Le peintre Pierre Wuilleret (1581-1643)

Autor(en): **Daguet, Romain**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Annales fribourgeoises**

Band (Jahr): **41 (1953)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-817827

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LE PEINTRE PIERRE WUILLERET
(1581-1643)

par l'abbé Romain Daguet †

Bien que Pierre Wuilleret ait toujours été considéré comme un « peintre célèbre » [1], *sa vie et son œuvre n'ont jamais donné lieu qu'à de fort brefs aperçus. L'abbé Romain Daguet avait entrepris de combler cette lacune en consacrant au meilleur peintre fribourgeois de la première moitié du XVII*e *siècle sa thèse de doctorat. Pendant cinq ans, de* 1938 *à* 1943, *il recueillit avec passion et sagacité une documentation extrêmement vaste, dépassant même souvent les limites de son sujet pour prospecter la production picturale de l'époque. Une mort tragique, survenue en montagne le* 14 *juillet* 1943, *devait mettre fin à ces généreuses recherches. La Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg tint cependant à reconnaître les grands mérites de l'abbé Daguet et lui décerna la même année, sur proposition du professeur d'histoire de l'art, le doctorat à titre posthume.*

Par malheur, l'abbé Daguet n'avait pas eu le temps de rédiger une seule ligne de l'exposé qu'il comptait tirer de la documentation réunie et classée avec tant de méthode [2]. *Aussi sommes-nous très reconnaissant à sa famille de nous autoriser à faire connaître ici les résultats de ses travaux.*

Il va sans dire qu'il est malaisé, sur divers points, de préciser quelles auraient été les solutions proposées par l'auteur. Il faut

---

[1] F. Haffner, *Der kleine Solothurner Schaw-Platz*, Solothurn 1666, II, p. 280; *Etrennes fribourgeoises*, III, 1808, p. 182; *Gemälde der Schweiz*, IX. *Der Kanton Freiburg*, von Franz Kuenlin, St. Gallen und Bern 1834, p. 35; Dr Berchtold, *Notice historique sur la bourgeoisie de Fribourg et l'origine de quelques familles*, Archives de la Société d'histoire du canton de Fribourg, I, 1850, p. 472.

[2] Cette documentation est déposée aux Archives de l'Etat.

aussi relever que tels aspects de son œuvre sont rendus caducs par la publication récente ou imminente de plusieurs études portant sur la même période. On doit enfin rappeler que l'édition des travaux scientifiques se heurte chez nous à des difficultés toujours plus grandes et plus nombreuses. Autant de raisons qui nous ont fait adopter une manière succincte, non que nous ne soyons désireux d'accorder à la thèse de l'abbé Daguet toute son importance, mais simplement pour que sa publication soit assurée ! Nous en avons d'ailleurs tiré tout l'inédit et, nous osons l'espérer, tout l'essentiel.

Marcel STRUB

BIOGRAPHIE

La famille Wuilleret est originaire de la Savoie. Et l'on sait que vers 1400 le dénommé Humbert Wuilleret, dont le nom s'écrivait Vuilerit, était établi à Romont, alors dépendant de la Savoie ; qu'il eut de son épouse Agnès Mosel, fille de Jean, un fils appelé Pierre ; enfin qu'il possédait la quatorzième maison de la rue des Moines *(carriera monachorum)* [1]. Ses descendants demeurèrent dans notre pays, et nombre d'entre eux participèrent avec distinction à la vie romontoise et fribourgeoise [2].

En ce qui concerne le nom de Wuilleret, il provient de toute évidence du prénom Wilhelm, Guillaume [3]. Quant aux armes, qui sont de gueule au poisson posé en bande, on les voit déjà figurer sur un écu sculpté de la fin du XVIe siècle, qui surmonte la porte de la maison familiale à Romont [4]. Comba, dans son *Armorial*, et, après lui, le *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, accompagnent ce poisson de deux étoiles [5].

En 1576 était admis dans l'abbaye des maréchaux, à Fribourg [6], le potier d'étain Adam Wuilleret qui venait de Romont. Dès lors on rencontre régulièrement son nom dans les textes d'archives, jusqu'en 1615 [7], et l'on apprend qu'il tenait boutique aux abords de l'ancien marché au poisson, soit à l'angle de la

---

[1] A. E. F., Collection Gremaud, N° 34, f. 48.

[2] L'abbé Daguet avait réuni une documentation considérable sur la famille Wuilleret ; mais nous avons pensé qu'elle n'intéressait pas cette étude.

[3] Se référer à Pierre CHESSEX, *Origine des noms de personnes*, Lausanne 1946, pp. 49-50.

[4] Immeuble, N° 94, rue du Château.

[5] Voir H. DE VEVEY, *Les anciens ex libris fribourgeois armoriés*, Fribourg 1923, pp. 149-150, ex-libris N° 132, et H. DE VEVEY-L'HARDY, *Armorial du canton de Fribourg*, II, Belfaux (Fribourg) 1938, pp. 118-119, fig. 148, 152, 153.

[6] A. E. F., Procès-verbal de l'abbaye des maréchaux, N° 2, f. 423 v., juillet 1576.

[7] Comme on ne rencontre à ce moment aucune mention de son décès, on ne peut conclure qu'il soit mort. Il manque d'ailleurs quelques comptes de fabrique de Saint-Nicolas, où l'on aurait trouvé le payement de son glas.

Grand-Rue et de la rue des Epouses, que ce magasin donnait sur la Grand-Rue, et qu'il dut, en 1614, en abandonner une partie à Pierre Gottrau, constructeur de « la maison des tornalettes » [1]. Le Livre des Bourgeois [2] nous dit en outre qu'il fut reçu le 3 janvier 1579, pour le prix de soixante florins bons, dans la bourgeoisie commune de la ville. Adam Wuilleret eut de Jeanne Fracheboud, sa femme [3] plusieurs enfants, Pierre, Antoine, Jean, Simon et Jacques. Nous pensons qu'il dut être un artisan apprécié de même que son fils Antoine qui lui succéda, car les comptes des trésoriers les mentionnent souvent, preuve que l'Etat les honora de nombreuses commandes. La famille allait d'ailleurs être admise dans la bourgeoisie secrète ou privilégiée qui constituait alors le patriciat, en 1628 et 1630, avec Pierre et Antoine [4].

***

Pierre, lui, s'était voué à la peinture.

Il naquit à Fribourg vers 1580, et non pas vers 1570, comme on en a fait maintes fois l'hypothèse. En effet, le 15 août 1594, en la fête de l'Assomption, il était élu membre du Conseil de la Congrégation de la Sainte Vierge, établie au collège Saint-Michel par saint Pierre Canisius [5] ; et le protocole le qualifie d'*adulescens*. Précisons cette donnée. Dans le catalogue des élèves, Pierre Wuilleret figure sur une page écrite en 1593 ; à côté de son nom, on a ajouté : *Friburgensis stanarii filius. pictoriae vacat*, c'est-à-dire : « Fribourgeois, fils du potier d'étain. S'adonne à la peinture » [6] ; de toute évidence, la dernière partie de l'annotation a été rédigée plus tard, comme pour d'autres étudiants dans la même page, puisqu'elle concerne la profession qu'ils ont embrassée. Or, on voit par des indications inscrites à côté de certains noms,

---

[1] A. E. F., Comptes N° 410, 2e sem. 1614, Innemmen ; voir aussi Manual, 9 septembre 1611.

[2] A. E. F., Rôle bourgeoisial, V, f. 23.

[3] A. E. F., Registre des baptêmes de Saint-Nicolas, II, p. 12, 1581.

[4] A. E. F., Rôle bourgeoisial, II, f. 159 v. et 160, 17 juin 1628 et 4-6 mars 1630.

[5] B. C. U. F., Manuscrit L 193, Congregatio Mariana Friburgensis, Bona opera, 1584-1633, f. 7v.

[6] B. C. U. F., Manuscrit L 294, Catalogus discipulorum Collegii S. Jesu Friburgi, I, f. 41.

à la même époque [1], que les élèves étaient âgés de huit à dix-huit ans, la plupart ayant de onze à treize. En 1591, le jeune François Reyff, futur beau-frère de Pierre Wuilleret et futur peintre, avait treize ans [2], et Antoine Wuilleret, frère de Pierre, en avait onze en 1593 [3]. Il est normal de considérer Pierre comme son aîné, du fait qu'il se trouve avant lui dans la liste, de lui accorder par conséquent un ou deux ans de plus, et de le faire naître en 1581 ou 1580.

La date de 1581 semble devoir être préférée pour les raisons que voici. Bien que les registres de baptêmes de Saint-Nicolas soient extrêmement lacunaires pour les années 1566 à 1590, ils portent [4] qu'on a baptisé dans le courant de l'année 1581 un enfant d'Adam Wuilleret et de Jeanne Fracheboud. Antoine de Montenach étant parrain, on pourrait être tenté d'en déduire qu'il s'agit du baptême d'Antoine Wuilleret. En réalité, lorsqu'on parcourt les registres, on remarque qu'alors les enfants portaient bien rarement les noms de leurs parrains et marraines. D'autre part, s'il était né en 1581, Antoine aurait eu douze ans en 1593, et non pas onze. Ainsi il est tout à fait raisonnable d'admettre que le baptême de 1581 était celui de Pierre Wuilleret [5].

On ignore la durée de ses études, mais on peut supposer qu'il sera entré assez tôt en apprentissage. Au temps de son activité de peintre, il devait entretenir des relations suivies avec ses anciens maîtres, et le *Diarium*, ou journal des religieux du Bisée, nous fait part de sa présence fréquente au Collège [6], où il exécuta plusieurs de ses œuvres.

---

[1] Ibid., f. 42 et 42v.

[2] Ibid., f. 42v. Ainsi il était né en 1578.

[3] Ibid., f. 42. Antoine Wuilleret mourut entre la Saint-Jean 1643 et la Saint-Jean 1644 (A. E. F., Comptes de fabrique de Saint-Nicolas, N° 44a, p. 6), plus précisément : peu avant la Saint-Jean 1644.

