

Jacques Reyff : sculpteur fribourgeois de l'époque baroque 1618-1649

Autor(en): **Pfulg, Gérard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **46 (1989)**

Heft 4

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169001>

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.

Jacques Reyff Sculpteur fribourgeois de l'époque baroque 1618-1649

par GÉRARD PFULG



Fig. 1 Le retable de la chapelle de Bonn, 1642-1644, Guin (Düdingen).

Tous ceux qui ont entrepris d'analyser l'œuvre des sculpteurs de la famille Reyff, de Fribourg, se sont heurtés à un problème qui, jusqu'ici, paraissait insoluble.

On rencontre à divers endroits, notamment sur l'autel de l'ancienne chapelle de Bonn provenant de leur atelier, la présence simultanée de François Reyff, le peintre; celle de son fils Jean-François, sculpteur, auteur des figures principales, et celle d'un autre sculpteur, lui aussi de grand talent, dont le nom n'est jamais cité, qui exécuta les images situées au couronnement du retable¹ et probablement le décor scintillant plaqué sur le buffet. On ne saurait admettre que Jean-François, au cours du même travail, ait opéré une telle mutation dans la manière de concevoir et de façonner ses

personnages. D'autre part, il est absurde d'imaginer que ces statues aient été introduites plus tard.

Il est bien spécifié dans le compte du trésorier relatif à l'autel de Bonn, qu'on versa, en 1642, la somme de 175 livres «*au plus jeune des deux frères*». Mais jusqu'ici, le seul frère de Jean-François qui semblait pouvoir être pris en considération était Jean-Jacques, né en 1627. Comment attribuer à un adolescent de 15 ans des œuvres d'une telle perfection? Ce n'était pas raisonnable.²

Certains pensèrent qu'il s'agissait d'un sculpteur «bourguignon»³, François Cuénod ou Georges de la Seigne qui, l'un et l'autre, séjournèrent chez nous vers le milieu du XVII^e siècle, et se trouvèrent en contact plus ou moins étroit avec



Fig. 2, 3 La Vierge Marie et saint Jean, Calvaire du retable de Bonn.

l'atelier Reyff, situé à la rue d'Or, dans le quartier de l'Auge. Des recherches approfondies ont démontré qu'il fallait abandonner cette piste.⁴

D'autres enfin, en désespoir de cause, ont cru judicieux de les attribuer à François Reyff, le peintre, auteur supposé de la statue de saint Michel au retable de l'ancien maître-autel de l'église des Jésuites et du Calvaire de Gruyères; cette voie paraît, elle-aussi, sans issue.

Dans son ouvrage intitulé: «*Burgundisch-Alemannische Plastik*» (1943), Héribert Reiners a évoqué les diverses questions qui se posent à ce sujet⁵:

- Qui est l'auteur du saint Jean de Bonn et des grandes statues de l'ancien maître-autel de l'église de Sâles, si caractéristiques par le plissé du vêtement, les proportions du corps, la forme et le port de la tête?
- François Reyff, à ce qu'on sache, n'a jamais déployé une activité de sculpteur: nous le connaissons seulement comme peintre; de sorte qu'on ne peut lui attribuer logiquement que la polychromie du retable.
- Le fait que ces figures ne correspondent pas, sur le plan stylistique, à la manière de sculpter de son fils Jean-François oblige à faire intervenir un troisième personnage

mais, chose surprenante, celui-ci n'est jamais désigné par son nom dans les pièces d'archives qui le mentionnent.

- L'autel de Sâles, mis en chantier par Jean-François Reyff, aurait-il été exécuté en majeure partie par ce troisième maître?
 - Ou bien l'autel, commandé aux Reyff, a-t-il été exécuté entièrement, à leur atelier, par ce troisième artiste?
 - Comme le style de ces figures est différent de celui de Jean-François Reyff et de celui de Jacques Spring, on doit se demander comment ce maître, formé ailleurs, a pu s'introduire dans l'atelier de la rue d'Or.
 - La fragmentation du vêtement en petits plis, formant des creux peu profonds et nettement délimités, imprime à la surface du corps un frémissement, qu'on décèle pareillement sur les autels de Degler, à Augsbourg.
- Ce maître-sculpteur aurait-il été formé dans le cercle artistique bavarois?⁶ Chez lui aussi, on trouve des réminiscences gothiques dans les figures isolées. Certaines, comme la sainte Barbe de Sâles, sont encore gothiques par leur maintien et la composition du vêtement tandis que, par exemple, Marie-Madeleine, au mouvement plus prononcé, traduit une note baroque qui se manifeste aussi dans le saint Jean de Bonn.

Depuis le moment où le problème a été soulevé, aucune solution satisfaisante n'était intervenue. Et voilà que, contre toute attente, au cours de l'été 1985, la relecture d'une note, en apparence insignifiante, tirée des archives du couvent des Augustins de Fribourg, que nous connaissions pourtant depuis longtemps, est venue apporter la réponse.

En mai 1649, Augustin Reyff, frère de Jean-François, de Jean-Jacques et de Pancrace, remit au Prieur du monastère la somme de 15 écus, une livre, pour la célébration de messes à la mémoire *de son père et de son frère décédés*.⁷ Le père s'était noyé dans la Sarine, en 1646; le frère était mort récemment.

Or le seul frère dont il pût être question, à ce moment-là, est le dénommé Jacques, dont nous ne savons rien de précis, sinon la date de sa naissance et le nom de ses parrain et marraine.⁸ Il était né en 1618, soit au moment où Jacob Spring et François Reyff, son père, achevaient le retable du maître-autel, à l'église des Jésuites, et son parrain fut justement Jacob Spring.⁹

Un document des archives paroissiales d'Orsonnens fait bien allusion à son décès, sans toutefois donner le nom propre du défunt; nous l'avions interprété jadis comme une erreur du scribe; en réalité, le texte est à prendre au pied de la lettre.¹⁰

Nous comprenons maintenant pourquoi son souvenir s'est effacé devant celui de ses frères. Comme eux, il pratiqua la sculpture à l'atelier familial de la rue d'Or; la soumission aux règles imposées par le chef d'équipe l'empêcha toutefois de parvenir à la notoriété que lui auraient valu la direction, pendant une période significative, d'un groupe d'artistes expérimentés et la faculté de signer des contrats.

