Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter

Herausgeber: Service des biens culturels du canton de Fribourg = Amt für Kulturgüter des Kantons Freiburg

Band: - (2003)

Heft: 15

Artikel: Le salon rococo de l'ancienne maison Reyff de Cugy à Fribourg

Autor: Jordan, Marc-Henri

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035784

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: 08.12.2025

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

LE SALON ROCOCO DE L'ANCIENNE MAISON REYFF DE CUGY À FRIBOURG

MARC-HENRI JORDAN

L'ancienne maison Reyff de Cugy, à la Grand-Rue 14 à Fribourg, acquise en 1930 par l'Association paroissiale de Saint-Nicolas, fut une demeure de la famille Reyff durant quelque 130 ans. Vers 1760, elle fut transformée par François-Philippe Reyff de Cugy et son épouse Marie-Hélène Castella de Delley. Le point culminant de ces travaux fut l'aménagement du grand salon, au premier étage, côté Sarine. Restauré de façon exemplaire en 1993-1994, ce salon décoré de peintures en camaïeu et de stucs polychromés est l'un des plus somptueux salons patriciens du XVIIIe siècle fribourgeois.

En 1703, le partage des biens de Marie-Françoise Wild, épouse de feu Joseph Reyff, 1er bailli de St-Aubin, avait attribué la maison de la Grand-Rue 14, avec le jardin des Rames en contre-bas, l'écurie de la rue des Alpes, ainsi que «les tapisseries de Haute lisse, le lict et miroir assortissant», à leur fils aîné François-Joseph (1675-1731)[1]. C'est par ce biais que la maison revint en 1742 à son fils aîné François-Philippe, dit Reyff de Cugy (1704-1783). Cette branche des Reyff est appelée ainsi depuis l'héritage de la seigneurerie de Cugy, Vesin et Aumont, par l'épouse de François-Joseph, Anne-Marie de Lanthen-Heid[2]. François-Philippe épousa Marie-Hélène Castella de Delley le 9 septembre 1759 à Cugy[3] et entreprit au même moment le réaménagement de leur future maison de Fribourg: le grand salon peut être daté en effet entre 1759 et 1761 environ[4].

Seigneur de Cugy et Aumont, François-Philippe Reyff de Cugy (fig. p. 2)[5] fut membre des Deux-Cents en 1731, bailli de Font-Vuissens de 1738 à 1743, membre des Soixante en 1745, conseiller en 1747, trésorier de 1761 à 1766, lieutenant d'avoyer en 1776. Il fut envoyé régulièrement comme député à la Diète de Frauenfeld entre 1750 et 1766. Par ailleurs, il poursuivit une carrière comme officier au service de France; il devint colonel du pays en 1776 ainsi que général d'artillerie du Corps helvétique[6]. Mariés sur le tard, François-Philippe et Marie-Hélène n'eurent pas d'enfant.

François-Philippe confia le décor de son grand salon ou «salon de compagnie»[7] aux meilleurs artistes établis en ville: Gottfried Locher (1735-1795), peintre souabe, attesté à Fribourg dès 1755, et les frères Johann Jakob (1724-1784) et Franz Joseph (?-1768) Moosbrugger, stucateurs du Vorarlberg, qui travaillèrent aux autels latéraux de St-Nicolas dès la fin de l'année 1751. Si l'attribution des peintures à Locher a été faite depuis longtemps, et avec raison, celle des stucs aux Moosbrugger est nouvelle.

1 AEF, Fonds Reyff de Cugy, Divers, XVIIIe siècle, partage du 14.7.1703.

2 Testament du 12.1.1713 (AEF, RN 331, 283-286). Cette Anne-Marie de Lanthen-Heid est l'une des quatre filles de François-Philippe de Lanthen-Heid, constructeur du château de La Poya. Sur l'histoire de la maison et de ses propriétaires: DE ZURICH 1928, LXX et 50, fig. 5-6; Marie-Thérèse TORCHE-JULMY et Jean-Baptiste de WECK, Restauration d'un ancien hôtel patricien de la famille Reyff, in: 1700, 54 (avril 1989), 8-9; Marc-Henri JORDAN et Gilles BOURGAREL, Fribourg, Grand-Rue 14. Ancienne maison Reyff de Cugy, Fiche RBCI, Ville de Fribourg 024/2003. La maison appartient aujourd'hui à la Fondation de Saint-Nicolas, qui a remplacé en 2002 l'Association paroissiale de St-Nicolas. Je remercie la Fondation de la permission de publier cette étude, ainsi que M. Hans Brügger, curé-chanoine de St-Nicolas, et Mme Marguerite Grand pour leur aide.

ÉTUDE

Fig. 1 Maison Reyff de Cugy, Grand-Rue 14 à Fribourg. Salon de compagnie au premier étage, éclairé par des portes-fenêtres ouvrant sur une galerie dominant la Sarine, entre 1759 et 1761 environ.

Un «salon de compagnie» somptueux

Ce grand salon se situe au premier étage. L'antichambre est pourvue d'une double porte vitrée, laissant entrevoir le somptueux décor de la grande pièce. Elle est flanquée, sur la droite, d'une seconde antichambre – fait sans doute exceptionnel dans la distribution des maisons à Fribourg au XVIIIe siècle –, qui ouvre de la même façon sur le grand salon. Cette seconde pièce servait peut-être à l'origine de salle à manger comme c'est le cas en 1898[8].

Le caractère unique de ce salon est dû tout à la fois à ses dimensions, à la qualité de son riche décor, ainsi qu'à son abondant éclairage naturel et à la large vue offerte sur la colline de Montorge, la chapelle de Lorette et la porte de Bourguillon. Sa longueur est de 10 m et sa largeur de 8,10 m, dimension correspondant à la réunion de deux maisons médiévales. Donnant non pas sur la rue, comme habituellement, ce salon de compagnie est éclairé par les trois portes fenêtres de la galerie surplombant la Sarine. Il faut remarquer que le choix de son emplacement n'est pas attribuable au goût très moderne de son créateur, comme on a pu l'écrire, puisque l'on sait aujourd'hui que ce salon fut précédé, au XVIIe siècle en tous les cas, d'une pièce de grandes dimensions, où l'on donnait des bals au début du XVIIIe siècle.

Le décor se compose de stucs blancs et gris, rehaussés de vert, et de peintures murales en camaïeu bleu, qui confèrent à l'ensemble une remarquable unité. Le pourtour de la pièce imite, en stuc, un lambris avec panneaux et pilastres. La répartition des portes et des panneaux n'obéit qu'à une symétrie partielle. Au centre de la paroi ouest se dresse une grande cheminée en marbre d'Oberhasli (Oberland bernois), attribuable à l'atelier de Johann Friedrich I Funk (1706-1775) de Berne, tandis qu'une seule porte, à gauche, ouvre sur le petit salon et que des panneaux occupent la partie droite. La paroi du côté est, qui correspond au mur mitoyen de la maison, est rythmée d'une suite de panneaux et de pilastres, et accueille, uniquement du côté de la galerie, en face de la porte du petit salon, une fausse porte à un vantail dormant et un mobile qui dissimule des carreaux de glaces analogues à ceux d'une véritable porte-fenêtre. Du côté nord, les portes-fenêtres des antichambres font pratiquement face aux trumeaux de celles de la galerie. Les portes-fenêtres de la galerie sont pourvues d'une imposte vitrée. Les portes et la cheminée sont surmontées de peintures murales, et non réalisées sur toile comme le sont d'ordinaire les dessus-de-porte, dans des encadrements en stuc vert rehaussé d'or. Les trumeaux de la galerie sont actuellement garnis de glaces et de peintures. Enfin, le plafond est occupé par une grande peinture centrale, accompagnée de médaillons

3 AP Cugy, Registre des mariages, 1664-1835, 42v.

4 Les éléments structurels du plafond proviennent d'arbres abattus entre l'été 1757 et celui de 1759 (Laboratoire romand de dendrochronologie, Moudon, réf. LRD93/R3350). Une inscription au dos d'une planche du parquet actuel, de 1930, précise: «Enlevé vieux parquet datant de 1761, repose de ce parquet le 20 novembre 1930. Louis Wetzel» (selon communication de M. Egger, ancienne entreprise Egger, Parqueterie de Fribourg, 6.1.1998).