[4] A. E. F., Registre des baptêmes de Saint-Nicolas, II, p. 12.

[5] Par la suite on voit encore apparaître dans le catalogue du Collège les noms de deux fils d'Adam Wuilleret, Jean, en 1593 ou 1594 (f. 44 ; les quelques dates données dans cette page sont toujours ou 1593 ou 1594), puis en 1597 (f. 50 v.), et Simon, en l'année 1595 (f. 47).

[6] Le premier texte est du 9 avril 1609 et signale que le peintre Pierre Wuilleret dîne au Collège, avec quelques autres invités (B. C. U. F., Manuscrit L 172, Diarium Collegii Friburg. Helv. S. J., A I, f. 21).

***

Le milieu d'artisans d'art dans lequel vécut le jeune Pierre ne pouvait que favoriser l'éclosion de sa vocation artistique. Bien que l'on n'ait aucune preuve du fait, on est en droit de penser qu'il fit son apprentissage chez Adam Künimann, puisque celui-ci était le meilleur peintre de Fribourg à ce moment, comme Pierre Wuilleret devait l'être pour la génération suivante, et que Wuilleret allait épouser une de ses sœurs, Anne [1].

On sait que Künimann, originaire de Massmünster en Alsace, se fixa chez nous en 1589 ou peu avant [2], qu'il fut reçu bourgeois de Fribourg le 9 décembre 1589 [3], et qu'il appartint à la confrérie de Saint-Luc [4]. Tombé malade le 19 septembre 1616 [5], il mourut au début de 1617 [6]. On conserve au moins encore une œuvre de lui, un *Saint Michel* signé et daté 1595, qui se trouve dans l'ancienne chambre de Pierre Canisius, au Collège, et devant lequel le saint disait la messe à la fin de sa vie.

Le premier texte connu indiquant que Pierre Wuilleret, d'ailleurs simplement appelé « le fils d'Adam Wuilleret », fait de la peinture, date de 1602-1603 [7]; il ne s'agit que d'une petite besogne tout artisanale. Tandis que le plus ancien témoignage concernant son activité artistique remonte à 1608, année où il exécuta une *Danse des morts* dans le cloître des Cordeliers de Fribourg [8]. Désormais son nom apparaîtra assez fréquemment dans les documents de l'époque, comme on le verra lorsqu'il sera procédé à l'étude de son œuvre. Relevons que ce nom est orthographié de plusieurs façons, dont voici les plus courantes : Wuilleret [1], Wyllieret, qui n'est autre que la signature des premières

---

[1] G. Pfulg, *Jean-François Reyff sculpteur fribourgeois et son atelier*, Fribourg 1950, p. 17.

[2] Le premier texte qui le concerne est du 2e semestre de 1589 (A. E. F., Comptes des trésoriers, N° 374, f. 25v).

[3] A. E. F., Rôle bourgeoisal, VI, f. 28v.

[4] M. de Diesbach et J.-J. Berthier, *Livre des ordonnances de la confrérie de Saint-Luc*, Fribourg 1892, p. 23.

[5] B. C. U. F., Diarium Collegii, A I, f. 164v.

[6] Ibid., f. 174. Voir aussi A. E. F., Comptes de fabrique de Saint-Nicolas, 1616-1617, Innemmen vom glütt der abgestorbenen.

[7] A. E. F., Comptes de fabrique de Saint-Nicolas, N° 30a, Gemein usgeben.

[8] P. N. Raedlé, *Notice sur la Danse des Morts au couvent des RR. PP. Cordeliers, à Fribourg*, Nouvelles Etrennes fribourgeoises, IX, 1875, pp. 152-153.

[9] B. C. U. F., Congregatio Mariana, f. 7 v., et Catalogus discipulorum, f. 41.

œuvres, Wullieret, forme adoptée dans l'autoportrait de 1639 [1], et Vuilleret [2].

Pierre Wuilleret fut certainement favorisé par les liens qui l'unissaient à la famille Reyff, étant le beau-frère du peintre François Reyff, qui avait épousé une autre sœur d'Adam Künimann, Elisabeth [3]. En effet, François fut le père d'une pléiade d'artistes, dont le fameux sculpteur Jean-François. L'intimité entre les familles apparentées était assez étroite pour que l'on voie souvent figurer les Künimann, les Reyff et les Wuilleret comme parrains et marraines de leurs enfants respectifs.

Quant aux conditions de travail imposées par les règlements de ces corporations auxquelles tout artiste comme tout artisan était tenu d'appartenir, elles ont été excellemment présentées dans divers ouvrages parus à Fribourg [4]. Nous nous contenterons par conséquent de rappeler que ces dispositions minutieuses avaient pour principal but de défendre la qualité des œuvres, et de mentionner que Wuilleret fit partie de la confrérie de Saint-Luc [5].

***

On a parfois écrit que Pierre Wuilleret était mort sans postérité. Or il eut de sa première femme, Anne Künimann, cinq enfants : Anne, François, Marguerite, puis de nouveau un petit François (ce qui laisse à penser que le précédent était mort), et Marie-Elisabeth, baptisés respectivement le 26 janvier 1615, le 23 septembre 1617, le 25 décembre 1619, le 29 octobre 1620 [6] et le 31 mai 1621 [7]. Et Catherine Veillard, sa seconde femme, lui en donna trois autres : Imo, Nicolas et Jeanne, baptisés le 30 septembre 1637, le 24 mars 1639 et le 6 février 1641 [8].

---

[1] A. E. F., Rôle des fonctionnaires, N° 12, f. 358 v., 1616.

[2] A. E. F., Ibid., f. 364, 1617.

[3] G Pfulg, *op. cit.*, p. 17.

[4] M. de Diesbach et J.-J. Berthier, *op. cit.* ; P. Hilber, *Les anciennes abbayes de la ville de Fribourg*, tiré à part des Annales fribourgeoises, 1916 ; H. Gutzwiller, *Die Zünfte in Freiburg i. Ue.*, 1460-1650, Fribourg 1949 ; G. Pfulg, *op. cit.*, pp. 5-13.

[5] M. de Diesbach et J.-J. Berthier, *op. cit.*, p. 24.

[6] Le registre porte 29 Aug. 1620, ce qui est une erreur manifeste, le baptême ayant eu lieu entre deux autres célébrés le 8 octobre et le 24 novembre.

[7] A. E. F., Registre des baptêmes de Saint-Nicolas, IV, pp. 123, 138, 156, 161, et V, p. 11.

[8] A. E. F., Registre des baptêmes de Saint-Nicolas, V, pp. 204, 237 et 261.

A la date du 17 juin 1628 et du 13 juin 1629 [1], Pierre Wuilleret habitait en l'Auge la maison sise au-dessous de l'auberge des Tanneurs, soit l'actuel N° 41, que son beau-frère Adam Künimann avait achetée le 29 mai 1591 [2]. Cet immeuble de la deuxième moitié du XVIe siècle [3] a conservé l'aspect qu'il avait alors. Comme Pierre Wuilleret fut percepteur de l'ohmgeld pour l'Auge de la Saint-Jean 1616 à la Saint-Jean 1617, son beau-frère François Reyff s'étant porté caution [4], on en peut conclure qu'il habita ce quartier dès son mariage, et fort probablement dans la maison des Künimann.

A la Saint-Jean 1616, il fut élu membre du Conseil des Deux-Cents pour la bannière de l'Auge [5], et occupa cette fonction jusqu'à sa mort [6]. En revanche, on ne le trouve presque jamais dans les rôles militaires où figurent très régulièrement le sculpteur Steffan Ammann, les peintres Adam Künimann et François Reyff, tous pour la même bannière. On constate simplement qu'en 1622 [7] il est compris dans une liste de personnes qui sont en retard pour le payement d'on ne sait quel impôt. Et en 1631 [8], dans un rôle où sont soigneusement notées les armes dont disposent les hommes des divers contingents, Wuilleret apparaît comme étant un des seuls qui n'aient pas d'armes ; il est vrai que le mal fut rapidement réparé, puisque le rôle suivant, de la même année [9], le montre équipé, sommairement d'ailleurs.

Pierre Wuilleret mourut entre la saint Jean 1642 et la saint Jean 1643, car son nom a été biffé sur la liste des Deux-Cents pour 1642-1643 [10], ce qui signifie que le titulaire est décédé durant l'exercice en cours [11].

---

[1] A. E. F., Rôle bourgeoisial, II, ff. 159 v. et 160.

[2] A. E. F., Registre notarial N° 203, f. 1 sq.

[3] P. DE ZURICH, *Guide historique et artistique de Fribourg*, Fribourg 1946, p. 66.

[4] A. E. F. Rôle des fonctionnaires, N° 12, f. 360. Au premier semestre 1617, il versait 900 livres perçues (A. E. F., Comptes des trésoriers, N° 412, Innemmen).

[5] A. E. F., Rôle des fonctionnaires, N° 12, f. 358 v.

[6] Ibid., N° 13, f. 71.

[7] A. E. F., Affaires militaires, 1571-1628.

[8] A. E. F., Affaires militaires, Auge 1444-1777.

[9] Ibid.

[10] A. E. F., Rôle des fonctionnaires, N° 13, f. 71. Les Comptes de fabrique de Saint-Nicolas manquant pour l'exercice 1642-1643, on ne peut donc préciser s'il est mort au cours du deuxième semestre 1642 ou du premier semestre 1643.

[11] Ce chapitre a été mis au point avec la collaboration de M. Paul Clément.

BIBLIOGRAPHIE

Etrennes fribourgeoises, III, 1808, p. 182 (notice rédigée par L.-J. Lalive d'Epinay, d'après B.-E. de Lenzbourg, abbé d'Hauterive).

P. Nicolas Raedlé, *Notice sur la Danse des Morts au couvent des RR. PP. Cordeliers, à Fribourg*, Nouvelles Etrennes fribourgeoises, IX, 1875, p. 154.

Alfred Raemy, *Livre d'or du canton de Fribourg*, Fribourg 1898, p. 63.