Rien ne prouve qu'il ait été marié; du moins aucun enfant de lui n'est inscrit dans le registre des baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas.

Son existence est demeurée, jusqu'à nos jours, ignorée de tous. Quelques-unes de ses œuvres, néanmoins, avaient été repérées, dès 1930, par le professeur Reiners mais sans qu'il pût les attribuer à un artiste connu. Elles constituent le fonds de notre inventaire et, à elles seules, prouvent que son activité fut loin d'être négligeable, mais d'ores et déjà nous en connaissons plusieurs autres.

Ainsi, c'est Jacques, un grand jeune homme de 22 ans qui, avec Jean-François, gravait et dorait l'inscription funéraire du Père Canisius, au collège Saint-Michel en 1640; et c'est lui aussi, «*le plus jeune des deux frères*»¹¹ qui tailla successivement le Calvaire situé sur le retable de l'ancienne chapelle de Bonn (1642-1644), le Calvaire de l'arc triomphal et les grandes figures de l'ancienne église de Sâles (1642-1645), juste avant que Jean-François ne se vit confier l'intendance des bâtiments de l'Etat, à la Saint-Jean d'été 1645, se vouant désormais, par obligation, à l'architecture et aux travaux de génie civil plutôt qu'à la sculpture.

C'est Jacques enfin, qui effectua, ou du moins acheva de tailler les retables commandés à son frère aîné par les gens d'Orsonnens. Une convention pour la livraison de deux autels et de «deux beaux crucifix pour mettre sur les autels» avait été passée entre les Commissaires de la paroisse



Fig. 4 Marie-Madeleine, Calvaire du retable de Bonn.

d'Orsonnens et Jean-François «*fil d'honorable François Reyff bourgeois et peintre de Fribourg*» le 6 décembre 1644.

L'un des retables devait représenter Notre-Seigneur et saint Pierre; l'autre la Madone du Rosaire, accompagnée de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne, sur le modèle du groupe qui venait d'être inauguré à l'église Notre-Dame, à Fribourg.

Les deux retables devaient être mis en chantier sans délai; mais Jean-François, tout à ses nouvelles fonctions, laissa en suspens une partie du travail qu'il avait promis, au grand dam de ses commanditaires.

Ceux-ci, le 17 avril 1647, se permirent de lui rappeler la convention. Sur les entrefaites, François, le père, était décédé; la responsabilité de l'exécution des retables fut, une fois encore, transmise à Jacques, comme en témoigne un document des archives paroissiales d'Orsonnens intitulé: «*Mémoire du calcul fait avec Messieurs les Reyff atouchant les 2 tableaux faits par feu leur frère, ce 8 février 1649.*»¹²

Jacques Reyff était décédé peu avant le 8 février 1649, d'une mort subite ou accidentelle, on ne sait; confirmation de ce que nous avait appris l'obituaire du couvent des Augustins, avec, en outre, la preuve que ce frère décédé en 1649 était sculpteur. Il n'eut pas le temps de donner toute sa

mesure puisque la mort le ravit, à l'âge de 30 ans, dans la plénitude de son talent.

Quant à son style, si particulier, il ne fut repris intégralement par aucun de ses compagnons et, en conséquence, ne tarda pas à disparaître de la scène artistique fribourgeoise vers le milieu du XVII^e siècle.

La statue de saint Jacques-le-Majeur, érigée à la chapelle de Lorette vers 1650, par les soins de Jean-François Reyff et de sa femme, Anne-Marie de Vevey, et qui est accompagnée de leurs armes, était, en même temps qu'un hommage envers l'apôtre de l'Espagne et les pèlerins de Compostelle, un témoignage d'affection à l'égard de ce frère qui venait de mourir prématurément, durant la construction même du sanctuaire, à l'heure où, devenu à son tour le chef de l'atelier, il eût été en mesure d'exprimer librement sa propre vision du monde.

Parmi les œuvres de Jacques Reyff, nous retiendrons le calvaire du retable de Bonn; les statues de l'ancienne église de Sâles; le cadre de la Descente de Croix de François Reyff, à la cathédrale Saint-Nicolas; la Vierge d'Obermonten; un

Christ bénissant au Musée de Schaffhouse; la Madone de la Chapelle de Lorette, à Fribourg; les Pietà de Bourguillon, de Jetschwil et de l'église des Augustins à Fribourg, faites avec son concours; enfin son auto-portrait à la collégiale d'Estavayer-le-Lac.

Se rattachent plus ou moins directement à cet ensemble, la Vierge à l'Enfant du Fort Saint-Jacques, à Fribourg; le diabolin portant la cloche de saint Théodule, au Musée cantonal d'art et d'histoire; et le saint Joseph de l'église de Corserey.

*Le Calvaire de Bonn
(à l'église paroissiale de Guin)
1642*

La chapelle de Bonn avait été érigée sur ordre du Gouvernement un peu après 1640 pour servir de lieu de culte aux malades qui fréquentaient la station balnéaire, proche de Fribourg.

Son autel, comprenant un retable sculpté et polychromé, fut commandé à François Reyff, le peintre, qui travaillait alors en association avec ses deux fils aînés, sculpteurs l'un et l'autre.¹³

Les tâches se répartirent entre eux de la manière suivante:
- Jean-François exécuta le dessin de l'autel, et les trois statues monumentales qui en occupent le centre: la Vierge, saint Nicolas et saint Théodule.

- Son frère, Jacques, les statuette de l'attique et, vraisemblablement, le décor du meuble.
- Leur père, François, la dorure et la polychromie de l'ensemble.

Il est vraisemblable, enfin, qu'un troisième fils, Jean-Jacques, apprenti-sculpteur âgé de 15 ans, participa lui aussi à l'élaboration du décor: flammes et escarbilles frangées d'or qui miroitent sur les panneaux de bois teintés de noir.