5 Le portrait présumé de François-Philippe (Barberêche, APZ) provient de la succession de l'ingénieur Rodolphe de Weck, devenu propriétaire de la Grand-Rue 14 par son épouse Camille von der Weid, descendante du général Charles-Emmanuel von der Weid qui avait épousé en 1815 Marguerite Reyff de Cugy, petite-nièce de François-Philippe Reyff de Cugy.

6 AEF, Généalogies Amman, 27; Ibid., Supplément, n° 24; Hans Jakob LEU, Supplement zu dem allgemeinen helvetisch-eidgenössischen oder schweizerischen Lexicon, V, Zürich 1791, 74; DHBS V, 459, n° 34.

7 C'est le terme qui, au XVIIIe siècle, désigne par exemple le grand salon de Jetschwil. AEF, Fonds de Boccard, III, Inventaire des Meubles & Effets annexés à la substitution, tels qu'ils se sont trouvés dans la Maison à la Porte de Morat ... / Au château de Jetschwil.

8 Date du plus ancien relevé de la maison. Voir: JORDAN/BOURGAREL (cf. n. 2).

9 Ils sont décrits dans la succession de Rodolphe de Weck, propriétaire de la maison, décédé en 1927 (Barberêche, APZ): «2 consoles avec glaces, dont l'une brisée, époque Louis XV, bois doré, sculpté et peint en vert, dessus marbre, intacte, avec glace de même travail, haut. 180, larg. 75» (n° 245-246); «1 grande glace, formant dessus cheminée, Louis XV, bois sculpté, doré et peint en vert, larg. 106., haut. 167 (n° 259)». Je remercie Catherine Waeber de m'avoir communiqué cet important document. Ces éléments, en partie visibles sur le dessin publié par Max Lutz (Die Schweizer Stube 1330-1930, Bern 1930, pl. 150), n'ont pas été partagés entre les membres de l'hoirie mais vendus sans doute peu après.

d'angle pourvus eux aussi d'encadrements en stuc, particulièrement développés.
Il faut préciser ici que les peintures des trumeaux surmontaient originellement des consoles rococo (dont les crochets de fixation sont encore en place) et leurs miroirs assortis à celui de la cheminée (fig. 22). Il n'a pas été possible de localiser ces éléments vendus antérieurement au rachat de la maison par l'Association paroissiale de St-Nicolas en 1930[9]. De cette époque, les miroirs actuels ne sont pas bien adaptés aux dimensions des peintures et contrastent avec les moulures en stuc. Quant au parquet d'origine, il fut remplacé par le parquet actuel, plus simple, en octobre 1930 (fig. p. 2 et fig. 22)[10].
On ne connaît pas l'auteur des plans de cette pièce de réception qui, avec le salon de compagnie en forme de galerie du manoir de Jetschwil (Guin), décoré aussi par Gottfried Locher, vers 1765, se démarque des exemples fribourgeois contemporains par l'importance des baies vitrées. A Jetschwil, une porte-fenêtre et deux baies latérales forment une véritable paroi transparente du côté du vestibule supérieur de la cage d'escalier, tandis que trois portes-fenêtres ouvrent sur l'extérieur à l'autre extrémité de la galerie; surmontées d'un oculus dans la gorge du plafond, elles complètent l'éclairage des cinq fenêtres de la façade est[11].

Des Cinq Sens à l'évocation des Arts

De prime abord, le programme iconographique des peintures des parois s'articule en deux séries. D'une part, les dessus-de-porte et le dessus-de-cheminée forment une suite des Cinq Sens, représentés sous la forme de jeux d'amours dans des paysages: il s'agit, du côté de l'entrée, de l'Odorat, puis du Goût, de la Vue, au-dessus de la cheminée, ainsi que, du côté du petit salon, de l'Ouïe et finalement du Toucher à l'est. D'autre part, les deux peintures des trumeaux de la galerie représentent la Peinture, à l'est, et la Sculpture, à l'ouest, sous la forme d'amours dans des nuées. En fait, ces deux séries se recoupent car la peinture du dessus-de-cheminée représente la Vue sous la forme de l'Astronomie, et la représentation de l'Ouïe se confond avec celle de la Musique, composant une petite suite des Arts et des Sciences.
Il apparaît que Gottfried Locher s'est servi de modèles gravés, en bonne partie identifiés, et qu'il a composé, à partir de ces gravures, représentant parfois d'autres thèmes, une suite cohérente des Cinq Sens. Ces gravures reproduisent des peintures de François Boucher (1703-1770) et furent publiées en 1734 pour certaines, en 1741 et après 1745 pour d'autres.
Le dessus-de-porte représentant l'Odorat (fig. 7) est l'une des reprises les plus fidèles d'un modèle, à partir duquel le peintre réussit néanmoins, avec quelques modifications, à recomposer un autre sujet. Le modèle est l'Amour oiseleur, gravé en 1734 par Bernard Lépicié d'après une peinture de Boucher (fig. 6)[12]. Locher en reprend trois amours placés sur un petit rocher avec des arbres à l'arrière-plan. Laissant de côté la cage et l'amour retenant l'oiseau, Locher représente désormais un amour occupé à humer le parfum d'une fleur et un autre à priser du tabac. L'arrière-plan de la gravure de format vertical fournit au peintre plusieurs motifs pour composer le paysage, en largeur, de son dessus-de-porte. Locher adapte de la même manière une autre gravure pour un dessus-de-porte d'une maison toute proche, la Grand-Rue 59[13].
La composition de l'Amour oiseleur a particulièrement séduit le peintre, car il l'utilise à deux autres reprises au moins. Il s'agit d'abord d'un

Fig. 3 Restauré, ce motif en stuc a retrouvé sa plasticité et son modelé nerveux.

Fig. 2 Cheminée à manteau en marbre d'Oberhasli (BE), attribuable à l'atelier de Johann Friedrich I Funk, de Berne, peinture de Gottfried Locher, représentant La Vue et l'Astronomie, stucs de Johann Jakob et Franz Joseph Moosbrugger.

dessus-de-porte, d'un ensemble de trois signé et daté 1772, réalisé pour l'avoyer François-Romain de Werro pour sa demeure de l'Hôtel Ratzé (fig. 9)[14]. Dans cette peinture de moindre largeur, les trois figures retenues, placées dans un cadre végétal, évoquent l'Air; les deux autres peintures représentent la Terre et l'Eau. On notera ici le parti pris d'une peinture polychrome, dont il est malheureusement difficile de juger en son état actuel. Le deuxième exemple est une peinture isolée, attribuable à Locher et conservée aujourd'hui au manoir de Diesbach à Bourguillon (fig. 8)[15]. Non daté, cet exemple, probablement plus clair à l'origine que la série du musée, s'avère la reprise la plus fidèle de la gravure. Cette suite d'exemples d'après un même modèle gravé illustre bien la méthode du peintre qui retient de l'estampe des motifs et des idées de compositions, qu'il adapte selon les besoins et, par son sens de la couleur, sait présenter de façon renouvelée et empreinte d'une atmosphère particulière. C'est au fil des comparaisons entre modèles et réalisations que commencent vraiment à se définir les mérites de l'artiste.