P. Apollinaire Dellion, *Dictionnaire historique et statistique des paroisses catholiques du canton de Fribourg*, X, Fribourg 1899, pp. 441-442.

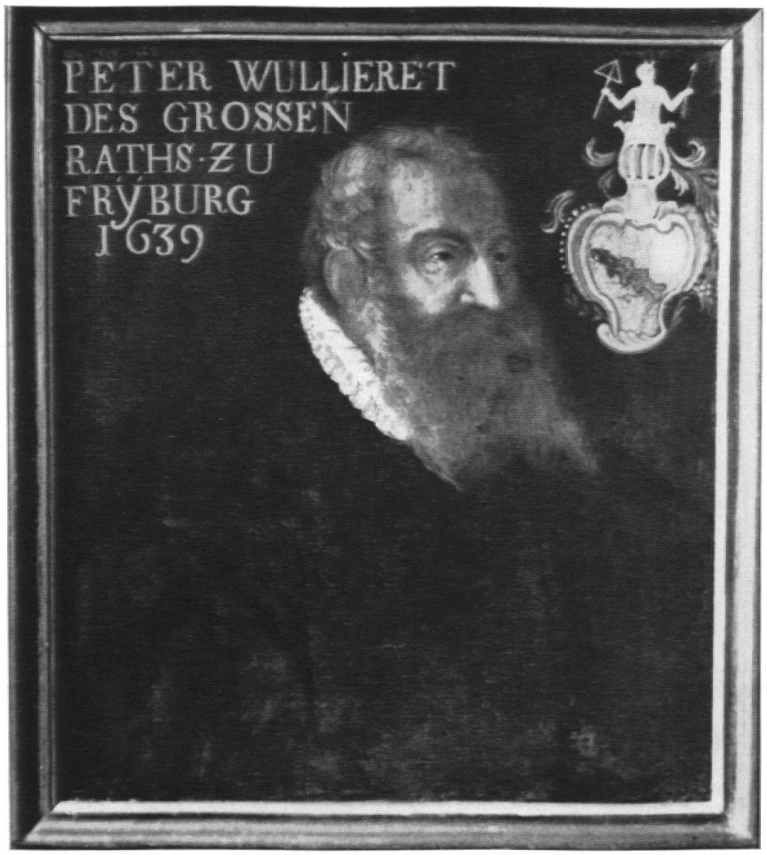
Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz, Sankt Gallen 1914, p. 339.

Carl Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, IV, Supplément, Frauenfeld 1917, p. 459 (article signé Max de Diesbach).

Heribert Reiners, *Fribourg pittoresque et artistique*, Augsbourg 1930, p. 56.

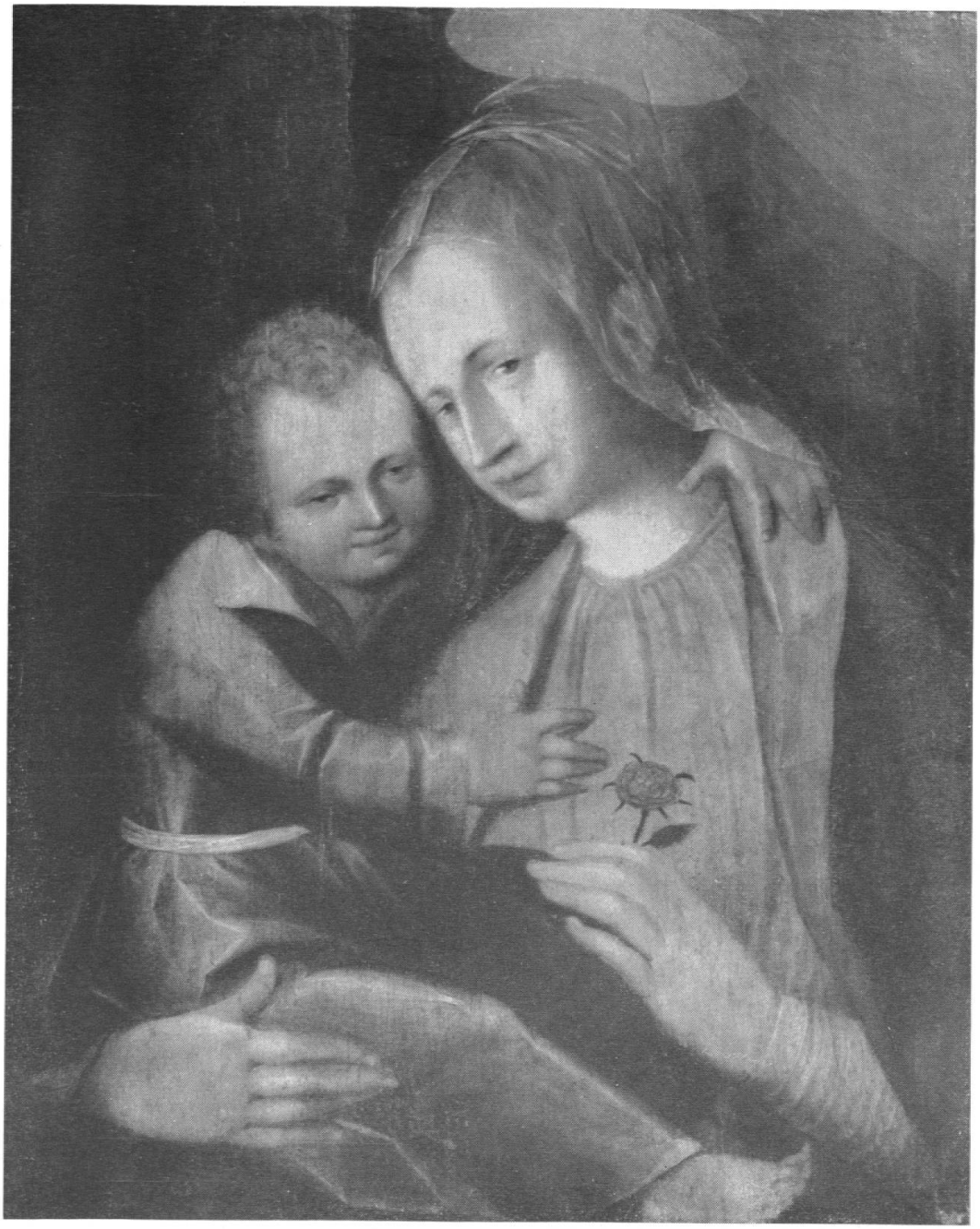
Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXVI, Leipzig 1947, p. 300.

Adrien Bovy, *La peinture suisse de* 1600 *à* 1900, Collection « Art suisse », IV, Bâle 1948, pp. 21 et 24.



Pierre Wuilleret: Portrait de l'artiste, 1639.

La maison de Pierre Wuilleret, Place du Petit-Saint-Jean, nº 41.



Pierre Wuilleret: La Madone à la rose, 1609.

Pierre Wuilleret: La Madone aux anges musiciens, 1610, de l'un des autels de la Maigrauge.

Pierre Wuilleret: La prédication de saint Pierre Canisius, 1635. Détail.

ŒUVRES

L'œuvre de Pierre Wuilleret fut considérable par le nombre comme par la qualité. Nous connaissons de lui quinze tableaux et huit gravures, et les textes d'archives nous révèlent l'existence d'une quarantaine de peintures au moins, groupées en suites ou isolées, qui ont disparu. Quant à la qualité, nous dirons simplement pour l'instant que les contemporains le tenaient pour un grand peintre, témoin la commande qu'il reçut de la ville de Soleure d'une légende de saint Ours, ainsi que le titre de peintre célèbre qui lui fut conféré à ce propos par un auteur du temps [1], témoin encore cette autre commande extérieure que furent les huit compositions bénédictines destinées à la gravure. De fait, si l'on considère les peintres religieux que posséda la Suisse en cette première moitié du XVIIe siècle, leur petit nombre et la médiocrité de leurs productions, Pierre Wuilleret prend de l'importance et l'on est autorisé à dire qu'il occupe par rapport à son époque une position assez semblable, quoique sur un plan inférieur, à celle de Hans Fries vis-à-vis de sa génération. Or les historiens d'art estiment communément que Hans Fries fut alors le meilleur peintre suisse. On voit par conséquent la signification que revêt pour Fribourg et les Fribourgeois l'œuvre picturale de leur compatriote.

Mises à part les gravures — dont le style n'est d'ailleurs pas typique, étant davantage celui du graveur que du dessinateur —, deux tableaux seulement portent la signature de Wuilleret, la *Madone à la rose* du Musée d'Art et d'Histoire (1609) et la *Vierge aux anges* d'un autel de la Maigrauge (1610), et un seul des autres peut lui être donné avec certitude sur la foi d'un texte d'archives, la *Prédication de saint Pierre Canisius*, au Collège Saint-Michel

---

[1] F. Haffner, *Der kleine Solothurner Schauw-Platz*, II, Soleure 1666, p. 280.

(1635). C'est peu. Cependant, ils sont si caractéristiques qu'il est possible d'en dégager très nettement les éléments personnels du style de l'artiste, ou plutôt de ses deux manières successives. Et il se trouve que ces éléments se rencontrent avec une constance étonnante dans les œuvres attribuées et attribuables à Wuilleret.

Il faut donc distinguer deux groupes d'œuvres, les premières, beaucoup plus nombreuses, étant peintes sur bois et s'échelonnant de 1608 à 1630 environ ; les autres, au nombre de trois, peintes sur toiles et se situant — d'après ce que nous en savons — entre 1635 et 1639 [1]. Nous passons sous silence sa peinture murale, dont il ne subsiste quasi rien.

En ce qui concerne le premier groupe, on doit d'abord signaler les deux types physiques très particuliers qui revenaient perpétuellement sous son pinceau : une tête d'enfant établie en largeur, dont le visage est bas et le front au contraire très élevé, avec une chevelure frisottée (voir la *Madone à la rose*) ; puis une tête d'adulte très allongée, ayant au-dessus d'une petite bouche charnue un nez long et droit, tantôt plus mince et tantôt plus volumineux, toujours important et tranchant ; les sourcils se relèvent souvent vers le sommet dudit nez, donnant au personnage une physionomie douloureuse (voir la *Déploration* de la Maigrauge), et le corps est élancé.