Le Calvaire, situé au couronnement de l'ouvrage, comprend le Christ en croix, entouré de sa Mère, de saint Jean et de Marie-Madeleine.

La contribution de Jacques englobe ces quatre statuette, la corbeille de fruits symboliques nichée sous le support de la croix ainsi qu'une partie du décor.

Aux yeux du profane, aucune disparité ne se révèle, de prime abord, entre les figures qui surmontent la corniche et la statuaire monumentale du premier plan; le critique d'art avisé, par contre, y décèle une différence de style indéniable.

Ainsi, le vêtement des statuette n'est pas caractérisé par l'opposition de plis froissés et de larges plans lisses, comme c'est le cas pour la Vierge ou pour saint Nicolas; il est fragmenté sur toute sa surface.

Si l'on considère, par exemple, l'apôtre saint Jean, on note, chez lui, sous un manteau tout froissé aux bords découpés, retenu à l'épaule, une robe où prédominent quelques plis allongés qui parcourent le corps entier, en décrivant une ample courbe, pour lui imprimer un élan, une élasticité, une spiritualité exceptionnels. Ce mouvement est



Fig. 5 Sainte Marie Madeleine, de l'ancienne église de Sâles, 1642-1645, Fribourg; collection épiscopale.



Fig. 6 Saint Antoine, Ermite, collection épiscopale.

encore accentué par la position de la tête, fortement inclinée sur le côté, en direction de la croix, pour traduire l'intensité des sentiments qui l'unissaient à son maître.

Comme le dit le professeur Reiners, cet artiste «ne groupe pas les plis comme le faisaient les autres maîtres, mais il divise la robe d'une façon uniforme, sans chercher des contrastes de masses. Il veut atteindre de cette manière, une expression plus forte. Cette statue semble soulevée par

l'extase, sa tête renversée reflète toute la ferveur, le don de tout l'être du disciple bien aimé.»¹⁴

La Vierge Marie, debout, mais tout en larmes, tient un mouchoir de sa main gauche tendue à la hauteur du visage; la main droite, vide, tournée vers l'extérieur, atteste qu'elle a tout donné, qu'elle ne possède plus rien au monde depuis que son fils est passé de vie à trépas; le manteau, retenu à ses épaules, semble agité par le vent impétueux qui déchira le voile du temple.

La Madeleine, agenouillée au pied de son Maître, lève la tête vers lui; dans un élan de tendresse sa main gauche touche les pieds qu'elle avait autrefois baignés de ses larmes.

Quand au Christ lui-même, longiligne, le teint blême, il est suspendu, immobile, à la croix, la tête penchée vers la droite, les bras étendus, exprimant à la fois une immense douleur et son amour pour tous les hommes. Son visage, d'une beauté grave exprime la soumission à la volonté de Dieu, son Père.¹⁵

Ce groupe sculpté constitue, à n'en pas douter, dans l'art fribourgeois du XVII^e siècle, «une des figurations les plus touchantes de la scène du calvaire». D'autre part, sur le plan stylistique, il s'agit d'une œuvre d'excellente qualité. Le professeur Reiners n'hésitait pas à affirmer que l'auteur de ce groupe et des statues de l'ancienne église de Sâles avait accompli quelques-unes des plus belles œuvres de la sculpture fribourgeoise.

Statues de l'ancienne église de Sâles (Gruyère)

1642-1645

L'église de Sâles, consacrée le 9 juin 1642, par Mgr de Watteville, comptait trois pôles de célébration: le maître-autel, dédié à saint Etienne, patron de la paroisse, l'autel du Rosaire et celui de Saint-Antoine.

Le seul document qui nous soit parvenu à leur sujet concerne le maître-autel. Par contre, les onze statues de l'ancienne église qui furent données à l'Evêché, en janvier 1921, se rapportent aux trois autels.¹⁶ Il s'y trouve, en effet, à côté de saint Etienne, sainte Barbe et sainte Marie-Madeleine, un évêque qui pourrait être saint Nicolas¹⁷, saint Antoine du Désert, saint Pierre, une sainte anonyme, de format réduit, enfin saint Dominique et sainte Catherine de Sienna.¹⁸

Le contrat relatif au maître-autel fut passé entre les commis de la paroisse et les «*honorables et prudents seigneurs Frantz et Hans-Frantz Reyff, père et fils, du Grand Conseil de la ville de Fribourg*» en date du 14 septembre 1641.

Les paiements devaient s'échelonner sur trois ans; mais, de fait, ils ne s'éteignirent qu'en 1648. Les retables, pas encore en place lors de la consécration de l'église, prirent forme entre 1642 et 1645, soit à un moment où Jean-François Reyff, sur le point d'accéder à la magistrature, s'évertuait à honorer les dernières commandes enregistrées. C'est pourquoi, il remit l'exécution de cet ouvrage à Jacques, son cadet.



Fig. 7 Saint Etienne, collection épiscopale.



Fig. 8 Sainte Barbe, collection épiscopale.

Les personnages de Sâles, en particulier, *sainte Marie-Madeleine et saint Antoine* témoignent d'un tempérament vigoureux, original, servi par une habileté technique bien au point, tout comme ceux du retable de Bonn; leur stature monumentale en fait la représentation la plus typique du style de Jacques Reyff, à son apogée.

Dans ces deux œuvres, le langage des formes est nouveau, dépourvu de réminiscences gothiques, délibérément tourné vers l'avenir. Le vêtement ne comporte plus guère de plis en V ou en U; c'est un scintillement d'étoffes froissées qui se superposent pour mettre en valeur des têtes expressives et sensibles.

L'appartenance au baroque se traduit par une liberté totale dans l'attitude générale, le rendu des draperies et par un mouvement qui anime le corps entier et le soulève dans un grand élan spirituel.

Les autres statues de Sâles relèvent d'une conception identique, mais n'atteignent pas toutes à ce même degré de perfection.