Le Goût est évoqué par trois amours, dont celui du centre tient un verre de vin et une chope, tandis que les deux autres goûtent du raisin (fig. 5).

Fig. 4 Etienne Fessard, L'Amour vendangeur, d'après François Boucher, 1741, eau-forte et burin, 26,6 x 22,4 cm (Paris, Musée du Louvre, Cabinet E. de Rothschild) – l'une des sources du dessus-de-porte représentant le Goût.

Fig. 5 Gottfried Locher, Le Goût, peinture murale à l'huile, 82 x 142 cm, cadre en stuc de Johann Jakob et Franz Joseph Moosbrugger, dessus-de-porte de la porte-fenêtre de la seconde antichambre (nord-ouest).

Une scène secondaire illustre la même idée, avec un chien tenant fermement un os que lui dispute un chat. Les deux amours de gauche et certains détails du paysage sont tirés de l'Amour vendangeur, gravé en 1741 par Etienne Fessard d'après Boucher (fig. 4). Locher possédait peut-être la série de gravures d'après les quatre peintures réalisées par Boucher pour le sculpteur François Derbais[16], qui comprend, outre l'Amour oiseleur et l'Amour vendangeur, un Amour nageur, gravé en 1741 par Pierre Aveline et Dominique Sornique[17], modèle de la peinture représentant l'Eau dans la série de l'avoyer Werro, et un Amour moissonneur, gravé en 1734 par Bernard Lépicié[18]. S'agissant de la fortune de ces motifs, on peut relever qu'en 1761, au moment où s'achève probablement le décor du salon de la Grand-Rue 14, l'Amour oiseleur, l'Amour nageur et l'Amour moissonneur servent de sujets de tapisserie à la manufacture de Beauvais[19], preuve s'il en fallait de la longévité des modèles de Boucher, phénomène qui n'est pas propre aux régions éloignées de Paris ou en dehors des grands centres artistiques.

Au-dessus de la glace de la cheminée, Locher place, avec à-propos, une évocation de la Vue et de l'Astronomie (fig. 2 et 11), représentée par trois amours: l'un essaie une longue-vue, un autre étudie un globe terrestre, tandis qu'un troisième, équipé de lunettes, est plongé dans un livre. Le groupe médian, que le peintre reprend dans un médaillon en camaïeu rose au plafond du grand salon de la rue Pierre-Aeby 3, est tiré d'une gravure d'après Boucher, l'Astronomie, faisant partie d'une suite de 6 planches intitulée «Le Livre des arts», publiée à Paris chez Gabriel Huquier après

10 AP Fribourg, St-Nicolas, Livre des protocoles de l'Association paroissiale de St-Nicolas, I, 24 et 31.10.1930.

11 DE ZURICH 1928, pl. 86-87 (plan n° 4); HCF II, 741 (ill.).

12 JEAN-RICHARD 1978, 331, n° 1377.

13 Locher adapte une gravure de Pierre Aveline, d'après sa propre composition, intitulée Le Toucher. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Ee 12 rés. fol., 41. Le dessus-de-porte, non daté, n'est actuellement pas conservé in situ (coll. part.).

14 MAHF Inv. N° 4331. La Terre porte l'inscription «G. Locher / 1772».

15 Elle est insérée dans les boiseries néo-Louis XVI d'un salon de 1910. Un vernis un peu jauni la recouvre. Je remercie Benoît de Diesbach Belleroche de la permission de la publier.

16 Georges BRUNEL, Boucher, Paris 1986, 62-64.

17 JEAN-RICHARD 1978, 381-382, n° 1588.

18 Ibid., 331, n° 1378.

19 Ibid., 331, n° 1377.

20 Ibid., 314-316, n° 1294-1311; BRUNEL (cf. n. 16), 258. A la rue Pierre-Aeby, Locher peint un type de visage différent de celui de la gravure.

1745[20]. La composition est inversée par rapport à celle de la gravure. Or, l'utilisation également inversée des autres planches de la suite pour le dessus-de-porte représentant l'Ouïe, et pour les peintures des trumeaux du salon – constatation qui vaut pour tous les médaillons de la rue Pierre-Aeby 3[21] – apporte un indice décisif que Locher n'utilisait pas l'édition d'Huquier mais la réédition, en sens inverse, publiée chez Johann Georg Hertel à Augsbourg (fig. 10)[22].

Le dessus-de-porte du côté du petit salon est consacré à l'Ouïe sous la forme d'amours musiciens (fig. 13). Locher ajoute plusieurs intruments au groupe tiré de la gravure (fig. 12) et un musicien au premier plan à droite, dont la coiffe introduit dans cette scène un élément de mascarade dite à la turque. Le dessus-de-porte opposé illustre le Toucher (fig. dos de couverture), avec trois amours à nouveau, au bord d'un plan d'eau comme dans le Goût: un amour se fait pincer les doigts par une écrevisse, un autre tient un poisson, tandis qu'un troisième s'est saisi d'un lourd caillou et tente de se redresser. Le modèle de cette scène n'a pas pu être trouvé.

A ce stade de la recherche en effet, il n'a pas été possible d'identifier le modèle de plusieurs figures telles l'amour enturbanné, dans le Toucher, ou celui portant un chapeau et tenant une chope, dans le Goût, que nous suspectons ne pas être de l'invention de Locher. Tout au plus, pouvons-nous signaler certaines analogies avec des œuvres de Johann Esaias Nilson, dessinateur et graveur d'Augsbourg, comme repères éventuels sur la piste des véritables modèles. Aucun motif dans son œuvre, qui a pourtant fourni plusieurs fois des modèles à Locher[23], n'est en tous les cas repris ici aussi visiblement que ceux de Boucher[24]. On peut constater que le recours à plusieurs modèles dans l'élaboration d'une peinture n'est pas inédit dans l'œuvre de Locher, à témoin, par exemple, un tableau de l'église du collège St-Michel à Fribourg, représentant la mort de saint François-Xavier[25], œuvre attestée et datée 1765: la figure principale est réalisée d'après une gravure reproduisant une peinture de Giovanni Battista Gaulli (Il Bacciccio) à S. Andrea al Quirinale à Rome[26], et les angelots proviennent d'une gravure de Jakob Matthias Schmutzer d'après Franz Anton Maulbertsch[27].

Fig. 6 Bernard Lépicié, L'Amour oiseleur, d'après François Boucher, 1734, eau-forte, 26,9 x 22,9 cm (Paris, Musée du Louvre, Cabinet E. de Rothschild).