On doit ensuite noter une harmonie de couleurs chère à l'artiste, et qui consiste à affirmer dans une tonalité claire pour l'époque un rouge, un bleu et un jaune, tandis que jouent entre eux divers neutres et un vert olive presque toujours présent.

Quant à la deuxième manière de Pierre Wuilleret, qui serait celle de la fin de sa carrière, elle se caractérise, en plus des visages allongés au nez droit, par la taille désormais plus courte et plus gracile des personnages, par une grande acuité du dessin, par une couleur et un modelé plus complexes. C'est du moins ce qu'on lit dans la *Prédication de saint Canisius*.

Ces brèves indications stylistiques suffiront momentanément à notre propos, qui est de fonder sur quelques critères évidents

---

[1] Nous parlons des œuvres encore existantes. En réalité, la *Légende de saint Ours* (1624 sq.) fut déjà peinte sur toile, et Wuilleret n'en était vraisemblablement pas à essayer cette matière.

l'attribution à Pierre Wuilleret des œuvres qui suivent, et que nous avons trouvé préférable de présenter dans leur suite chronologique. L'appréciation du talent de l'artiste se fera peu à peu au cours de cette présentation.

La Danse des morts du couvent des Cordeliers [1].

Elle fut peinte dans l'allée sud du cloître, la seule qui subsiste actuellement, sur le mur du collatéral gauche de l'église, entre 1606 et 1608.

En effet, comme l'a déjà relevé le P. Raedlé, d'une part le livre de comptes de l'année 1608, aux archives du couvent, nous apprend que le P. Jean Brändlin, gardien, avait son portrait dans ladite *Danse des morts* (scène N° 4, voir ci-dessous) ; or il fut gardien dès 1606. D'autre part, un second document des mêmes archives dit que le chevalier Jean de Lanthen-Heid a fait exécuter des peintures au couvent des Cordeliers ; comme ses armes figuraient dans la Danse macabre, on en a déduit qu'il s'agissait de cette œuvre ; or Jean de Lanthen-Heid est décédé en 1609. Nous ajouterons qu'au mois de janvier 1609, les religieux payaient à un membre de la famille Wuilleret quinze couronnes qu'ils lui devaient depuis un certain temps [2]. Sans doute, les mêmes comptes mentionnent, quelques années après, des payements à Antoine Wuilleret le potier d'étain. Mais l'importance relative de la somme et la date ne laissent-elles pas entendre qu'il s'agit plutôt cette fois-ci de Pierre Wuilleret, que les Cordeliers contribuaient ainsi à quelque titre ignoré au payement de l'œuvre, ou mieux encore qu'ils avaient profité de la présence du peintre chez eux pour lui confier un autre travail ? Il ne pourrait guère s'agir, en ce cas, de la *Déploration* dont il sera question plus loin, car le style semble s'y opposer, comme nous le verrons.

---

[1] *Bibliographie :* F. Perrier, *Nouveaux souvenirs de Fribourg ville et canton*, Fribourg 1865, pp. 77-78. P.-N. Raedlé, *Notice sur la Danse des Morts au Couvent des RR. PP. Cordeliers à Fribourg*, Nouvelles Etrennes fribourgeoises, IX, 1875, pp. 150-154 ; cette étude a aussi paru dans l'*Indicateur d'antiquités suisses*, XV, 1882, pp. 338-341. — V.-H. Bourgeois, *Fribourg et ses monuments*, Fribourg 1921, pp. 71-80.

[2] Archives des Cordeliers, Comptes 1608-1612, f. 18, 22 janvier 1709 : dem Wullerett geben 15 kr. welches was ein alte schüld.

De toutes façons, il paraît indiqué de placer l'exécution de la *Danse des morts* entre 1606 et 1608. Quant à l'attribution à Pierre Wuilleret, elle est traditionnellement admise [1]; le style des copies et des fragments qui nous en restent n'y contredisent point; en particulier, la tête de l'évêque est du type Wuilleret.

Cette Danse macabre comprenait dix-huit scènes de 168 × 180 cm, donc de grandes dimensions [2], qui étaient toutes entourées d'un même cadre formé d'arabesques ocre clair sur fond brun, et commentées chacune par deux quatrains en langue allemande placés au bas. Dans chaque scène, suivant l'ordonnance fixée par le moyen âge qui créa le motif [3], la mort s'apprête à s'emparer d'un ou de plusieurs personnages : 1° pape et cardinaux ; 2° évêque et abbé ; 3° chanoine et chapelain ; 4° moine et ermite ; 5° religieuse choriste et religieuses converses ; 6° empereur et impératrice ; 7° roi et reine ; 8° duc et duchesse ; 9° comte et comtesse ; 10° chevalier ; 11° capitaine et soldat ; 12° banquier et débiteur ; 13° bourgeois et bourgeoise ; 14° paysan et paysanne ; 15° mendiant et mendiante ; 16° enfants emportés dans une hotte ; au N° 17 deux morts jouent d'un instrument de musique pour rythmer la marche de la danse ; et au N° 18 le spectateur est averti que son tour viendra et que sa place est marquée dans la fatale ronde [4].

Le N° 10 portant les armes de Jean de Lanthen-Heid, le donateur, on en a conclu que le chevalier devait être son portrait, d'autant plus qu'au-dessus de cette scène se trouvait une inscription à demi effacée comprenant le mot *aetatis*, habituelle aux portraits, comme on sait.

---

[1] Lalive d'Epinay, *op. cit.* (Raedlé pense que Lalive d'Epinay aura encore pu lire la signature de Pierre Wuilleret) ; J. Zemp, *Freiburger Geschichtsblätter*, X, 1903, p. 200.

[2] Nous donnerons toujours la hauteur en premier lieu.

[3] La première fut celle du cimetière des Innocents, à Paris (1424), disparue ; la plus ancienne qui subsiste est celle de la Chaise-Dieu (1460).

[4] H. Flamans-Aebischer, *La Danse macabre de Fribourg*, Nouvelles Etrennes fribourgeoises, LXI, 1928, pp. 134-137) se trompe quand il croit que la Danse des Morts mentionnée par Béroalde de Verville dans son *Salmigondis*, Chinon 1612, est celle des Cordeliers de Fribourg. Cette dernière en effet ne date que de 1608, alors que Béroalde de Verville a passé à Fribourg en 1575. Celui-ci écrit d'ailleurs qu'il y a vu « les présidens, conseillers, advocats, procureurs et clercs conduits par les sergeans en enfer » : cette description ne peut évidemment pas s'appliquer à l'œuvre de Wuilleret. L'auteur doit faire allusion à une Danse macabre rencontrée ailleurs.

Au début du XIXe siècle, selon le témoignage de Lalive d'Epinay, cette suite était encore bien conservée et l'on pouvait lire les quatrains. En 1832, cependant, François Kuenlin écrivait qu'on n'en voyait plus que des traces et quelques figures [1]. Et en 1875 elle se trouvait fort détériorée : « l'injure du temps et l'humidité du cloître l'ont tellement dégradée, qu'on a beaucoup de peine à reconnaître les différentes scènes»... En 1921, enfin, Victor H. Bourgeois jugeait inutile d'en décrire dans son guide les bribes que l'on distinguait. Dès lors on préféra faire revivre la *Vie de la Vierge*, cycle de cinq peintures murales datant de 1440 et sur lesquelles avait été peinte la Danse macabre; ce qui fut fait en 1926. Il reste toutefois quelques rares vestiges de l'œuvre de Wuilleret : on reconnaît, incomplètement conservées, la tête du pape franciscain Sixte-Quint (No 1) et celle de l'évêque (No 2), quelques maisons qui évoquent assez bien la silhouette de Romont, lieu d'origine de l'artiste (No 17), et deux trompettes (No 18).

Signalons enfin que copie a été faite à l'aquarelle, en 1874, par le Soleurois Adolphe Walser, de deux scènes : la mort et le pape, 42×47 cm, et la mort et le chevalier, 41×48 cm, toutes deux au Musée d'Art et d'Histoire.

La Madone à la rose.

Cette œuvre de provenance inconnue [2], peinte à l'huile sur bois de sapin et mesurant 74×59 cm, appartient au Musée d'Art et d'Histoire, No 7892 du catalogue, et se trouve à la galerie de l'Université. Bien conservée en dépit de quelques fentes et trous de vers, elle a été nettoyée et vernie mais n'a pas subi de retouches. Signature et date se lisent à l'angle inférieur gauche : « Pr. Wyllieret inve. 1609».

La Vierge, à mi-corps et de trois quarts à gauche, tient l'Enfant sur son bras droit et une rose dans l'autre main. La

---

[1] *Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg*, Fribourg 1832, I, p. 312.

[2] Toutefois, une inscription placée au verso indique qu'en 1853 elle appartenait à Marie-Marguerite Léon, domiciliée à Fribourg.

pâte est homogène, le coloris assez uniforme : sur un fond presque noir jouent un rose et un vert atténués de gris, ainsi que divers gris, dont les uns réchauffés de rose. Ce coloris est unique dans l'œuvre connue de Wuilleret, discret, bien lié, sans manquer pour autant d'être appétissant ; et il s'en dégage une impression de picturalité beaucoup plus grande que dans bien d'autres tableaux de l'artiste. Pourtant, cette composition trahit une certaine application qui ne va pas sans gêner notre plaisir.

Les autels de la Maigrauge.

Le monastère de la Maigrauge possède plusieurs œuvres de Pierre Wuilleret, dont la principale est signée et datée, cependant que pour les autres on est réduit aux hypothèses, aucun texte d'archives n'ayant permis jusqu'ici d'en préciser à coup sûr la destination et la date d'exécution.