Saint Dominique et sainte Catherine de Sienne vers 1645

Le saint Dominique et la sainte Catherine de l'ancienne église de Sâles méritent d'être considérés avec une attention spéciale. Après que Jean-François Reyff eût exécuté le retable du Rosaire de l'ancienne église de Semsales¹⁹, et celui de l'église Notre-Dame, à Fribourg²⁰, il semblait impossible de le dépasser dans la mise en scène d'un tel sujet, tant ces ensembles sont «superbement réussis».²¹

Or, l'œuvre réalisée peu après pour l'ancienne église de Sâles, surprend par son originalité et par son audace. Ces figures de saint Dominique et de sainte Catherine de Sienne, qui semblent taillées à la hache, sont dotées d'une expression puissante, rarement atteinte. L'accent principal réside dans la beauté vigoureuse du visage de saint Dominique, dans les traits imprégnés de douceur chez sainte Catherine et dans leurs mains aux doigts effilés, croisés devant la poitrine en signe d'humilité et de respect ou tendus à l'extrémité de mains suppliantes.



Fig. 9 Saint Dominique, collection épiscopale.

Les vêtements de saint Dominique, modelés avec exactitude, sont traités d'une façon simple et rude mais habile; un coup de gouge, au bon endroit, suffit à les faire vibrer. Le manteau de bure, attaché autour du cou, trouve son point de suspension sur le genou; la robe tombe droit, à peine visible. Volontairement les formes corporelles s'estompent pour mettre en valeur une physionomie spirituelle illuminée par la présence de l'Esprit.²²

Devant ces statues du milieu du XVII^e siècle, façonnées à l'atelier de Jacques Reyff, semble-t-il, le terme «baroque» couvre un autre sens; on se trouve en face de productions indépendantes des canons traditionnels, qui cherchent à traduire la vie intérieure par les moyens les plus simples, les plus directs, les plus modernes.

*Le cadre de la Descente de Croix
Cathédrale Saint-Nicolas vers 1640*

Le tableau de la Descente de Croix que peignit François Reyff, vers 1640, d'après un original de Van Dyck, est pourvu d'un cadre découpé et ajouré, de même esprit que le décor du retable de Bonn; ce cadre n'a pas son pareil à Fribourg.



Fig. 10 Sainte Catherine, collection épiscopale.

Il porte, dans un médaillon situé au bas de la toile, le sigle I.R.S. *Jesus Rex Salvator*, qui résume le sens de la scène reproduite: C'est en mourant sur la croix que Jésus a sauvé les hommes. Ces initiales sont, en même temps, la signature de l'auteur du cadre: *Jacobus Reyff Sculptor*.²³

Celui-ci mourut avant l'exécution des tableaux qui tapisseraient les murs de la nef, au niveau du triforium (1649-1651), c'est pourquoi on n'y retrouve pas sa marque, mais celle de compagnons d'atelier qui travaillèrent d'après les dessins de Jean-François Reyff, organisateur de cette mise en scène typique du XVII^e siècle, unique en son genre dans notre pays, qui consista, en respectant les structures, à revêtir d'un décor baroque la voûte et les flancs gothiques de la nef centrale et les voûtes des collatéraux, pour les harmoniser avec le chœur récent de l'église.

*Notre-Dame de la Providence, à Obermonten²⁴
vers 1645*

Il n'est guère de Madone plus vénérée en Singine; son visage, aux traits fortement marqués, est le portrait d'une



Fig. 11 Descente de Croix, cadre de Jacques Reyff.

paysanne majestueuse et bonne, vers qui les gens aiment à se tourner.

Sa tête, comme celle de la Pietà de Bourguillon, est entourée d'un voile qui cache entièrement la chevelure, et les doigts de ses mains – semblables à celles de la Madone du Calvaire de Bonn – s'écartent afin de protéger le pèlerin agenouillé à ses pieds. Celui-ci – de petite taille pour marquer la distance morale qui le sépare de la Vierge Marie – porte une gourde à la ceinture, symbole du long trajet qu'il a

parcouru et tient son chapeau à la main, en signe de respect.

Le manteau de la Vierge, retenu au-devant du cou par une agrafe en forme de chérubin, est entaillé, sur la poitrine, par de multiples creux relativement courts, horizontaux ou peu inclinés, tandis que, dans sa partie inférieure, il tombe en décrivant quelques plis en volutes; la robe, serrée à la taille par une ceinture, se divise en lignes verticales ininterrompues (comme celle de l'apôtre saint Jean au retable de Bonn) qui longent le corps entier, s'arrêtant à même le sol.

La jambe droite, portée en avant et légèrement fléchie, apparaît sous une étoffe tendue ne comportant qu'un petit pli, à la hauteur du genou.

La couronne de la Vierge est identique à celle que fit, en 1654, l'orfèvre Jean Nüwenmeister pour Notre-Dame de Bourguillon.²⁵

L'agrafe métallique du manteau est-elle contemporaine et de même provenance? C'est probable.

Sur le plan stylistique, la Madone d'Obermonten ressemble à plusieurs ouvrages de Jean-François Reyff, par son attitude générale notamment, mais les traits du visage et le plissé du manteau portent la marque de son frère Jacques. Il s'agit probablement d'une œuvre commune aux deux sculpteurs.

Le Christ du musée de Tous-les-Saints à Schaffhouse
1648

Le Christ bénissant, jadis au musée d'art et d'histoire, offert par le gouvernement de Fribourg à celui de Schaffhouse, au



Fig. 12 Notre-Dame d'Obermonten.



Fig. 13 Christ bénissant, au Musée de Schaffhouse.

lendemain du bombardement du 1er avril 1944, est, semble-t-il, une autre œuvre commune à Jean-François et à Jacques Reyff.

Il pourrait s'agir du Christ s'adressant à saint Pierre, ayant fait partie d'un retable, à l'église d'Orsonnens; sujet traité une seule fois, à notre connaissance, par l'atelier de la rue d'Or.