La Peinture et la Sculpture

Placés de part et d'autre de la porte-fenêtre centrale de la galerie, les trumeaux, représentant la Peinture (fig. 14) et la Sculpture (fig. 15), ont pour modèle la réédition augsbourgeoise de deux planches de la suite du Livre des arts de Boucher[28], dont ils sont, à quelques détails près, une reproduction fidèle (fig. 16 et 17). Pour des raisons de symétrie, Locher a placé à gauche la Peinture et à droite la Sculpture. Depuis sa restauration surtout, la Sculpture étonne par son aspect: la couche très mince du camaïeu appliqué dans les parties secondaires de ce trumeau, avec moins de soin de surcroît que dans les autres peintures, est absente sur les personnages et leurs accessoires (sauf dans les zones d'ombre), laissant à nu le fond gris servant de base au camaïeu; ailleurs, on le devine seulement là où le peintre joue avec beaucoup de transparence. On ne sait comment expliquer pourquoi Locher n'a pas terminé cette peinture, qui contraste avec l'ensemble du décor pictural de la pièce: achèvement différé, pour une raison inconnue, puis abandonné car le commanditaire ne s'en serait plus soucié, ou éventuelle brouille du peintre avec celui-ci?

Les Eléments

Avec les médaillons d'angle du plafond, on passe des activités humaines à l'évocation des Quatre Eléments, à nouveau sous la forme d'amours:

21 Les autres médaillons d'angle du plafond représentant la Peinture, la Poésie et la Sculpture.

22 Ludwig DÖRY, Katalog der Ornamentstichsammlung. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1960, 110, Nr. 666(I). Cette réédition forme la suite n° 190.

23 Par exemple une peinture représentant un berger et une bergère dans un paysage, au pied d'un monument: MAHF Inv. N° 9077. La source graphique, publiée en 1766 au plus tôt, est la planche du mois de mai de la série des occupations et des plaisirs des mois. Cf. Peter JESSEN, Das Rokoko im Ornamentstich (Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten, III), Berlin s.d. (1923), Taf. 147; Marianne SCHUSTER, Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko, München 1936, 73, Kat. Nr. 118.

24 Je remercie Dr. Gun-Dagmar Helke, conservatrice au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg et auteur d'une thèse de doctorat de l'université Martin-Luther de Halle-Wittenberg sur J. E. Nilson (en cours de publication), de m'avoir indiqué que les rapprochements significatifs ne peuvent guère être faits qu'avec la planche intitulée «Dessein d'une Fontaine orné avec les quatre Elements» (suite IX, planche 4; SCHUSTER (cf. n. 23), 60, Nr. 73). La position du corps n'est pas tout à fait la même à la Grand-Rue 14; on remarque sur la même planche l'amour portant un couvre-chef militaire et tenant une grenade, représentant le Feu, qui rappelle un peu celui d'un médaillon de Jetschwil, sans que la position du corps soit identique.

Fig. 7 Gottfried Locher, L'Odorat, dessus-de-porte de la porte-fenêtre de la première antichambre (nord-est).

la Terre, au nord-est, l'Air, au nord-ouest, puis l'Eau, au sud-ouest, et enfin le Feu (fig. 19), au sud-est. Le camaïeu de cette suite est en général plus sombre; la composition est souvent plus simple si l'on compare les médaillons et leurs sources ou que l'on songe aux médaillons polychromes des Eléments au manoir de Jetschwil. La Terre est représentée par ses fruits et ses produits; pour l'Air, les amours sont groupés autour d'une cage, des oiseaux volent, et un amour tient un instrument à vent; l'Eau est évoquée par un amour chevauchant un dauphin représenté d'une manière traditionnelle comme chez Boucher. Enfin, le Feu est celui de l'amour. Une partie importante de sa composition est celle d'une estampe de la suite des Quatre Eléments d'après Boucher, gravée par Jean Daullé et publiée en 1748 (fig. 18), alors que dans le médaillon de la Terre, seul l'amour portant les fruits est tiré de la planche de la même suite[29]. Les autres médaillons ne s'inspirent pas des planches correspondantes, au contraire de ceux de Jetschwil plus fidèles aux gravures en général.

Un frontispice pour le Tombeau de Guillaume III

La peinture centrale du plafond forme une vaste composition peuplées d'allégories, dans la partie

Fig. 8 Gottfried Locher, L'Amour oiseleur, œuvre attribuable, non datée, huile sur toile, 63 x 70,5 cm. Bourguillon, manoir de Diesbach Belleroche.

Fig. 9 Gottfried Locher, L'Air, 1772, huile sur toile, 91 x 114,5 cm, réalisée pour l'Hôtel Ratzé à Fribourg (Fribourg, Musée d'art et d'histoire).

25 STRUB, MAH FR III, 120, n° 4, fig. 113; IPR FRIBOURG, ST-MICHEL 182.

26 L'une des gravures du tableau de Gaulli est celle d'une feuille de thèse défendue en 1685 au Salvator-Lyzeum d'Augsbourg, gravée par Bartholomäus Kilian. Cf. Sibylle APPUHN-RADTKE, Das Thesenblatt im Barock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Killians, Weissenborn 1988, 234-236, Kat. Nr. 55, Abb. 117.

27 La peinture de Maulbertsch représente Le corps de saint Jean Népomucène flottant sur l'eau. Rapprochement signalé dans: Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis, Austellungskatalog, Museum Langenargen am Bodensee, Sigmaringen 1996, 288-289.

28 Edition parisienne: JEAN-RICHARD 1978, 315, n° 1298, pour la Peinture, et n° 1301, pour la Sculpture. C'est probablement aussi l'édition augsbourgeoise du Livre des arts qui a fourni les modèles d'une série de peintures du manoir de Gréchon, aux portes de Moudon. Cf. Monique FONTANNAZ, La maison de campagne d'un banneret moudonnois au XVIIIe siècle, in: La monnaie de sa pièce... Hommages à Colin Martin (BHV, 105), Lausanne 1992, 213, fig. 11, 21-22: les dessus-de-porte et le devant-de-cheminée, représentant la Peinture, la Musique et l'Architecture, mis en rapport par l'auteur avec les modèles de Boucher, sont dans le même sens que les peintures de Locher à la Grand-Rue 14 et à la rue Pierre-Aeby 3.

29 JEAN-RICHARD 1978, 159-160, n° 537 et 539.

supérieure et inférieure, encadrant les armes des commanditaires, Reyff de Cugy allié Castella de Delley, et s'ouvrant sur des nuées (fig. 21). Pour réaliser cette ambitieuse peinture, d'une grandeur inhabituelle pour un salon patricien fribourgeois au XVIIIe siècle, Locher n'a pas proposé une composition de son cru mais adapté un frontispice gravé par Louis Surugue d'après François Boucher à nouveau, destiné à introduire le portrait allégorique de Guillaume III (1650-1702), roi de Grande-Bretagne et d'Irlande, dans le recueil intitulé «Tombeaux des princes, grands capitaines et autres hommes illustres qui ont fleuri dans la Grande-Bretagne...», publié à Paris par Basan et Poignant, sous la direction de Owen Mac Swiny (fig. 20)[30]. Les gravures paraissent en 1736-1737 et le recueil connaît une édition londonienne en 1741[31]. Au cours des années 1740, Gabriel Huquier réédite en format réduit les frontispices du recueil, en sens inverse et sans les inscriptions, qui composent une suite de 8 planches intitulée Livre de cartouches[32]. Cette réédition démontre la transposition possible des cartouches originellement destinés à l'usage particulier du recueil historique. Le cas de la Grand-Rue 14 à Fribourg constitue une parfaite illustration de l'usage prévu par Huquier. Il apparaît néanmoins que Locher a adapté l'édition originale, comme à Jetschwil, où il s'est servi du frontispice de John Churchill, duc de Marlborough[33] pour l'une des peintures du plafond du salon de compagnie (vers 1765): dans les deux cas, la composition est dans le même sens que la première édition de la gravure et non dans celui du Livre de cartouches d'Huquier.