La plus considérable est le retable de l'autel actuel du chapitre, dont l'architecture encadre trois panneaux peints sur bois. Sur celui du centre figure une Vierge à l'Enfant en pied et légèrement tournée vers la gauche, entourée de quatre anges musiciens, dont deux sont agenouillés au premier plan, jouant l'un du violoncelle et l'autre du violon, tandis que les deux autres, un peu en retrait et plus petits, portent un luth et sont assis sur la nue à la hauteur de l'Enfant ; dimensions 154 × 82 cm ; à l'angle inférieur gauche : « Pr. Wyllieret inve. et pinx. 1610 » [1]. A droite, *saint Benoît* tenant la crosse et une aumônière ; à gauche, *saint Bernard* étreignant les instruments de la Passion ; tous deux en pied et de trois quarts ; dimensions 124 × 59 cm. Au couronnement, un *Christ aux outrages* à mi-corps et de trois quarts à droite.

De chaque côté du chœur de l'église sont suspendus deux autres panneaux peints à l'huile sur bois et qui se font pendant,

---

[1] Les panneaux de bois utilisés par Pierre Wuilleret, habituellement en sapin, sont formés de deux, trois ou quatre planches réunies par des taquets en forme de queue d'aronde ; elles ont tendance à se disjoindre, ce qui fait que la plupart des tableaux présentent une ou même plusieurs fentes, plus ou moins larges, dans le sens de la plus grande dimension.

ayant des dimensions presque identiques, 173×148 cm et 169,5×145,5 cm.

A droite, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard.* La Vierge portant l'Enfant est assise sur la gauche, tournée de trois quarts à droite et entourée de trois anges, l'un jouant du luth, un autre offrant des fruits à l'Enfant et le troisième adorant. Saint Bernard est agenouillé en face de Marie, escorté de deux anges aux instruments de la Passion. Dans le ciel, de chaque côté du nom de Jahweh rayonnant dans une aura, quatre angelots; en divers points, six chérubins.

A gauche, la *Vierge au manteau protecteur*, thème cistercien par excellence lui aussi, puisqu'on le trouve en premier lieu sur les sceaux des abbayes de l'ordre, au XIVe siècle, et que les personnages protégés par le manteau de Marie étaient d'abord des religieux de Citeaux [1]. La Vierge est debout au centre, légèrement tournée vers la gauche, et deux anges soutiennent horizontalement les pans de son manteau. Sous celui-ci : à droite, abbesse et religieuses cisterciennes avec trois noms indiqués dessous en majuscules romaines : S. FRANCHIA, S. IVLIANA, S. LVTGARDA ; à gauche, saint Bernard et divers abbés de l'ordre, avec trois noms : S. BERNARDVS, S. PETRVS et S. GVILIELMVS. Au-dessus de Marie, la Trinité, à droite et à gauche de laquelle se trouvent les apôtres saint Pierre et saint Paul et des chérubins : deux angelots tiennent autour de la tête de la Vierge une bande role sur laquelle on lit : VIVET CISTERCIENSIS CANDIDVS ORDO MICHI.

Il faut mentionner en quatrième lieu un panneau allongé, également peint à l'huile sur bois, mesurant 60×145 cm et se trouvant présentement à l'aumônerie, *le Christ couronnant les Bernardines.* Assis sur un trône au centre de la composition et tournant légèrement la tête vers la gauche, le Christ tient cinq couronnes sur ses genoux et en dépose deux sur la tête de deux

---

[1] P. PERDRIZET, *La Vierge de miséricorde.* Etude d'un thème iconographique, Paris 1908, chap. II, pp. 18-26. — E. MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France.* Paris 1925, pp. 207-209.

Notons ici que toutes ces pièces ont été nettoyées vers 1930 par le Dr Joseph Lusser.

Cisterciennes. De chaque côté de lui sont agenouillées à la suite trois religieuses professes et une novice. Derrière elles, debout et portant une palme, leurs huit anges gardiens. Autour de la nuée éclatante qui surmonte la tête du Christ, quatre angelots musiciens et six chérubins ; à leur droite et à leur gauche, deux anges soutiennent une banderole sur laquelle se lit : VENI SPONSA CHRISTI ACCIPE CORONAM QVAM TIBI DOMINVS PRAEPARAVIT IN AETERNVM. Ce panneau est malheureusement assez vermoulu.

Enfin, le réfectoire est orné d'une *Déploration* dont il sera question un peu plus loin.

Max de Techtermann pensait [1] que l'autel daté 1610 fut primitivement le maître-autel de l'église. Or il se trouve que de 1603 à 1607 de nombreuses réparations et améliorations furent effectuées à l'église du monastère et que, en particulier, on travailla au maître-autel, les textes disant formellement que ce dernier fut « refait » et « renfrechi » [2]. Et nous savons d'autre part qu'un nouveau maître-autel fut exécuté en 1661 par Pancrace Reyff et François Mathey [3], dont nous restent des éléments magnifiques. Autant de raisons qui semblent exclure la possibilité que l'autel de 1610 ait été exécuté comme maître-autel. Peut-être était-il destiné à la salle du chapitre ? [4].

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que dès la fin du XVIe siècle la Maigrauge subit une réforme spirituelle et matérielle qui alla s'intensifiant à partir de 1607, sous l'impulsion de Sœur Anne Techtermann, abbesse depuis cette année-là jusqu'à sa mort survenue en 1654, et dont l'épitaphe déclare qu'elle fut « réformatrice » et « restauratrice » du monastère, où ses armes se rencontrent effectivement plusieurs fois. On comprend donc que plusieurs autels aient vu changer leur retable. On pourra même admettre que les restaurations effectuées à l'ancien maître-autel

---

[1] *Fribourg artistique*, 1910, pl. IV.

[2] A. E. F., Comptes de la Maigrauge, 1603-1605.

[3] G. Pfulg, *Jean-François Reyff sculpteur fribourgeois et son atelier*, Fribourg 1950, p. 87.

[4] Le 26 janvier 1610, Pierre Wuilleret est l'un des deux témoins mentionnés dans l'acte de dotation d'une personne entrant à la Maigrauge (Archives de la Maigrauge, Acte N° 68).

de 1605 à 1607 n'aient pas paru satisfaisantes à la nouvelle abbesse et qu'elle ait profité de quelque générosité pour faire ériger un nouveau retable. Il reste toutefois que nous n'en savons absolument rien.

Le retable de 1610 frappe par certaine gaieté du coloris, où le bleu triomphe lumineusement dans les fonds et dans le panneau central. Si le vêtement des deux saints moines est traité de façon sommaire et avec quelque lourdeur, leurs physionomies sont d'un réalisme étonnant, à la fois beau et pieux. Et la Vierge a une saveur pareille. Elle et l'Enfant ont le type de la *Madone à la rose*, d'une gentillesse toute provinciale. Quant aux anges dont les visages sont si typiquement Wuilleret, comment ne pas être frappé des analogies qu'ils présentent avec ceux, très connus et justement célèbres, du retable de l'église Saint-Maurice, exécuté par les frères Spring de 1592 à 1602 : d'un expressionnisme métissé de mièvrerie, et pleins de verve. S'il y a eu influence de l'art des Spring sur celui des Reyff — Jacques Spring était le parrain de Jean-François Reyff [1] —, on voit qu'il y eut une influence semblable sur celui de Wuilleret, beau-frère de François Reyff. Au couronnement, le Christ doucement pathétique semble concilier en lui les tendances diverses des grands panneaux.

L'*Apparition* est une excellente composition, supérieure aux précédentes, entièrement Wuilleret à tous points de vue, et dont le style est très proche de celui de la Vierge aux Anges de 1610, avec davantage de luminosité, de couleur et de douceur aussi, celle-ci étant due entre autres choses à la présence de neutres, de mauves et de roses divers. Il semble donc qu'on puisse la dater de 1612 à 1615 environ.

Force est de constater que les deux autres tableaux sont d'un style différent, que la composition y est devenue plus aisée et plus savante, le dessin plus élégant, la matière picturale plus nuancée, plus profonde, plus classique. Ce qui veut dire qu'ils sont postérieurs. Plus précisément, la manière de voir les personnages et la façon de les grouper, sans montrer autant d'acuité et de variété que dans la *Prédication de saint Canisius*, de 1635, se trouvent

---

[1] G. Pfulg, *op. cit.*, p. 18.

plus proches de cette œuvre que des précédentes. On pourrait donc placer leur exécution entre 1620 et 1630, et plutôt vers 1630 que vers 1620, en relevant en outre que ce sont là les deux œuvres de Wuilleret de beaucoup les moins typiques.

Le *Christ couronnant les Bernardines* a évidemment rempli le rôle de prédelle pour la *Vierge au manteau protecteur*, dont le demi-cercle terminal en façon de fronton révèle la destination. Il en est de même de l'*Apparition*. Et leurs dimensions à tous deux nous amènent de plus à en faire les autels des deux chapelles latérales de l'église.

Qu'il n'en soit pas fait mention dans les comptes du monastère ne doit pas surprendre : parce que l'autel de 1610 n'est pas mentionné non plus ; parce qu'ils ont pu être payés par des bienfaiteurs — le cas n'est pas rare ; et parce que depuis 1629 les comptes de la Maigrauge sont tellement succincts, que l'on ne saurait songer à y voir figurer le payement d'un retable.

Samson terrassant le lion.

L'abbé Daguet avait eu l'occasion d'acquérir ce tableau au cours de ses recherches, et il est actuellement la propriété de sa famille.

Le Samson s'y voit de profil à gauche, luttant avec un lion qui a l'air d'un grand jouet et forme avec lui une arabesque elliptique qui ne manque pas de mouvement et d'agrément. L'élément olivâtre est fourni par le paysage, où l'on distingue une colline surmontée de deux tours qui symbolisent quelque place forte de Palestine et font penser en même temps à une sorte de Romont schématique, tandis qu'on trouve dans le vêtement du héros le rouge vif, le jaune éclatant, un peu de bleu, et que le ciel est du même bleu que ceux du retable de 1610. C'est de cette dernière œuvre que son style assez large et d'ailleurs non exempt de maladresses le rapproche le plus ; on peut donc en fixer l'exécution entre 1610 et 1615.