Commandée à Jean-François Reyff, en décembre 1644, l'œuvre fut achevée, en 1648, par son frère Jacques, comme en témoignent les archives de la paroisse fribourgeoise concernée.

La Vierge à l'enfant de Lorette
1648

La chapelle de Lorette, à Fribourg, abrite, dans une niche du chevet, une Madone habillée, haute d'un mètre environ; seuls la tête et les mains de la Vierge et de l'Enfant, et le haut de leurs bustes sont taillés pour être vus des fidèles; le reste est un tronc à peine dégrossi, que l'on recouvre d'un manteau d'apparat, au gré des saisons liturgiques.²⁶

Les visages, peints au naturel, sont énergiques, les yeux grands ouverts; des cheveux déroulés sous un voile chez la



Fig. 14 La Vierge de Lorette.

Mère, et largement épanouis chez l'enfant, leur font un cadre élégant, dominé par deux couronnes ornées de pierres, dans le goût de l'époque.

La physionomie de la Madone est du même type que celle des figures qui ornaient les autels de Sâles.

Quant à l'Enfant Jésus, à l'air mutin, il est le frère jumeau de celui que porte la Madone de Gletterens.

Sur les côtés de la niche veillent deux angelots provenant du même atelier, également en bois polychrome, munis chacun d'un flambeau (hauteur 50 cm environ).

Jacques Reyff a-t-il collaboré à la taille des grandes statues de pierre qui occupent, dès l'époque de leur construction, les niches extérieures de la chapelle? La figure centrale de la façade septentrionale présente une attitude similaire à celle de saint Jean au calvaire de Bonn, mais comme cette statue a été mise en chantier dans les derniers mois de sa vie, il n'en a pas vu l'achèvement (1650).²⁷

La Pietà de Bourguillon vers 1645

Le thème de la Vierge de Pitié a été traité plusieurs fois à l'atelier de la rue d'Or. Trois de ces représentations ont entre

elles une parenté certaine: la Pietà de Bourguillon, celle de Jetschwil et celle des Augustins à Fribourg.

La Pietà de Bourguillon, rangée depuis longtemps parmi les œuvres des Reyff, restaurée en 1954, s'affirme aujourd'hui comme une œuvre importante de leur atelier.²⁸

Le thème, celui de la Déposition de la Croix, hérité du Moyen Age, fut traité à maintes reprises, à Fribourg, au début du XVI^e siècle, notamment par Hans Geiler.

La Vierge, tenant sur ses genoux le corps inerte de son Fils, dans un geste de tendresse penche vers lui son visage endolori, qui reste harmonieux malgré la souffrance; le plissé du vêtement et les doigts effilés nous orientent vers Jean-François et Jacques Reyff. La tête et le visage du Christ ont une affinité avec ceux de la Pietà des Augustins.

Une petite note, en apparence discordante mais qui se justifie pour une raison d'équilibre: le linceul enroulé autour de la hanche du crucifié s'amoncele sous ses épaules, formant une sorte de coussin, pour le soutenir.

La Pietà de Jetschwil vers 1645

La Pietà de Jetschwil reproduit un ensemble de formes typiques, pratiquées à l'atelier de Jean-François Reyff, reconnaissables, notamment, dans le plissé dynamique des étoffes et la beauté des formes.

Les physionomies, par contre, le voile recouvrant la tête de la Vierge et le dessin des mains semblent appartenir à Jacques, son frère.

L'exécution du groupe est habile. On aperçoit cependant une imperfection: le corps du Christ, vigoureux, athlétique, qui descend en diagonale, au premier plan, s'impose avec trop d'insistance; de plus, il écrase le genou gauche, ployé, de la Vierge Marie.

La Pietà des Augustins vers 1650

Le thème de la Déposition de la Croix se retrouve, porté à la perfection, dans la Pietà des Augustins, à Fribourg, œuvre issue de l'atelier Reyff, au milieu du XVII^e siècle.²⁹

Le corps du Christ repose sur un linceul qui recouvre le sol, appuyé contre les genoux de sa Mère. La Vierge a le regard tendu vers son Fils inerte au pied de la Croix; les sept glaives qui transpercent son cœur évoquent les grandes douleurs de sa vie.

L'expression est d'un naturel tragique; l'intensité du sentiment religieux, aiguë. Cette œuvre magistrale est probablement une des dernières créations de Jacques Reyff, à laquelle son frère Jean-François a mis la dernière main.³⁰

Nous sommes là en face d'une œuvre de haute spiritualité et d'une perfection technique hors de pair – comparable aux plus belles Madones des Angoisses de l'école espagnole du XVII^e siècle, mais d'un expressionnisme plus modéré que celui, par exemple, de la Vierge aux sept glaives, par Juan de

Juni, à Valladolid –; à ranger parmi les chefs-d'œuvre de l'art baroque.

*Auto-portrait sur le retable d'Estavayer-le-Lac
1638-1640*

Dès notre première approche du maître-autel, à la collégiale Saint-Laurent d'Estavayer-le-Lac, nous avons été intrigué par la présence, à la base des colonnes intérieures du retable, à la hauteur de la pierre du sacrifice, de deux têtes d'hommes jeunes et robustes, qui se font pendant et, de toute évidence, n'appartiennent pas au calendrier des saints.

Considérant celle qui est à la droite du tabernacle, nous crûmes y reconnaître le portrait de Jean-François Reyff, le sculpteur attiré de l'ouvrage.³¹

Pour l'autre, nous n'avions pas d'opinion fiable. C'est le «retour à la vie» de Jacques Reyff qui, récemment, nous a inspiré la solution.



Fig. 15 Pietà de Bourguillon.



Fig.16 Pietà de l'ancienne
église de Prez-vers-Noréaz, à
Jetschwil.

Ce dernier participa à la construction du retable; il était naturel que son effigie y fût placée à côté de celle de son frère, à un endroit discret, ne prêtant pas à confusion.

