Ave²².

Les particularités de cette bordure contribuent à faire de l'ensemble davantage une image de dévotion qu'une œuvre d'art. Rien d'étonnant alors qu'en pleine seconde moitié du XVII^e siècle où fleurissent les grands noms de la peinture baroque, on ait encore eu recours pour le tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs de Barberêche à un type de représentation tout à fait traditionnel inspiré de modèles des XV^e et XVI^e siècle tant allemand que flamand.

Le peintre

Le chiffre du peintre «GRW» semble à l'heure qu'il est ne pas répondre à celui d'un artiste fribourgeois ni même neuchâtelois ou soleurois que l'on aurait pu attendre dans l'environnement de

²¹ IDEM, p. 254.

²² Abbé GUGLIELMI, *Recueil des scapulaires de l'Immaculée Conception, du Rosaire, du Carmel, des Sept Douleurs, du Saint Esclavage, du très-précieux Sang et de la Passion avec une notice sur les indulgences que notre Saint-Père le Pape accorde aux fidèles qui possèdent quelque objet béni par sa Sainteté*, Rome 1862, p. 268–277.

François-Louis-Blaise d'Estavayer-Molondin, revêtu de plusieurs charges dans le gouvernement de Neuchâtel entre 1662 et 1682²³ ainsi que membre du Grand Conseil de Soleure, dès 1661 et du Petit Conseil, dès 1664. Quant aux peintres franc-comtois connus travaillant dans la région fribourgeoise, ils y sont généralement actifs dans la première moitié du XVII^e siècle, soit avant 1668²⁴. Il convient alors de rappeler le contexte artistique des années 1660 à Barberêche. Il est principalement marqué par la décoration de la grande salle du premier étage du château peinte après 1662, date du mariage de François-Louis-Blaise et de Barbe de Praroman. Cette décoration, mise partiellement à jour lors de la restauration du château de 1990²⁵ était caractérisée par des panneaux de bois peints de personnages mythologiques sous arcade surmontés d'une suite d'armoiries d'alliances, réalisation d'envergure attribuée à l'atelier du peintre soleurois Benedikt Michael Vogelsang (1663, membre de la confrérie soleuroise de saint Luc)²⁶. Cet atelier actif dans la région fribourgeoise entre 1660 et 1700 s'est particulièrement manifesté au manoir d'Affry à Givisiez, de Gottrau à la Petite-Riedera ou de Fégely à Autigny.

Revenant à la signature du tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs, «GRW», elle pourrait appartenir – si l'on exclut l'adjonction du petit «R» qui n'a peut-être pas toujours fait partie intégrante de la signature de l'artiste – à Gomar Wouters dont le chiffre admis est «GW», la lettre finale de son prénom «r» pouvant justifier sur notre tableau le «R» qui suit le «G». Cet artiste, né à Anvers en 1649 ou

²³ Voir plus loin dans le texte.

²⁴ Marcel STRUB, Note sur les peintres bourguignons ayant travaillé à Fribourg au XVII^e siècle, in: *Nos monuments d'art et d'histoire* 10 (1959), p. 65; Gérard PFULG, *Un foyer de sculpture baroque au XVII^e siècle. L'atelier des frères Reyff. Fribourg (1610–1659)*, Fribourg 1994, p. 18–19; Verena VILLIGER / Jean STEINAUER, Peintres bourguignons, Jésuites et marché de l'art: à l'abri du manteau de la Vierge, in: *AF* 68 (2006), p.103–120.

²⁵ Catherine et Michel WAEBER, Barberêche retrouvé, in: *Pro Fribourg, Repères fribourgeois* 3, Fribourg 1992, p. 34–38.

²⁶ *Dictionnaire biographique de l'art suisse*, Zurich 1998, p. 1083.

1658²⁷, est signalé en 1675 à Rome, où il décède entre 1680 et 1696. Il est connu pour avoir appartenu à une sorte de confrérie appelée les «Bentvueghels» («la bande d'oiseaux») active à Rome et essentiellement constituée d'artistes venant des Pays-Bas²⁸. Gomar travaillait comme peintre, mais surtout comme graveur de sujets historiques et de vues de Rome dans le style de Jacques Callot²⁹. Il semble ne pas avoir laissé de peintures connues ni en Italie ni ailleurs et encore moins dans notre région. Il n'est pas impossible qu'il ait été le fils du peintre François Wouters (1614–1659), un disciple de Rubens, dont on sait qu'il eut, après 1641, un fils dont Albert Rubens, fils aîné du grand peintre, sera le parrain³⁰.

L'attribution du tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs de Barberêche à Wouters est tout à fait hypothétique. Elle aurait l'avantage de justifier tant le climat flamand de la représentation – qu'un artiste franc-comtois aurait également pu exporter – que sa technique picturale particulière³¹. On pourrait alors supposer qu'un Gomar Wouters, sur le chemin entre Anvers et Rome, devenu pour un temps membre de l'atelier de Michael Vogelsang, ait été détaché de l'équipe travaillant au château de Barberêche – peut-être parce que plus familier des scènes religieuses que les autres membres de

²⁷ Les deux dictionnaires d'artistes les plus courants donnent des dates de naissance qui varient entre: 1649 ou (1658?) pour THIEME-BECKER, vol. 36, p. 262; 1649 ou 1658 pour BÉNÉZIT, t. 14, p. 720, alors qu'une approche plus récente: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bentvueghels> donne une naissance entre 1639 et 1649.