Le panneau de sapin, qui mesure 87,5 × 71,5 cm, a été consolidé après l'acquisition, et la peinture nettoyée, très légèrement retouchée, puis revernie.

Le Christ de Pitié de Grangeneuve.

La chapelle de l'école cantonale d'agriculture possède un tableau de Wuilleret dont la provenance la plus probable doit être l'abbaye d'Hauterive [1] et qui constitue à nos yeux le chef-d'œuvre de l'artiste — du moins de sa première manière. Toutes les caractéristiques de son art y sont en effet portées au maximum de leur qualité.

Il y a d'abord cet équilibre parfaitement harmonieux, réalisé au moyen d'une symétrie sans rigidité, composition assez simple, certes, mais vivante et aisée. Elle est divisée aux deux cinquièmes de la hauteur, et se répartit sur deux plans très proches, constamment liés. Au registre inférieur, cinq personnages à mi-corps, le Christ mort occupant le centre, plus pathétique que le Christ aux outrages du retable de 1610, cependant que de chaque côté saint Jean et la Vierge soutiennent un de ses bras, et que derrière, entre eux et le Christ, deux anges se trouvent en appui. On a donc là l'interprétation d'un motif magnifique et émouvant, qui est lui-même une variante particulièrement heureuse du thème de la *Déploration*, et dont le Christ de Pitié de Giovanni Bellini au Musée Brera de Milan est l'illustration la plus célèbre. Au registre supérieur, c'est le Père Eternel qui occupe le centre, assis dans les nuées, bras étendus et porté par trois chérubins ; au-dessous de lui, l'Esprit-Saint ; et de chaque côté, six anges groupés deux à deux et dont quatre tiennent les instruments de la Passion, c'est-à-dire douze au total, disposés avec un parallélisme que l'on trouve peu souvent mais qui n'a rien ici de scolaire, ce qui suppose une certaine habileté dans l'usage du procédé...

Nul doute que la couleur, nous voulons dire un certain emploi de la couleur, ne confère à l'ensemble cette légèreté, ce charme cette poésie grâce à quoi tout passe sans heurter de ces recettes

---

[1] Une partie du mobilier de l'abbaye sécularisée en 1848 a en effet pu être utilisé par l'Etat pour meubler l'école d'agriculture fondée peu après à Grangeneuve. Le panneau est en bois de sapin et mesure 137,5 × 93,5 cm ; deux taquets manquant au dos ont été replacés récemment, mais la planche de droite demeure disjointe. On a mis une nouvelle couche de vernis. A quelques rares places la peinture s'est écaillée.

personnelles qui, dans des réalisations moins enlevées, paraissent singulières, sentent l'application et trahissent des moyens inférieurs aux intentions. Or ce Christ de Pitié est traité avec beaucoup plus de finesse et de nuances qu'on n'en voit d'ordinaire dans les Wuilleret. Nous dirions même que le dessin discontinu de l'auteur, qui ailleurs peut sembler lâche ou en quelque sorte successif, facilite au contraire à la couleur une expression des plus autonomes. De leur côté, les roides pans d'étoffes qu'affectionne Wuilleret et qui sont un des traits de sa manière, qui permettent à ses jaunes, à ses rouges et à ses bleus des éclats durs et solides, et constituent comme un cubisme de la construction colorée, ces pans roides ne produisent pas ici par leur ajustement l'illusion de carapace de bois qu'ils donnent quelquefois : parce que leur agencement a une qualité qui fait penser aux productions authentiquement poétiques du cubisme figuratif de notre temps.

Voilà qui nous oblige à admettre une maturation du talent de l'artiste, et à fixer approximativement l'exécution du Christ de Grangeneuve à 1620. Pierre Wuilleret était alors dans la quarantaine.

Huit gravures bénédictines.

Il existe dans diverses abbayes bénédictines et dans plusieurs bibliothèques (Einsiedeln, Disentis, bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, bibliothèque d'Etat d'Augsbourg, galerie d'art graphique de Munich, etc.) huit gravures en taille-douce signées de Pierre Wuilleret pour le dessin (« Pet : Willieret Invent », au bas, à gauche) et de Wolfgang Kilian pour la gravure (au bas, à droite : « Wolfgang Kilian sculp. ») [1]. Elles mesurent en moyenne 47,8 × 37,5 cm, sont imprimées sur feuilles volantes, et représentent des saints de l'ordre bénédictin dans certains épisodes de leur vie. Nous les décrivons d'après les exemplaires de la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, dans l'ordre qu'ils occupent à la Salle des manuscrits, portefeuille N°1.

---

[1] Wolfgang Kilian, né et mort à Augsbourg (1581-1662), où il fut l'élève du graveur Domenicus Custos, fit un séjour en Italie de 1604 à 1608.

1. *Translation du corps de saint Othmar,* abbé de Saint-Gall. Au premier plan, barque passante ; au second, paysage de collines avec trois édifices médiévaux. Au bas : S. OTHMARVS MONASTERII S. GALLI ABBAS DECEM POST OBITVM ANNIS INCORRVPTVS ET A LOCO EXILII SVI MIRACVLOSE AD MONRIVM S. GALLI TRANSLATVS. OBIIT A°. 760. 16. NOVEMB.

2. *Vie du bienheureux Notker,* moine de Saint-Gall. Scène centrale entourée de douze scènes quatre fois plus petites. Au bas : B. NOTKERVS S. GALLI MONACHVS, MISSALIVM SEQUENTIARVM INVENTOR, ANTE ET POST MORTEM MIRACVLIS CLARVS. OBIIT AN. 912. 6. APRILIS. A IVLIO II. PONTIF. IN BEATOS. RELAT. ANNO 1514. La scène du milieu représente le bienheureux repoussant le démon apparu sous la forme d'un chien monstrueux ; elle est dépourvue de texte explicatif. Sous le premier épisode on lit : B. Notkerus, puer a Caroli Magni progenie, Mon (aste) rio S. Galli oblatus, B. Ysocri monacho in disciplinam traditus.

3. *Le bienheureux Notker repoussant le démon* apparu sous la forme d'un chien monstrueux ; au fond, Vierge à l'Enfant assise dans une niche. Au bas : B. NOTKERVS BALBVLVS S. GALLI MONACHVS DAEMONVM TERROR AC TRIVMPHATOR MIRIFICVS. OBIIT A°. 912. 6 APRIL.

4. *Saint Magne repoussant le démon* apparu sous la forme d'un dragon. Au second plan, à gauche, le saint et un groupe de trois hommes. A l'arrière-plan, une abbaye au bord d'un lac baignant un paysage montagneux. Au bas : S. MAGNVS SS. COLVMBANI PRIMVM, DEINDE GALLI DISCIPVLUS, EIVSQ(VE) CELLAE ET IN APOSTOLICO MVNERE SVCCESSOR.

5. *Saint Gall adoptant l'emplacement de son futur monastère.* Au second plan et au fond, quatre épisodes de son établissement dans la solitude. Au bas : S. Gallus Abbas Alemanniae Ap(osto)lus

et primus sui Mon(aste)rii in Helvetiis Fundator. Obiit A^{o}. 614. 16. Octob. Aetatis suae 95.

6. *Vie de saint Gall.* Scène centrale entourée de douze scènes quatre fois plus petites. Au bas : S. GALLVS ALLMANNIAE AP (OSTO)LVS COENOBII S. GALLI IN HELVETIIS PRIMVS ABBAS ET FVNDATOR. OBIIT ANNO 614. 16. OCTOB. AETATIS SVAE 95. La scène du milieu représente le saint tendant du pain à l'ours qui le sert ; elle est dépourvue de texte explicatif. Sous le premier épisode on lit : S. Gallus cum S. Columbano Magistro ac sociis ex Hibernia in Alemanniam venit.

7. *Vie de saint Othmar.* Scène centrale entourée de douze scènes quatre fois plus petites. Au bas : S. OTHMARVS COENOBII S. GALLI ABBAS ET RELIGIOSAE DICIPLINAE IN EODEM INSTITVTAE EXIMIVS PROPAGATOR. OBIIT ANNO 760. 16. NOVEMBRIS. La scène du milieu représente le saint en pied, de trois quarts à droite ; au second plan, vieillard conduisant un enfant ; au fond, paysage ; pas de texte explicatif. Sous le premier épisode on lit : S. Othmarus a Carolo Martello Galliarum rege S. Benedicti Regula tradita Abbas S. Galli instituitur.

8. *Martyre de sainte Wiborada,* tuée par deux soldats ; au fond, scène de carnage. On lit au bas : S. WIBORADA NOBILIS A KLINGEN, VIRGO, PROPHETISSA ET MARTYR APVD S. GALLVM INCLVSA ET AB HVNNIS ALEMANNIAM DEVASTANTIBUS PRO RELIGIONE OCCISA. PASSA EST ANNO 925. IN SS. RELATA A CLEMENTE II. PONTIFICE MAX. A^{o}. 1046.

Il est vraiment difficile de dater ces gravures avec précision. Les comptes de l'abbé de Saint-Gall Bernard II (1594-1628) signalent, le 14 mai 1611, un versement pour des gravures figurant les patrons de l'abbaye et exécutées à Augsbourg [1], mais sans

---

[1] Archives de l'abbaye de Saint-Gall, Cod. D. 879, 1610-1611.

autres indications ; le nom de Pierre Wuilleret n'est pas connu des archives d'Augsbourg, ni de celles de Saint-Gall. Un autre groupe d'images représentant des saints de l'ordre bénédictin fut édité de 1619 à 1625 ; mais si W. Kilian figure parmi les artistes cités, il n'est pas fait mention de Wuilleret [1]. Par prudence, il faut donc situer nos huit gravures entre 1611 et 1625. La similitude du style, des dimensions et des sujets permet en tout cas d'affirmer qu'elles ont été gravées en même temps et qu'elles constituent une suite.