Les deux têtes, entourées de draperies, qui supportent sans effort tout le poids du monument, représentent, à notre avis, les deux sculpteurs qui l'ont exécuté: physionomies dissemblables mais, l'une et l'autre, éveillées et sensibles, taillées vigoureusement.

Le fait que nous ne possédions aucune toile signée, aucune gravure, contemporaines, représentant ces deux artistes, accroît encore l'intérêt de ces figures.

*La Madone du Fort Saint-Jacques
Fribourg, vers 1645*

Alerte et décidée, le genou droit projeté en avant, le pied posé sur un croissant de lune, la jeune femme s'avance, le visage rayonnant, avec la fierté d'une mère qui offre son enfant à l'admiration de la foule.

Ce qui frappe, d'emblée, c'est la vivacité et la finesse du visage de la Madone, encadré de cheveux qui tombent en spirales, la froissure du manteau qui recouvre la robe, le



Fig. 18 Portrait présumé de Jacques Reyff.



Fig. 17 Pietà des Augustins.

dessin des mains, celui de la droite surtout, dont les doigts se contractent pour tenir le sceptre. Cette main crispée est identique, entre autres, à la gauche de saint Jean, sur le retable de l'ancienne chapelle de Bonn.

La Vierge et le bambin sont intacts; les vêtements ont gardé leur polychromie originale.

*Diablotin portant la cloche de saint Théodule
vers 1640*

Fribourg: Musée cantonal d'art et d'histoire

Cette figurine a pu appartenir, jadis, à l'abbaye des Maçons, dont saint Théodule était le patron. Le sculpteur a traité son sujet en toute liberté et indépendance d'esprit.

La cloche légendaire revêt une forme authentique, tandis que le diablotin mystérieux et inquiétant qui la transporte sur ses épaules est esquissé à grands traits, le sculpteur ayant concentré son regard sur les mains fourchues, le visage bestial et les pieds palmés.

La sculpture est expressive et vivante, rehaussée de quelques traces de couleur, verte sur le corps et le socle, argent sur la cloche. Un trou dans le socle, foré pour le passage d'une cheville, signifie que ce petit personnage appartenait à un groupe sculpté.³²

La manière de creuser le bois n'est pas sans rappeler celle qui a présidé au façonnage de l'autel du Rosaire, à l'ancienne église de Sâles.

*Le saint Joseph de Corserey
vers 1640*

Son habit de travail et ses mains un peu rudes sont en accord avec le métier de charpentier qu'il pratiquait.

La technique mise en œuvre s'apparente à celle qui fut appliquée à la statuaire de Sâles.

Conclusion

La présence de Jacques Reyff, à côté de son père François, le peintre, et de ses frères Jean-François et, plus tard, Jean-Jacques et Pancrace, manifeste la diversité et l'importance de la famille d'artistes à laquelle il appartenait.

Le premier apogée de leur atelier se situe entre les années 1635 et 1649. Pendant quinze ans, sous l'œil avisé de leur père, Jean-François et Jacques furent associés aux mêmes travaux, dans une émulation cordiale et sans faille.

Grâce à l'activité de Jacques et à son style particulier, facilement reconnaissable, nous sommes en mesure, aujourd'hui, de lui attribuer une partie de la production de l'atelier, distincte de toute autre.

Le fait même que Jean-François ait délaissé un métier où il faisait merveilles pour entrer dans la magistrature et prendre en charge l'entretien et la construction des bâtiments officiels trouve dans la solidarité avec son frère



Fig. 19 Vierge à l'Enfant du Fort Saint-Jacques.



Fig. 20 Diablotin, au Musée d'art et d'histoire, Fribourg.

Jacques une justification totale: l'atelier, pensait-il, n'aurait pas à souffrir des distances qu'il prenait à son égard, puisqu'il avait pour lui succéder, en qualité de chef, un maître-sculpteur habile et qui jouissait de son entière confiance.

D'autre part, sa nouvelle occupation lui donnait accès aux dossiers concernant les projets de fondation ou de restauration des églises, des couvents et des bâtiments officiels; elle le mettait dans la possibilité de procurer à ses compagnons des débouchés répondant à leurs ambitions et à leur talent.

La manière de Jacques Reyff diffère nettement de celle de Jean-François, son frère. Alors que ce dernier opte pour des sujets, des attitudes, des formes calmes, hiératiques, aristocratiques, Jacques recrute ses personnages dans des milieux plus divers; il leur donne des physionomies réalistes, prises sur le vif, des maintiens variés et plus mouvementés.

Le plissé du vêtement, chez Jean-François à cette époque, reprend encore, par les tracés en V ou en U, avec de multiples becs, la tradition locale héritée du gothique et de la Renaissance, de Hans Geiler notamment.

Jacques s'en affranchit dès qu'il peut s'exprimer à son gré. La draperie dont il revêt ses personnages paraît tantôt froissée sur toute la surface, afin de produire une impres-



sion de vie intense³³, tantôt traversée par de longs plis verticaux dans le but d'augmenter le sentiment d'élévation!³⁴ Ailleurs elle épouse globalement les formes anatomiques du corps, pour mettre en valeur le visage et le geste de la main³⁵, mais on y reconnaît partout le coup de ciseau caractéristique du maître.

Les retroussis, que pratique encore son frère aîné, sont définitivement éliminés.

La Pietà de Bourguillon, celle de Jetschwil et celle des Augustins se distinguent toutefois par une disposition du drapé qui trahit le concours de Jean-François dans des œuvres réalisées en commun.

Les figures féminines de Jacques portent, en général, une chevelure asymétrique, moins somptueuse et plus compliquée que celles de Jean-François. Les mains de ses personnages, jamais gantées, se terminent par des doigts effilés, ouverts ou contractés selon les circonstances.

En résumé, l'œuvre de Jacques Reyff surprend par sa diversité, sa qualité plastique et la sincérité de son expression religieuse.

Le Calvaire du retable de Bonn, Marie-Madeleine de Sâles, et la fameuse Pietà des Augustins – pour ne prendre que ces exemples – se rangent au nombre des œuvres majeures de l'art baroque dans notre pays et même, comme d'aucuns le pensent, en Europe occidentale.