Pour tenter de comprendre l'iconographie de la peinture de la Grand-Rue, il est utile de la confronter à son modèle: plusieurs changements opérés par le peintre sont révélateurs de l'adaptation du programme initial de la gravure à celui de la commande fribourgeoise. Le frontispice du portrait allégorique de Guillaume d'Orange, devenu roi d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande en 1689, sous le nom de Guillaume III, après avoir renversé Jacques II, rassemble, dans les nuées, trois vertus qui entourent une représentation de la Force militaire (la personnification tient un casque), vertu par laquelle s'est imposé Guillaume d'Orange comme nouveau souverain: la Prudence (à droite), qui lui montre son reflet dans un miroir, la Justice (à gauche), dont découle l'abondance, et la Charité, vertu théologale (à l'extrémité gauche). La Force militaire est couronnée par des amours qui tiennent aussi une palme, symbole de l'immortalité de la mémoire du vainqueur, et une trompette, celui de sa gloire. Dans la partie inférieure, à gauche, se placent la Discorde (sa chevelure est envahie de serpents et elle porte le flambeau de la guerre qui embrase les nations) et des figures d'ennemis terrassés, qui ont menacé la stabilité du royaume; à droite, accompagnés de trophées d'armes, la licorne et le lion sont les animaux héraldiques représentant l'Angleterre et l'Ecosse; des amours, portant un casque, tiennent un cartouche avec saint Georges combattant le dragon, personnage dont le nom est celui des successeurs au trône à partir de 1714. Enfin, au centre, le tombeau, daté 1689 et surmonté d'un vase à feu, symbole de l'immortalité de la gloire du souverain, renferme les corps de Guillaume et de son épouse Marie II Stuart; les deux couronnes sont celles des royaumes de Grande-Bretagne et d'Irlande.

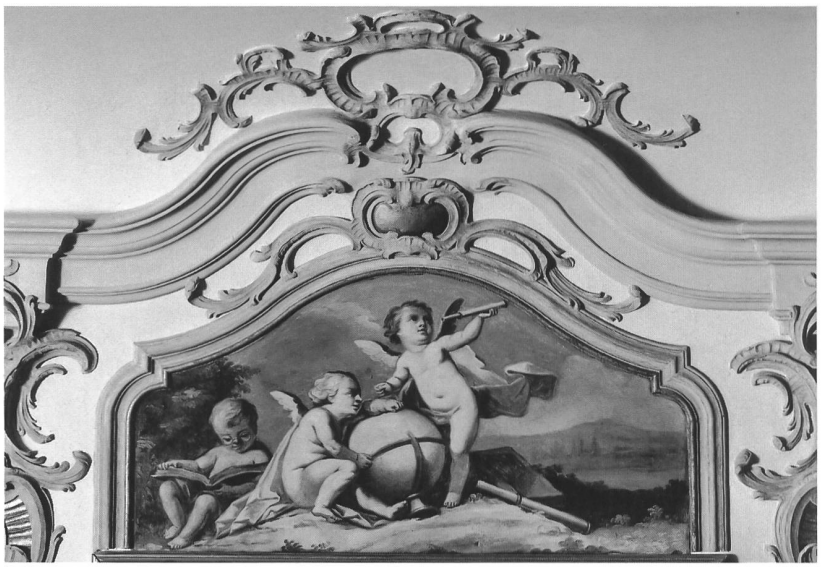

Fig. 11 Gottfried Locher, La Vue et l'Astronomie, 58 x 104 cm env., dessus-de-cheminée (ouest).

Fig. 10 Georg Leopold Hertel, L'Astronomie, d'après François Boucher, non datée, eau-forte, 19,5 x 30 cm env. (Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe).

30 Le titre complet est: Tombeaux des princes, des grands capitaines et autres hommes illustres qui ont fleuri dans la Grande-Bretagne vers la fin du XVII. & dans le commencement du XVIII. siecle / Gravés par les plus habiles maîtres de Paris d'après les Tableaux et desseins originaux des plus celebres peintres d'Italie. Tirés du cabinet de Monseigneur le Duc de Richmond, de Lennox et d'Aubigny: Chevalier de l'Ordre de la Jarretiere et Grand Ecuyer de sa Majesté le Roy de la Grande Bretagne. Le tout dirigé et mis au jour par les Soins de Eugene Mac Swiny. Paris, Basan et Poignant, s.d., in-fol. Ibid., 382-384, n° 1590.

31 François Boucher 1703-1770, cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, Detroit, The Detroit Museum of Arts, Paris, Galerie nationales du Grand Palais, 1986-1987, Paris 1986, 23.

Locher a modifié et simplifié le programme iconographique du frontispice: on constate notamment que la figure centrale dans les nuées porte désormais un sceptre mais n'est plus couronnée; la Prudence regarde encore la figure centrale mais incline moins le miroir vers elle que vers le spectateur, pour lui montrer le buste d'une femme, coiffée d'un petit chapeau campagnard tenu par un ruban noué sous le menton; si le visage peu individualisé semble exclure à priori qu'il s'agisse d'un portrait, quel sens donner à ce personnage? L'amour qui associait l'Abondance à la Justice n'est plus que décoratif, les pièces de monnaie ayant disparu. Comment interpréter désormais la Force militaire qui ne porte pas un bâton de commandement mais un sceptre? S'agit-il d'une allusion à la carrière militaire personnelle de François-Philippe Reyff de Cugy au service de France, ou plutôt d'une allégorie des vertus sur lesquelles repose le gouvernement de la république patricienne? La force militaire garantit en tout cas l'indépendance et la stabilité de l'Etat qui n'est plus menacée par la Discorde, représentée terrassée. Les animaux héraldiques du frontispice, conservés par le peintre, ont-ils un sens dans le nouveau programme? Si le lion, symbole de la Force, peut s'intégrer au discours, on le voit plus difficilement pour la licorne, symbole de la virginité. D'une manière générale, les trophées d'armes pourraient faire allusion au service de France. Dans le centre de la composition, Locher a remplacé l'urne du tombeau par le cartouche des armoiries alliées des commanditaires, défendues, de façon amusante d'ailleurs, par des amours guerriers menaçant de leurs flèches la Discorde. L'union des commanditaires, célébrée religieusement à Cugy et représentée ici par leurs armoiries, est clamée par la Renommée au centre du plafond, peinte comme si elle tenait le lustre éclairant cette grande peinture allégorique. L'insistance sur l'union de ces deux familles sert peut-être à rappeler que de telles alliances sont le fondement de l'Etat patricien.

La lecture iconographique de la peinture centrale du salon reste provisoire, faute de document précisant les intentions du peintre et les désirs du commanditaire[34]. On peut en tous les cas relever le paradoxe qui a consisté pour Locher à adapter, sans qu'il n'y paraisse, la composition et le programme d'un frontispice annonçant le portrait de Guillaume III, souverain protestant et ennemi de Louis XIV, pour l'apothéose d'un patricien catholique au service de France!