Quant à savoir si elles ont été faites d'après des œuvres peintes de Wuilleret ou d'après des dessins exécutés directement en vue d'être gravés, elle se pose à peine, car on ne connaît aucun tableau de l'artiste qui aurait pu servir de modèle aux dites tailles-douces. Il faut relever que le style en est assez éloigné de celui de Wuilleret : Kilian a traduit ce dernier avec plus de volume, et avec une italianité dont on ne rencontre jamais de traces chez le Fribourgeois. Ajoutons que c'est à la *Danse des morts* des Cordeliers que ces planches ressembleraient le plus, à en juger par les copies de Walser. Mais comment juger de la fidélité de ces dernières ?

La légende de saint Ours à Soleure.

En 1624, les autorités de Soleure commandaient à l'orfèvre Félix Werder de Zurich une nouvelle châsse en argent ayant la forme d'un temple de la Renaissance, pour y déposer les reliques des saints patrons de la ville, Urs et Victor [2]. En même temps on achevait la rénovation de la grande salle de l'hôtel de ville [3], et dès 1623 on avait prié Pierre Wuilleret de Fribourg d'y peindre

---

[1] Thieme-Becker, XXI, 1927, p. 303, sous Kilian. De même dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, II. Teil, Zürich 1808, p. 624, sous Kilian. De même dans A. Kummerle, *Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian*, Augsbourg 1922, p. 18.

[2] Archives de l'Etat de Soleure (= A. E. S.), Manual N° 128, p. 527, 10 août 1624 ; Journal 1627, Usgeben mercklicher Stuckhen. Voir aussi J. Amiet, *Das St-Ursus-Pfarrstift der Stadt Solothurn* (etc.), Soleure 1878, p. 440.

[3] A E S., Journal 1624, Usgeben merckl. Stucken ; Comptes de 1624, Usgeben merckl. Stuckhen.

l'histoire et légende de saint Ours [1]. Un contrat avait aussitôt été signé, selon lequel l'artiste recevrait 1650 couronnes, avec la toile nécessaire à sa peinture et le logement [2].

Les payements effectués montrent que Wuilleret travailla pendant la bonne saison de l'année 1624 [3]. En mars de l'année suivante, il se trouvait également à Soleure, puisqu'il y fut parrain à l'occasion d'un baptême [4]. Le 12 février 1627, il recevait un supplément de dix-sept livres, vraisemblablement réclamé peu avant [5]. Enfin, le 12 avril 1628, le Conseil décidait de faire droit à une demande de Pierre Wuilleret qui, arguant « de la peine et du travail » qu'il avait eus à peindre la légende de saint Ours, quémandait une gratification proportionnée [6]. On lui compta alors 1100 couronnes, les « grandes pièces » lui étant payées cinquante couronnes, les petites trente, et la gratification étant comprise dans cette somme [7]. Comme on ne fit alors aucune réserve sur son travail, il semble que Haffner se trompe quand il écrit, en 1666, que la *Vie de saint Ours* n'avait pas été terminée [8].

On sait par les termes mêmes du contrat [9] que ces scènes étaient autant de tableaux peints à l'huile sur toile d'après toutes les règles de la perspective, qu'on les plaça entre les fenêtres et qu'il devait y en avoir dix-sept ou dix-huit, peut-être plus ou peut-être moins, suivant les dimensions de la salle ; il était en outre entendu que Wuilleret complèterait ce décor en peignant également à l'huile, sur les embrasures desdites fenêtres, des grotesques « avec anges, séraphins, chérubins et autres choses ».

Or ces tableaux ont disparu, et ce sont là tous les renseignements que nous avons à leur sujet.

---

[1] A. E. S., Manual, N° 127, p. 538, 30 août 1623.

[2] A. E. S., Manual N° 127, p. 569 b, 11 septembre 1623.

[3] A. E. S., Journal, Usgeben mercklicher Stuckhen, 25 avril, 16 juin et 18 octobre 1624.

[4] A. E. S., Registre des baptêmes, 1, p. 546, 15 mars 1625.

[5] A. E. S., Journal 1627.

[6] A. E. S., Manual N° 132, p. 264 ; Comptes de 1628, Usgeben mercklicher Stucken, 25 juin et 25 juillet.

[7] Ibid.

[8] F. Haffner, *op. cit.*, p. 280.

[9] Reproduits par W. R(ust), Solothurner Volkszeitung, VI, N° 81, 8 juillet 1882, et par J.-R. Rahn, *Indicateur d'antiquités suisses*, VII, 1893, pp. 184-185.

Mais quand ont-ils disparu ? A l'occasion du renouvellement de l'alliance avec le prince de Neuchâtel, qui eut lieu le 26 février 1756, Messeigneurs de Soleure avaient fait réparer et transformer la grande salle de l'hôtel de ville, dite salle de saint Ours. Et ayant estimé que les tableaux de la légende du saint ne pouvaient y être maintenus, mais devaient plutôt être transférés dans une église, ils avaient projeté de les faire transporter à l'hôpital avant de prendre une décision définitive [1]. A la date du 24 juillet suivant, on trouve dans les comptes un payement au peintre Joseph Frömbdli concernant la restauration de sept des tableaux de l'histoire des saints Ours et Victor [2]. Mais on ignore ce qu'ils sont devenus depuis lors. Et l'indication de B. E. de Lenzbourg, abbé d'Hauterive, selon laquelle cette œuvre se serait encore vue en 1781 à l'hôtel de ville de Soleure, semble devoir être considérée comme erronée [3].

Trois Déplorations.

Ce thème fin de moyen âge a été traité trois fois au moins par Wuilleret, même quatre si l'on voit dans le *Christ de Pitié* de Grangeneuve une variante du motif. Et les versions qu'il en donne sont toutes intéressantes, autant au point de vue iconographique que stylistique.

La première provient de Montorge, se trouve depuis 1883 au Musée d'Art et d'Histoire, galerie de l'Université, N° 7981, et mesure 74 × 88 cm [4]. La Vierge est assise au milieu, légèrement tournée vers la droite, le Christ sur ses genoux. Deux anges éplorés occupent les deux côtés du premier plan, tandis qu'au second un saint Jean et une sainte Marie-Madeleine dont on n'aperçoit que le haut du corps soutiennent, l'un la tête du Christ, à

---

[1] A. E. S., Manual, N° 259, 2, 7 et 9 janvier 1756.

[2] A. E. S., Journal 1756, f. 185.

[3] *Etrennes fribourgeoises*, III, 1808, p. 182. Erronée également la mention qu'il fait d'une Danse des Morts peinte par Pierre Wuilleret à Soleure : il y a confuslon avec celle de Fribourg. Même erreur dans A. Raemy, *Dictionnaire géographique, historique et commercial du canton de Fribourg* 1886, p. 164.

[4] Le panneau de sapin, légèrement touché par les vers, est disjoint en son milieu et au bas ; la peinture a été nettoyée.

droite, et l'autre sa main, qu'ils s'apprêtent à baiser. Les trois couleurs chères à Wuilleret, nettes et pleines, se détachent avec vigueur sur le fond presque noir. Si le dessin est un peu faible, il y a par contre un expressionnisme des physionomies et une préciosité des attitudes absolument surprenants, surtout chez les anges. L'ensemble a beaucoup d'accent. Quant au style, quant aux types physiques, ils conduisent à situer l'œuvre entre la *Vierge aux Anges* de la Maigrauge (1610) et le *Christ de Pitié* de Grangeneuve (1620 environ), donc vers 1615. Il y a là quelque chose de la force de Samson, que nous avons daté de 1610 à 1615 environ.

On objectera que Montorge n'ayant été fondé qu'en 1626 et achevé en 1635, l'œuvre ne peut être antérieure à 1626. En réalité, le monastère de Montorge a reçu pour sa décoration des œuvres d'art déjà existantes, notamment des statues gothiques et des tableaux du début du XVIIe siècle. Rien n'empêche qu'il en ait été ainsi pour la Déploration de Wuilleret, qui a pu passer d'un oratoire privé — celui du fondateur, Jacques Wallier, peut-être — au couvent des Capucines. Et la critique interne ne semble pas permettre une autre date.

La seconde Pietà appartient à l'abbaye de la Maigrauge, dont elle orne le réfectoire (130 × 110 cm). L'atmosphère colorée est toute différente, dominée par les verts et les gris-verts. La composition est également autre, plus complexe, plus savante aussi, et beaucoup plus tranquille. La Vierge est assise au pied de la croix, au centre, et incline un peu la tête vers la droite ; le Christ a une position plus onduleuse, tête détournée et corps oblique ; à droite sont agenouillés saint Bernard, au premier plan, et derrière lui sainte Lutgarde, le premier baisant la main du Christ et la seconde lui soutenant la tête, tandis qu'en face, sur un plan intermédiaire, sainte Marie-Madeleine baise l'autre main ; trois anges sont debout de chaque côté de la croix, un à droite et deux à gauche, ceux des extrémités portant les instruments de la Passion.

Il règne dans l'ensemble et sur tous les points analysables un véritable classicisme, jusqu'à l'expression de la douleur, qui se montre plus mesurée et plus latine. Et le type Wuilleret paraît avec plus de réserve. On peut préférer l'expressionnisme de la

Déploration de Montorge : il n'en reste pas moins que la piété est ici plus digne et plus intérieure. Voilà qui nous amène à situer l'exécution de l'œuvre assez près de celle de la *Vierge au manteau protecteur*, c'est-à-dire vers 1625-1630 [1].

La troisième Déploration est propriété du couvent des Cordeliers. Elle orne l'autel de la chapelle des religieuses, au pensionnat du Père Girard, mais aurait constitué primitivement le retable de la chapelle du Saint-Sépulcre sise à droite du chœur de l'église, en contre-bas. Elle mesure 152,5 × 106,5 cm, et forme comme une stylisation de la précédente Pietà. Assise au centre, mais face au spectateur, la Vierge est en effet encadrée de deux anges au flambeau symétriquement placés ; le Christ mort est complètement renversé, et autour de lui sont agenouillés, très nettement séparés les uns des autres, à droite sainte Catherine de Sienne qui lui soutient la tête et à gauche saint François d'Assise et sainte Marie-Madeleine qui lui baisent chacun une main. Autour de la tête de Marie brille une auréole extrêmement lumineuse sur le fond sombre, tandis qu'au-dessus est suspendue une lampe plus doucement rayonnante. Le même contraste s'affirme dans tout le tableau, entre la brillante clarté du corps du Christ, d'un ange et du voile blanc de sainte Catherine d'une part, et d'autre part la couleur sombre et les noirs régnant au premier plan et sur les bords.