Fig. 21 Statue de saint Joseph, à Corserey.

NOTES

Abréviations

AEF	Archives de l'Etat de Fribourg.
AF	Annales fribourgeoises, dès 1913.
BAP	HERIBERT REINERS, <i>Burgundische-Alemannische Plastik</i> , Strassburg 1943.
FA	Fribourg artistique, 1890-1914.
FG	Freiburger Geschichtsblätter, dès 1894.
PFULG, Reyff 1950	GÉRARD PFULG, <i>Jean-François Reyff, sculpteur fribourgeois et son atelier</i> , Fribourg 1950.
MAH, FR	Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg, t. 1-3, MARCEL STRUB, Bâle 1964, 1956, 1959.

- 1 Signalé d'abord par Heribert Reiners dans AF 1930, p. 145.
- 2 PFULG, *Reyff* 1950, p. 75-76. On pouvait penser que le jeune sculpteur avait servi d'intermédiaire dans le paiement de la facture.
- 3 W. TSCHOPP, dans: FG 1977, p. 119-120, note 34.
- 4 M. Jacques Esterle, inspecteur principal des Monuments historiques, à Paris, de même que MM. Pierre Lacroix et Pierre Labarre, conservateurs des antiquités et objets d'art pour les départements du Jura et du Doubs, nous ont aidé dans ces recherches.
- 5 REINERS BAP, p. 201-202.
- 6 W. TSCHOPP dans: FG 1977, p. 118: évoque 3 autels de Degler dans l'église des saints Ulrich et Afra, à Augsburg. La parenté

- 7 avec, par exemple, la Madone d'Owingen (près d'Ueberlingen), par Michael et Martin Zürn (vers 1630) est tout aussi frappante. AEF; Augustins, Cptes. 1648-1650, mai 1649.
- 8 AEF; Reg. bapt. St-Nicolas 1618, p. 147: «Jacobus Reyff legitimus Francisci et Elisabeth Künimann; sponsores Jacobus Spring et Maria Odet, 22 sept. 1618.»
- 9 Jacob Spring quitta Fribourg peu après. Or un certain Jacob Spring de Porrentruy entra chez les Pères Capucins, à Einsisheim en juin 1619; il fut successivement à Bregenz, Lindau, Frauenfeld, Constance et mourut à Bremgarten en 1652, après avoir fonctionné durant deux périodes comme membre de la Commission des constructions de l'Ordre. Il semblerait que ce soit notre sculpteur; seule la date indiquée pour son baptême (1593) ne convient pas. Peut-être est-elle erronée?
- 10 PFULG, *Reyff* 1950, p. 187-188. Nous croyions alors que François, le père, pratiquait aussi le métier de sculpteur, ce qui est inexact. C'est à tort aussi que nous avons proposé l'année 1618 comme étant celle de la naissance de Jean-François Reyff. D'après nos connaissances actuelles, celui-ci est né plusieurs années auparavant, au plus tard vers 1614.
- 11 PFULG, *Reyff* 1950, p. 75, 76 et 150: Entre les deux frères, la différence d'âge était assez sensible pour que Jacques, à 24 ans, en 1642, soit reconnu comme étant le plus jeune.
- 12 PFULG, *Reyff* 1950, p. 187 et 188: On peut y voir en outre, une preuve supplémentaire que Jacques, célibataire, vivait avec sa mère et ses frères.
- 13 PFULG, *Reyff* 1950, p. 73-76.
- 14 AF 1930, p. 145.

- 15 La comparaison de cette physionomie avec celle du Christ, à la Pietà de Bourguillon et à celle des Augustins, est significative.
- 16 Elles font actuellement partie de la Collection épiscopale. Le catalogue des expositions du huitième centenaire de Fribourg (1957), p. 60 et 61, attribuait les statues de Sâles à François Reyff, le peintre.
- 17 La paroisse dépendait depuis 1602 du Chapitre de Saint-Nicolas.
- 18 Deux statues manquent à l'appel.
- 19 A l'église de Semsales et au Musée cantonal d'art et d'histoire.
- 20 Les pièces du retable de Notre-Dame se trouvent aujourd'hui: la Madone, à l'église des Ursulines à Fribourg; les saints, accompagnateurs, à la chapelle de Schönfels (Heitenried).
- 21 GÉRARD PFULG, dans: La Liberté, 17-18 déc. 1960. *Le retable d'Assens* p. 108.
- 22 La Vierge qui constituait le centre spirituel et artistique de la scène n'a malheureusement pas été retrouvée.
- 23 MAH, FR, t. 2, p. 151, fig. 155: La date de 1620 proposée par Marcel Strub et d'autres historiens de l'art, pour diverses raisons, ne saurait être retenue; âge de Van Dyck; période des travaux de restauration à la chapelle du Saint-Sépulcre, entre autres.
- 24 Dans le dossier accompagnant notre thèse, de 1950, la Madone d'Obermonten était considérée comme appartenant probablement à l'atelier Reyff, mais non à Jean-François, ni à Jean-Jacques, ni à Pancrace. C'est la découverte récente de l'existence de Jacques qui nous a permis de l'attribuer à un sculpteur défini.
- 25 Elle est en argent repoussé et partiellement doré. Jean Dubas, *La léproserie et les chapelles de Bourguillon*, p. 72.
- 26 MAH, FR, t. 3, p. 350. Notre-Dame de Lorette est une composition originale, pas du tout une imitation de celle des Marches d'Ancône. Le peintre Pantli a redoré et repeint cet autel en 1727.
- 27 MAH, FR, t. 3, p. 348-350. - FA 17, 1906, pl. XIX. Dom Gobet atteste que les statues de Lorette ont souffert lors de l'explosion de la poudrière, en juin 1737.
- 28 PFULG, *Reyff* 1950, p. 124 et 127. - MAH, FR, t. 3, p. 411. Marcel Strub croyait pouvoir l'attribuer à Jean-François Reyff.
- 29 Pendant longtemps, on l'a attribuée faussement à Pierre Ardieu: FA 1896, pl. II. - BAP, p. 217. - *Histoire du Canton de Fribourg*, 1981, p. 676. - PFULG, *Reyff* 1950, p. 127. - MAH, FR, t. 2, p. 284, fig. 311.
- 30 GÉRARD PFULG, *Trois chefs-d'œuvre du sculpteur fribourgeois Jean-François Reyff*, Fribourg 1987, p. 71-88.
- 31 Cette sculpture revêt des traits identiques à ceux que François Reyff, le peintre, a donné à saint Jean, dans sa *Descente de Croix*, à la cathédrale Saint-Nicolas. Plusieurs historiens de l'art ont reconnu en lui le fils aîné du peintre, qu'on appelait tantôt Jean, tantôt Jean-François le sculpteur; le plus souvent Hans-Franz.
- 32 *L'abbaye des Maçons de Fribourg*, Fribourg 1981, p. 126-127. W. TSCHOPP, dans: *Histoire du canton de Fribourg*, 1981, p. 680, et note 20, estime qu'on peut attribuer à l'entourage de cet artiste la Vierge et le saint Jean du calvaire de l'église de Semsales.
- 33 Le manteau de saint Antoine et celui de la sainte anonyme de Sâles, la robe de la Madone du Fort Saint-Jacques.
- 34 Saint Jean de Bonn, saint Antoine de Sâles, la Madone d'Obermonten.
- 35 Saint Dominique de Sâles.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