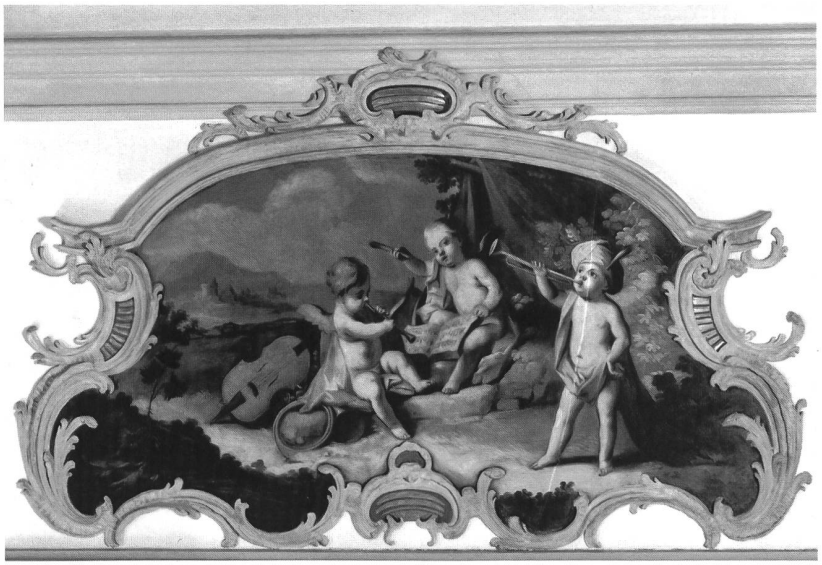

Fig. 13 Gottfried Locher, L'Ouïe et la Musique, dessus-de-porte du côté du petit salon (sud-ouest).

Fig. 12 Georg Leopold Hertel, La Musique, d'après François Boucher, non datée, eau-forte, 19,5 x 30 cm env. (Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe).

«Dans le goût du fameux Boucher»

Si l'influence de l'œuvre du fameux peintre français n'est guère étonnante, il faut insister sur le fait que Gottfried Locher s'est adressé en 1772 à une clientèle potentielle, dans une annonce des Nouvelles de divers endroits, expressément comme un artiste réalisant des décors à la manière de Boucher: «On trouve à Fribourg chez M. Locher peintre de belles tapisseries peintes à la détrempe sur toile qui représentent des païsages et des vues de Marines, la brache quarrée à 20 batz; et en huile à 28 batz; des Bergeries dans le goût du fameux Boucher, la brache quarré à 25 batz; et en huile à 35. Des Histoires de la Bible et de la Mythologie, avec bordures relevées d'or, la brache quarrée à 30 batz; et en huile à 60; le tout peint

32 JESSEN (cf. n. 23), Taf. 45; François Boucher. Premier peintre du Roi 1703-1770, cat. expo., Paris, Galerie Cailleux, 1964, nº 1; Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher, Ausstellungskatalog, Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld, Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1992, Nr. 92 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe). Le frontispice du portrait de Guillaume III forme la planche 6 du livre d'Huquier.

33 JEAN-RICHARD 1978, 138-139, nº 453 (gravure de Laurent Cars).

34 Je remercie ici Ivan Andrey de ses suggestions.

Fig. 14 et 15 Gottfried Locher, La Peinture et La Sculpture, 78 x 72 cm env., peintures des trumeaux (sud).

Fig. 16 et 17 Georg Leopold Hertel, La Peinture et La Sculpture, d'après François Boucher, non datées, eaux-fortes, 19,5 x 30 cm env. (Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe).

en bonne toile. On prie les Amateurs qui en voudront d'envoyer leurs misures justes, francò, à l'Auteur qui promet de les servir à contentement»[35]. Si aucune grande toile peinte, signée de l'artiste ou pouvant lui être attribuée, n'a été repérée, les salons de la Grand-Rue 14, du manoir de Jetschwil et de la rue Pierre-Aeby 3 prouvent que Locher avait réalisé à cette date plusieurs décors importants dans le goût de Boucher. Le texte de l'annonce le sous-entend, Locher cherche à répondre à un goût largement répandu pour les compositions de Boucher et diffusé par les gravures que pouvaient se procurer artistes et amateurs. L'utilisation de ses compositions est attesté encore à Jetschwil avec un dessus-de-cheminée représentant l'Amour enchaîné par les grâces[36] et ailleurs avec le décor d'une salle du château du Châtelard, au-dessus de Clarens (VD)[37].

La disponibilité des modèles

Malgré l'identification de plusieurs séries de sources utilisées par le peintre, on manque d'indication concrète où Locher se procurait ses modèles gravés. En quittant sa Souabe natale, il en avait sans doute emmené un certain nombre dans ses portefeuilles de sorte que, pour ses premières années fribourgeoises surtout, ses références reflètent probablement autant la culture visuelle du peintre actif en Allemagne du Sud que celle de l'artiste établi à Fribourg. Dès lors, on pourrait se demander pour la Grand-Rue 14 si l'artiste a plutôt utilisé l'édition augsbourgeoise du Livre des arts d'après Boucher étant donné qu'elle lui était plus facilement accessible à Mengen où il s'était formé. En même temps, la disponibilité à Fribourg d'éditions ou de sources tant françaises qu'allemandes est attestée par d'autres cas que celui de Boucher tel celui des gravures d'après François-Thomas Mondon éditées à Paris et à Augsbourg. Locher pouvait se procurer des modèles par des marchands en contact régulier avec l'étranger, surtout avec la France, et en particulier avec Paris et Lyon, ou par des intermédiaires divers, au gré notamment de contacts entretenus avec la Souabe, par exemple avec son frère Mathias[38].

35 Citée d'après: Nouvelles de divers endroits (Gazette de Berne), 4.6.1772. Berne, Bibliothèque nationale, Z 14 Rés. Cf. aussi Marcel GRANDJEAN, MAH VD IV, Bâle 1981, 132.

36 JEAN-RICHARD 1978, 97-98, n° 286 (gravure de Jacques-Firmin Beauvarlet).

37 Des amours autour d'une fontaine et un couple avec un homme jouant de la guitare sont tirés de la Musique, gravée par Pierre Aveline. Cf. Ibid., 85, n° 229. Je remercie Monique Fontannaz d'avoir mis à ma disposition des photographies de ce décor. Attribution à Locher: FONTANNAZ (cf. n. 28), 213; Marc-Henri JORDAN, Gottfried Locher, in: DBAS II, 645.

38 Artiste peu connu, il est probablement ce «Mathias Locher Kunstmahler von Meingen» (Mengen), auteur en 1778 des tableaux de l'église paroissiale de Mühlrüti (SG) (Joseph GRÜNENFELDER, Beiträge zum Bau der St-Galler Landkirchen unter dem Offizial P. Iso Walser 1759-1785, in: Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 85, 1967, 192-193, Abb. 69). Il y peint une Vierge du Rosaire avec saint Dominique et sainte Catherine d'après une gravure, non identifiée, reproduisant une peinture de Johann Evangelist Holzer (Adolf FEULNER, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Potsdam 1929, 180-181, Abb. 169). Or, ce modèle gravé est utilisé à plusieurs reprises par son frère Gottfried dans le canton de Fribourg, par exemple à l'église d'Estavannens en 1768 (HCF II, 658, ill.).

39 Un poêle datant de la reconstruction de la maison, réalisée pour Joseph-Tobie Castella de Delley, est daté 1767. La peinture centrale du salon du 1er étage est signée «Locher fecit». Paul KESSLER, La maison de Raemy, in: NEF 73 (1940), 78-79, 82 (ill.).