²⁸ G. J. HOOGWERFF, *De Bentvueghels*, Den Haag 1952; Didier BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle*, 2 vol., Bruxelles (Institut historique belge de Rome) 1970; David A. LEVINE, *The Bentvueghels: «Bande Académique»*, in: *Essays Honoring Irving Lavin On His Sixtieth Birthday*, New-York 1990.

²⁹ BÉNÉZIT 1999, p. 720.

³⁰ Marie-Louise HAIRS, *Dans le sillage de Rubens. Les peintres d'histoire anversois au XVII^e siècle*, Liège 1977, p. 48 n. 90.

³¹ Voir plus haut.

l'atelier – pour exécuter en 1668³², avec le talent encore tout relatif de ses presque vingt ans³³, le tableau d'autel de la chapelle que son commanditaire, François-Louis-Blaise, venait de faire construire à quelques enjambées de sa résidence.

François-Louis-Blaise d'Estavayer-Molondin et la chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs

C'est par son mariage en 1662³⁴ avec Marie-Barbe de Praroman, héritière des terres paternelles de Barberêche, que François-Louis-Blaise se voit lié à Barberêche. Jusqu'à la mort de son père, Jacques, en 1664, il était connu sous le nom de «capitaine de Molondin» au régiment des Gardes suisses au service de France qu'il quitte en 1668. Etabli à Cressier, mais passant l'été à Barberêche, il assura la charge de conseiller d'Etat de la principauté de Neuchâtel dès 1663, de lieutenant du gouverneur de 1664 à 1670, puis de gouverneur de 1679 à 1682, au milieu de constantes intrigues des partis opposant la duchesse de Nemours, protectrice de François-Louis-Blaise, à sa belle-mère, la duchesse de Longueville, qui virent finalement Molondin être évincé par François-Pierre d'Affry (1620–1690). Cette

³² Le rapprochement des deux créations, celle de la décoration de la grande salle peinte du château et celle du tableau de Notre-Dame des Sept Douleurs, daté de 1668, confirme la date d'après 1662 pour la décoration de la salle du château et permet probablement de la situer dans les années 1668–1669 d'autant plus que 1668 marque le moment où François-Louis-Blaise revient au pays après avoir quitté le régiment des Gardes suisses (voir plus loin).

³³ Si l'on admet que Gomar Wouters a vu le jour en 1649, il était en 1668 âgé de 19 ans.

³⁴ Cette alliance a laissé une trace sur le retable de l'autel du Rosaire de l'église de Barberêche dont la partie supérieure porte les armes d'alliance d'Estavayer-Molondin et de Praroman. Cet autel aurait alors bénéficié d'un nouveau retable tout en conservant le tableau d'autel original des années 1630 (voir à ce sujet Hermann SCHÖPFER, cit. n. 11, p. 24–26 et note 63, p. 80).

période neuchâteloise de François-Louis-Blaise coïncidait également avec deux charges dans le canton de Soleure: dès 1661, il était membre du Grand Conseil et dès 1664, du Petit Conseil³⁵.

La date de création de la peinture de Notre-Dame des Sept Douleurs en 1668 est très significative. Elle correspond tout d'abord à l'année où François-Louis-Blaise quitte le service de France pour revenir durablement à Cressier et à Barberêche. D'autre part en plus d'une célébration de Notre-Dame des Sept Douleurs fixée par l'Eglise au vendredi qui suit la Passion, l'ordre des Servites avait reçu l'autorisation de fêter une seconde fois dans l'année la Compassion de la Vierge pour pouvoir commémorer expressément les sept douleurs³⁶. Cette fête, commémorée aujourd'hui le 15 septembre³⁷, fut célébrée pour la première fois le 9 juin 1668, le troisième dimanche de septembre, ce que le pape Clément IX (1667–1669) confirma comme un privilège propre des Servites. Si la date de 1668 est celle de la création du tableau de la Vierge des Sept Douleurs, elle est très probablement aussi celle de la construction de l'ancienne chapelle elle-même par François-Louis-Blaise.

En passant commande après 1662 de la décoration de la grande salle de son château, François-Louis-Blaise d'Estavayer-Molondin s'est montré, en parfait homme du monde, soucieux de donner à sa nouvelle résidence un lustre digne de la brillante société qu'il recevait en été à Barberêche avec tout ce que cela comprenait de personnalités en vue, en particulier parmi les partisans de la duchesse de Nemours, lors de cette dernière partie du règne des Orléans-Longueville sur le comté de Neuchâtel³⁸. Il ne s'en est pas moins

³⁵ Paul DE PURY, Les possesseurs de Barberêche du XVI^e au XIX^e siècle, in: AF 2 (1914), p. 151–152; Idem, François-Louis-Blaise d'Estavayer: sieur de Molondin, gouverneur de Neuchâtel, in: *Musée neuchâtelois*, Neuchâtel 1933; www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F15639.php.

³⁶ JOURNET (cit. n. 12), p. 66.

³⁷ Père Bruno CHARNIN, *La Compassion de la Vierge Marie. Etude historique de la dévotion à Notre-Dame des Douleurs*, Fribourg 1982, p. 41–47.

³⁸ DE PURY, Les possesseurs de Barberêche (cit. n. 35), p. 153.

révélé au même moment un membre particulièrement fervent de la confrérie de Notre-Dame des Sept Douleurs ainsi qu'en témoignent plusieurs détails du tableau d'autel de sa chapelle, notamment de sa bordure.