- Fig. 1, 2, 3, 4: Inventaire du patrimoine artistique, Fribourg; fonds Heribert Reiners.
- Fig. 9, 10, 21: Inventaire du patrimoine artistique, Fribourg.
- Fig. 5, 11, 14, 17: Benedikt Rast.
- Fig. 6, 7, 8, 15, 16, 18: P. Maurice Moullet.
- Fig. 12: Jean Mülhauser.
- Fig. 13: Musée de Tous-les-Saints, Schaffhouse.
- Fig. 19: Jean Dubas.
- Fig. 20: Musée cantonal d'art et d'histoire, Fribourg.

RÉSUMÉ

On ne connaissait jusqu'ici, de Jacques Reyff, que son inscription au registre des baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas, à Fribourg, le 27 septembre 1618. Son père exerçait le métier de peintre-décorateur, et son parrain fut le sculpteur Jacob Spring.

Nous savons aujourd'hui qu'il pratiqua, sa vie durant, la profession de sculpteur, comme son parrain et trois de ses frères, et qu'il atteignit un haut degré de perfection. Le Calvaire du retable de

l'ancienne chapelle de Bonn, les statues de l'église de Sâles, la Vierge d'Obermonten et la Pietà des Augustins, à Fribourg, en sont la preuve.

Son auto-portrait, à l'âge de vingt ans, figure à la base d'une colonne, sur le retable principal de la collégiale d'Estavayer-le-Lac. L'artiste, décédé prématurément, au printemps 1649, a accompli, vers le milieu du XVII^e siècle, quelques unes des œuvres de sculpture baroque les plus remarquables de notre pays.

ZUSAMMENFASSUNG

Von Jacques Reyff kannte man bisher nur den Eintrag im Taufregister der Pfarrei St. Nikolaus zu Freiburg i. Üe. vom 27. September 1618. Sein Vater war von Beruf Dekorationsmaler, als Taufpate wirkte der Bildhauer Jacob Spring.

Heute wissen wir, dass Reyff wie sein Pate und drei seiner Brüder stets den Beruf eines Bildhauers ausübte und dass er es in seiner Kunst zu hoher Meisterschaft brachte. Der Kalvarienberg des

Altars der ehemaligen Kapelle von Bonn, die Figuren der Kirche zu Sâles, die Madonna von Obermonten und die Pietà des Augustinerklosters zu Freiburg geben davon Zeugnis.

Sein Selbstbildnis, im Alter von 20 Jahren, integrierte er in den Sockel einer Säule des Hauptaltars der Kollegiatskirche von Estavayer. Jacques Reyff starb frühzeitig im Frühjahr 1649. Unser Land verdankt ihm aus der Zeit kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts einige der bemerkenswertesten Barockskulpturen.

RIASSUNTO

Finora si conosce di Jacques Reyff soltanto la sua iscrizione nel registro dei battesimi della parrocchia di San Nicola a Friburgo del 27 settembre 1618. Suo padre esercitava il mestiere di pittore decoratore, e suo padrino fu lo scultore Jacob Spring.

Sappiamo oggi che egli praticò durante tutta la sua vita la professione di scultore, come suo padrino e tre dei suoi fratelli, e che egli raggiunse un alto grado di perfezione. Il calvario dell'altare intagliato dell'antica cappella di Bonn, le statue della chiesa di Sâles, la Vergine d'Obermonten e la Pietà degli agostiniani a Friburgo ne sono la prova.

Sul suo autoritratto all'età di vent'anni apparisce alla base di una colonna sull'altare maggiore della collegiata di Estavayer-le-Lac. L'artista, deceduto precocemente nella primavera del 1649, ha compiuto alcune opere di scultura barocca fra le più notevoli del nostro paese verso la metà del Seicento.

SUMMARY

Until recently, our knowledge of Jacques Reyff was restricted to the record of his baptism on September 27, 1618, as entered in the parish registry of St. Nicolas at Fribourg. His father was a painter-decorator and his godfather, Jacob Spring, a sculptor.

Today we know that Reyff also practised sculpture as did his godfather and three of his brothers. He gained a high degree of mastery in his art. The Calvary of the altarpiece in the ancient chapel at Bonn, the figures in the church of Sâles, the Madonna of Obermonten and the Pietà at the Augustians of Fribourg testify to his great artistry.

He integrated his self-portrait at the age of 20 in the base of a column of the collegiate-church at Estavayer. Reyff died prematurely in spring 1649. Some of the most remarkable baroque sculptures made in Switzerland towards the mid-17th century stem from his hand.