40 Œuvre attestée. Cf. Ivan ANDREY, L'Hôtel de Ville de Fribourg: lieu de pouvoir ou lieu de mémoire, in: Lieux de mémoires fribourgeois, actes du colloque, Fribourg 7-8 octobre 1994, Fribourg 1997, tiré à part de AF 61-62(1994-1995 et 1996-1997), 31, fig. 9-12; Idem, «Le fidèle tableau de notre Félicité». Les transformations de 1775-1780, in: PF 12 (2000), 18-20, fig. 19-22.

41 IPR FRIBOURG, ST-MAURICE 126-126ter. On pourrait ajouter deux attributions inédites: les éléments d'un retable d'autel, en grisaille, conservés au collège St-Michel et non datés (IPR FRIBOURG, ST-MICHEL 312); un très beau dessus-de-cheminée en camaïeu rose à la maison Castella de Villardin, Grand-Rue 55, à Fribourg toujours, vers 1769 (?).

Gottfried Locher et la peinture en camaïeu

Si Locher trahit une certaine maladresse dans le dessin, surtout en l'absence d'un modèle gravé, il se révèle par contre souvent un habile coloriste, qui sait conférer un équilibre chromatique à ses compositions ou se distingue dans la technique du camaïeu, genre dont le décor de la Grand-Rue est l'un des meilleurs exemples. Les dessus-de-porte illustrent l'emploi nuancé de la matière: avec plus d'épaisseur et un coup de pinceau bien visible, il rend les personnages, leurs gestes et leurs vêtements, les éléments végétaux des premiers plans, puis, avec une transparence progressive, il traduit la profondeur du paysage et l'atmosphère qui enveloppe les plans éloignés. L'ensemble de la Grand-Rue fut suivi d'autres réalisations du genre: la peinture centrale et les médaillons, en camaïeu rose, du plafond du salon de la maison Castella de Delley, rue Pierre-Aeby 3, vers 1767[39]; les médaillons historiques du plafond de l'Hôtel de ville de Fribourg, de 1776-1777, réalisés en grisaille, qui se démarquent de la peinture allégorique centrale en couleurs[40]; le décor de la chaire de l'église St-Maurice à Fribourg, en 1786, composé notamment des figures en pied de la cuve, traitées en grisaille et en trompe-l'œil[41].

Fig. 19 Gottfried Locher, Le Feu, 125 x 90 cm, médaillon du plafond (angle sud-est).

Fig. 18 Jean Daullé, Le Feu, d'après François Boucher, 1748, eau-forte et burin, 27,2 x 24,5 cm (Paris, Musée du Louvre, Cabinet E. de Rothschild) – modèle d'un médaillon des Eléments.

Une réalisation précoce dans la carrière du peintre

Daté entre 1759 et 1761 environ, le décor du salon de la Grand-Rue 14 est l'une des toutes premières œuvres connues de la carrière du peintre souabe, arrivé à l'âge de 20 ans à Fribourg, où il est attesté pour la première fois en décembre 1755 lorsqu'il peint le portrait de Charles-Aloyse Fontaine, futur chanoine de St-Nicolas[42]. Le Martyre de saint Etienne de l'église de Belfaux, longtemps considéré comme la plus ancienne œuvre de Locher à Fribourg, est daté 1758[43]. Locher réalise en 1763 le portrait de Bernard-Emmanuel de Lenzbourg en abbé d'Hauterive[44]. Les années suivantes sont surtout occupées par deux commandes importantes: les tableaux d'autels de l'église du collège St-Michel, entre

1763 et 1767 (neuf sont conservés), ainsi que les peintures murales et la galerie de portraits du manoir de Jetschwil, vers 1765.

Des stucs des frères Moosbrugger

Les stucs du grand salon, comme ceux du vestibule d'entrée, peuvent être attribués à Johann Jakob (1724-1784) et Franz Joseph (?-1768) Moosbrugger, stucateurs originaires d'Au dans le Bregenzerwald (Vorarlberg)[45], qui sont les seuls capables de réaliser des décors de cette qualité à Fribourg dans les années 1760. Hormis les autels de l'actuelle cathédrale St-Nicolas, en marbre de stuc, ils sont notamment les auteurs du décor de la grande salle du château de Bulle, entre 1766 et 1768[46]. Par ailleurs, on leur doit le décor de la galerie du château de Crans (GE) en 1767-1768[47]. Des comparaisons stylistiques avec l'ensemble bullois permettent de leur attribuer le décor de la grande salle du château d'Estavayer-le-Lac, que l'on peut situer entre 1761 et 1764 environ. Or, plusieurs éléments du décor de la Grand-Rue 14 sont comparables à ceux d'Estavayer-le-Lac (rocailles des dessus-de-cheminée) mais aussi de Bulle (cartouches des plafonds, composés certes avec plus de rocailles à Bulle mais dotés d'une souplesse caractérisant les encadrements des médaillons peints de Fribourg). L'ordonnance des parois, rythmée de pilastres et de panneaux, est analogue dans les trois ensembles, à ceci près que les salles baillivales possèdent un ordre de pilastres à véritables chapiteaux.

Fig. 20 Louis Surugue, Frontispice du portrait allégorique de Guillaume III, d'après François Boucher, 1736-1737, eau-forte et burin, 65 x 41,5 cm (Paris, Musée du Louvre, Cabinet E. de Rothschild).

Une restauration exemplaire

L'ensemble du salon a été l'objet de travaux de conservation et de restauration par l'Atelier St-Luc, de Fribourg, d'août 1993 à juin 1994[48]. Le décor présentait alors de nombreuses et graves fissures, dues à des problèmes statiques et des dégâts d'eau; la polychromie originale des surfaces était recouverte de six couches empâtant les stucs, tandis que les peintures étaient désavantagées par des surpeints et un verni jauni. La dernière polychromie réduisait le décor à un ensemble aux tons gris-beige et bleu pâle. Des analyses scientifiques ont permis de déterminer la nature du stuc des parties moulées en atelier (moulures simples) et de celles modelées à même la paroi ou le plafond (éléments décoratifs), ainsi que celle de la polychromie à liant protéinique composée d'un gris foncé et froid, d'un gris clair plus chaud et d'un vert à base de malachite[49]; quelques éléments des encadrements étaient réalisés avec de l'ocre et une dorure à l'huile. Pour les peintures, Locher a travaillé avec des couleurs à liant huileux, du bleu de Prusse et du blanc de plomb, sur une préparation gris-beige de même nature. La surface du support des peintures du plafond, composé d'un enduit en gypse et d'une mince couche de chaux, est relativement granuleuse en dépit d'une couche d'isolation à l'huile, au contraire du support des

Fig. 21 Gottfried Locher, Peinture centrale du plafond, 590 x 445 cm. La composition allégorique adaptée par l'artiste accueille désormais en son centre les armoiries alliées des commanditaires, François-Philippe Reyff de Cugy et de Marie-Hélène Castella de Delley.

dessus-de-porte composé de gypse sur un enduit à la chaux, recouvert d'une couche d'isolation à liant protéinique. Le vernis des peintures du plafond n'était pas original, puisqu'il recouvrait des repeints; une couche de protection, de nature protéinique, recouvrait la couche picturale des dessus-de-porte.

Des raisons techniques et financières ont obligé à reconstituer plutôt qu'à dégager entièrement la polychromie des surfaces à partir des indications des sondages et des analyses, et après avoir procédé à une réduction du nombre de couches de repeints; par contre, la polychromie des motifs décoratifs en stuc l'a été totalement afin d'en retrouver toute la nervosité plastique. La restauration des peintures a consisté en un dévernissage général, une consolidation du support, un bouchage des fissures à l'aide de mortier de chaud, une élimination des repeints, puis la retouche des lacunes à l'aquarelle et avec des couleurs à liant résineux, enfin à l'application d'un verni protecteur à base de résine naturelle. Dans le traitement des dessus-de-porte, l'élimination des repeints a nécessité l'élimination de la couche protectrice protéinique fortement assombrie afin d'obtenir un traitement égal de la surface picturale.

42 Le chanoine Fontaine le mentionne dans l'inventaire de sa collection, connu par une copie (AEF, Fonds Raemy d'Agy, n° 156, 47). Coll. part.

43 Hubert PERLER, Gottfried Locher. Biographie und Katalog der sakralen Werke, Lizentiatsarbeit, Universität Freiburg 1975, 7-8, 57-58, WK 2.

44 PF 11(1999), 94, fig. 122.

45 Pour situer ces artistes dans la dynastie des Moosbrugger: Andreas F. A. Morel, Andreas und Peter Anton Moosbrugger. Zur Stuckdekoration des Rokoko in der Schweiz (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, 2), Bern 1973, 31, 32 opp., 126 (n. 193).

46 Marc-Henri JORDAN, Le château de Bulle, in: Pro Fribourg 93 (1991), 22, 25-28 (ill.).

47 Monique FONTANNAZ et Monique BORY, Le château de Crans, une œuvre genevoise?, in: Genava, XXXVII (1989), 97-98, 114 (n. 389). Le chantier prend du retard suite à la mort de Franz-Joseph, le 30 mai 1768 (AEF, RP II d 2, 70).

48 Pour une présentation complète des observations et de l'intervention des restaurateurs, voir: Claudia GÜRTLER SUBAL et Peter SUBAL, Fribourg, Grand-Rue 14, «Lochersaal». Bericht der Konservierung und Restaurierung 1993/94. Fribourg 1995 (Archives SBC). La restauration a été suivie par le SBC (M.-Th. Torche) et l'expert de la CFMH, le prof. Alfred A. Schmid.

49 Les études scientifiques ont été réalisées par le Dr. Stefan Wülfert et Claudia Gürtler Subal à la Fachklasse für Konservierung und Restaurierung de Berne et à l'Institut suisse pour l'étude de l'art à Zurich.

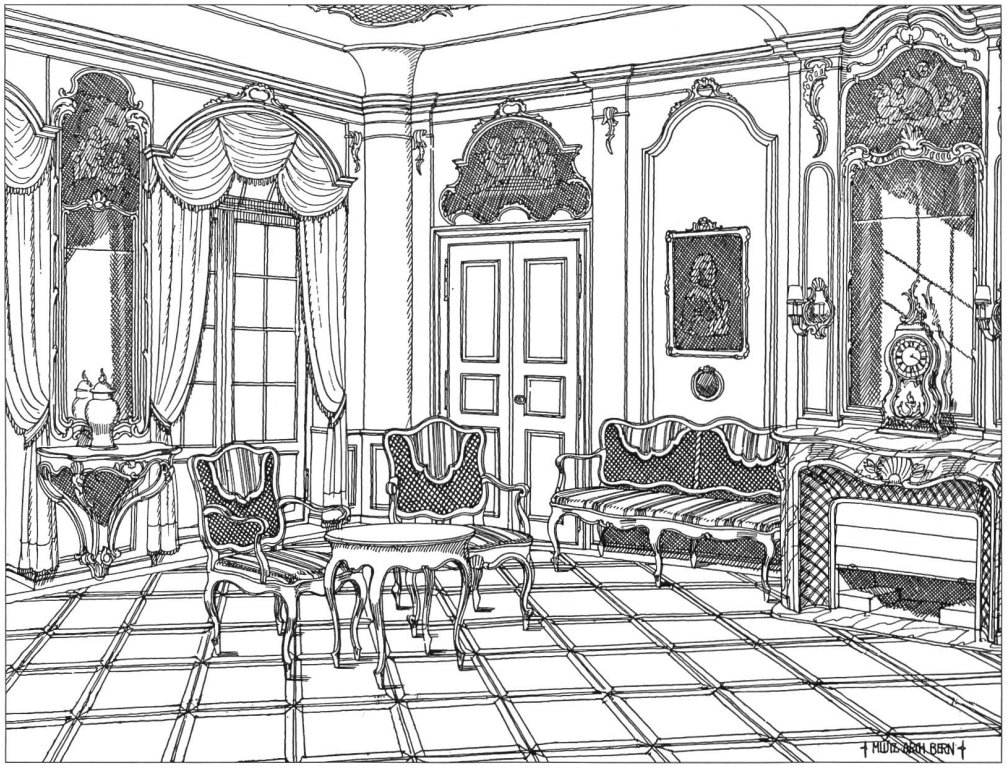

Fig. 22 Vue du salon Reyff de Cugy, dessin de Max Lutz publié en 1930 dans Die Schweizer Stube 1330-1930, comme première image du chapitre consacré au Rococo. Cette vue est la seule à montrer une des deux consoles des trumeaux, avec sa glace, ainsi que la glace de la cheminée, éléments d'origine aujourd'hui disparus.

50 Albert KNÖPFLI, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst. In: Festschrift zum 70. Geburtstag von Architekt Hans Burkard, Gossau 1965, 37-82; Kartause Ittingen von einst zu jetzt. In: Denkmalpflege im Thurgau 3 (2002).

Grâce à sa restauration exemplaire, le salon de la Grand-Rue 14 a retrouvé le caractère polychrome particulier dû à la combinaison de ses camaïeux bleus et de sa polychromie de gris dominés par un vert peut-être inédit à ce jour dans les intérieurs fribourgeois, mais typique des décors rococo de certaines églises de Suisse nord-orientale ou centrale, tels ceux de l'église de l'abbaye de St-Gall réalisés à partir de 1757 ou de la chartreuse d'Ittingen (TG), de 1764[50]. La comparaison avec d'autres ensembles profanes cette fois-ci permettra sans doute de mieux définir le caractère typique et original à la fois du décor de ce salon. En tout état de cause, on peut insister ici sur le caractère germanique des formes rococo et de la polychromie du décor, dont relèvent aussi les peintures de Locher en dépit des modèles français qui sont les siens.

Zusammenfassung

Dank der Restaurierung hat der grosse Saal des Hauses Reyff de Cugy die raffinierte Ausstrahlung seines ursprünglichen Rokoko-Dekors wieder gefunden. Die farbig gefassten Stuckaturen der Vorarlberger Meister Johann Jakob und Franz Joseph Moosbrugger schaffen den Rahmen für die Wand- und Deckenmalerei in blauer Camaieu-Technik des schwäbischen Malers Gottfried Locher. Diese beruhen auf Kupferstichen nach François Boucher und sind bezeichnend für das profane Werk Lochers und seinen gekonnten Umgang mit den Vorlagen. Das Bildprogramm umfasst die Fünf Sinne, Künste und Wissenschaften sowie die Vier Elemente. Im Hauptbild der Decke feiert eine allegorische Darstellung die Verbindung zweier alter Patriziergeschlechter. Überraschend dient dazu ein Frontispiz mit dem allegorischen Porträt des englischen Königs Wilhelm III als Vorbild.