L'attribution à Wuilleret ne fait pas de doute si l'on tient compte du type des visages, en particulier de ceux des anges. Mais l'œuvre se présentant presque à coup sûr comme une interprétation de la précédente, elle doit être un peu postérieure et dater des années trente.

La Prédication de saint Pierre Canisius au Collège de Fribourg.

Nous rappellerons d'abord que l'église du collège Saint-Michel, consacrée le 15 décembre 1613 par Jean de Watteville, évêque de Lausanne, ne reçut les retables de ses autels qu'au cours

---

[1] A rapprocher de la *Déploration* de François Reyff, au vestibule de la cathédrale, qui date de ces années-là et présente beaucoup d'analogies, étant en particulier traitée dans un ton semblable.

des années suivantes ; que celui de l'autel principal fut exécuté de 1615 à 1617 sous la direction de maître Adam Künimann, la statuaire ayant été confiée à François Reyff de Fribourg et à Jacob Spring de Porrentruy, frère de l'auteur du célèbre retable des Augustins, Peter Spring, décédé peu auparavant ; que les quatre autels latéraux étaient ornés d'un tableau ; et que ceux de *saint Ignace de Loyola* et de *saint François-Xavier* furent peints par Pierre Wuilleret, entre 1622 et 1624 [1]. Remplacées de 1762 à 1765 lors de l'installation des autels actuels, toutes ces œuvres ont malheureusement disparu.

Mais il y a au chœur de l'église, côté gauche, une grande toile de 267 × 176 cm [2] figurant la *Prédication de saint Pierre Canisius*, qui fut commandée à Pierre Wuilleret en 1635 et commencée la même année [3]. Autour de la chaire, dressée à droite, se presse un vaste public : pape et empereur, cardinaux et rois, des prêtres, des magistrats, le peuple. A l'arrière-plan, la ville de Fribourg, avec le collège tout près de la tête du saint. Au-dessus, assis sur les nuées meublées de chérubins : la Vierge et l'Enfant, ce dernier envoyant l'Esprit-Saint au prédicateur, à leur droite saint Jean-Baptiste et saint Joseph, à leur gauche saint Nicolas de Myre et sainte Catherine.

Se fondant sur le fait que le tableau de Wuilleret montre le chœur primitif de Saint-Nicolas, qui fut reconstruit sur un nouveau plan de 1627 à 1631, et l'escarpement de Montorge sans le couvent des Capucines, bâti de 1626 à 1628, on a voulu que l'œuvre soit antérieure à 1626 [4]. En réalité, Wuilleret ayant assisté à tous ces changements, ayant en outre connu Pierre

---

[1] Bilbiothèque cantonale et universitaire, Fribourg, Diarium collegii Friburgi Helv. S. J., t. I, f. 261 v., 24 oct. 1622, f. 260, 10 sept. 1622, f. 263, 19, 24 et 25 nov. 1622 ; t. II, f. 3 v., 13 fév. 1624, f. 5 v., 19 mars 1624. Voir aussi Historia collegii, I, p. 101, année 1622.

[2] Y compris la bande d'environ 20 cm de large qui a été ajoutée au haut comme au bas de la toile. Le tableau a été restauré il y a une dizaine d'années.

[3] Diarium A, t. II, f. 179, 19 juillet 1635 : Dominus Wulleret pictor venit ut sciret qua ratione pingeret P. Canisium, commissum illi est ut pingat catechisantem in pallio ; et f. 180, le 2 août 1635 : Pictor Dominus Wullieret tulit designationes duas pro pingendo P. Canisio B. M. Petiit 20 cor. pro simplici.

[4] E. Morand, *La translation des reliques de saint Canisius*, Nouvelles Etrennes fribourgeoises, LXXVI, 1943, p. 154.

Canisius au cours de ses études, non seulement se sera efforcé de nous donner le portrait le plus exact du saint, mais aura peint Fribourg dans l'état qu'elle présentait en ce temps-là. Si l'on veut objecter que de telles préoccupations n'existaient pas à cette époque, nous répondrons qu'il existait en tout cas des préoccupations analogues, puisqu'en 1606 Martin Martini représentait le collège Saint-Michel avec l'aile occidentale et l'église qu'il ne possédait pas encore, et donnait à la collégiale le chœur dessiné par Hans Felder en 1518 [1], qui ne fut d'ailleurs jamais exécuté : puisque aussi bien Pierre Wuilleret lui-même peint dans la présente *Prédication* un collège muni de l'aile occidentale et des deux étages surmontant la chapelle de Saint-Ignace, constructions projetées dès le début mais exécutées de 1659 à 1661 seulement. Comme l'on ne trouve dans les journaux pourtant si détaillés du collège aucun autre texte se référant à une Prédication de saint Canisius, il faut admettre que celui de 1635 concerne bien le tableau dont nous nous occupons.

Celui-ci offre d'ailleurs quelques traits typiquement Wuilleret : le grand ange au pied de la chaire et les chérubins, les rouges vifs et assez durs, certains verts plus ou moins olivâtres, voire l'importance des nez, bien que ceux-ci soient devenus plus discrets, plus élégants, et que leur affilement puisse à la rigueur être considéré comme une simple note louis-treizième. Evidemment, la composition est si particulière qu'elle ne permet aucun rapprochement avec les œuvres antérieures. Il n'en reste pas moins que le style de l'artiste a notablement évolué et que cette évolution demande quelque explication [2]. Le dessin est plus aigu, parce que plus continu ; la couleur, pimpante et savoureuse — un peu naïve aussi — comme celle d'une belle image. Et la composition confirme cette impression. Semble pourtant échapper à ce délicieux provincialisme le joli paysage d'arrière-plan, si largement touché et d'un éclat lunaire : mais ses bleus laiteux faisant invinciblement songer aux gravures à l'aquatinte, l'on rejoint l'aspect populaire...

---

[1] A. E. F., Manual N° 36, f. 50, 29 décembre 1518. Voir J.-R. Rahn, *Indicateur d'antiquités suisses*, XVI, 1883, p. 446.

[2] Voir l'introduction et la conclusion.

Maître-autel et ex-voto de l'église Notre-Dame.

De 1611 à 1617, c'est-à-dire très lentement, fut élevé un nouveau maître-autel à l'église Notre-Dame par le menuisier, Hans Schalkli et le peintre Pierre Wuilleret [1]. En 1613, le peintre demandait une avance d'argent pour se procurer la couleur nécessaire [2], et les versements qui lui furent effectués s'espacent entre le 13 avril 1615 et le 30 mai 1616, atteignant un total de 840 livres [3]. Il semble que Wuilleret ait à la fois exécuté la polychromie de l'architecture de bois, et peint le ou les tableaux du retable.

Nous savons que cet autel était dédié à Notre-Dame de Compassion. En effet, le Manual de l'église Notre-Dame nous apprend qu'en 1709 un nouveau maître-autel était érigé, dédié à l'Immaculée Conception, et que le vieil autel de Notre-Dame de Compassion était transporté devant les grilles du clocher [4]. La consécration du nouvel autel et de l'autel déplacé eut lieu le 23 avril 1710, et ce dernier est de nouveau dit de Notre-Dame de Compassion [5].

Les transformations de 1784-1785 ont fait disparaître cet autel avec les autres. Mais il existe au-dessus de la grille du clocher une toile du début du XVIIe siècle, qui est une sorte d'ex-voto destiné à remercier la Vierge de la victoire de Lépante. Au premier plan se déroule une procession en l'honneur de Marie, dont on porte l'effigie sous un dais ; au second, à gauche, la bataille navale survolée par un grand ange, et à droite, le dénombrement

---

[1] Les documents qui s'y rapportent sont donnés par C. SCHLAPFER, *Indicateur d'antiquités suisses*, Nouv. Série, VI, 1904-05, pp. 134-136. Il n'est pas sans intérêt de mentionner qu'un frère de Pierre Wuilleret, Jean, avait été reçu le 28 mai 1610 dans le clergé de Notre-Dame, et qu'en 1616, alors que se faisait l'autel, il était toujours en fonction à Notre-Dame.

[2] A. E. F., Manual N° 164, 14 mai 1613.

[3] A. E. F., Comptes de l'hôpital, 1614-15 et 1615-16.

[4] Archives de Notre-Dame, Manual, p. 36 : Anno 1709 fuit Altare maius de novo constructum in honorem B. M. sine macula Conceptae sumptibus Rodolphi Vionet pro quo ad minus pendit 45 dublones. Vetus vero Altare B. V. de Compassione positum fuit penes crates turris... Ces grilles ne peuvent être que celles qui regardaient le collatéral de droite et qui ont été rétablies en 1930 ; car devant celles qui existaient éventuellement côté chœur, sous l'arcade actuellement murée, se trouvaient les stalles.

[5] Ibid.

des prisonniers turcs ; au-dessus apparaît la cour céleste : la Trinité ; agenouillée à gauche, la Vierge intercédant ; derrière elle et à droite, une couronne de saints ; sur le devant, deux anges à genoux présentant chacun une guirlande. Cette toile, rafraîchie en 1953 et mesurant 160 × 220 cm environ, serait-elle le tableau principal, ou unique, exécuté par Pierre Wuilleret pour le maître-autel de 1617 ?

S'y opposent d'abord ses dimensions et sa forme, qui seraient singulières, les tableaux de retable de cette époque se développant en hauteur et non en largeur. Ensuite, l'autel étant dédié à Notre-Dame de Compassion, on attendrait plutôt une Vierge de Pitié, thème que Wuilleret a traité plusieurs fois, comme nous l'avons vu. Et il faut observer en troisième lieu que le style est celui de la *Prédication* de 1635, avec davantage d'élégance et de clarté dans la composition, il est vrai, avec une discrétion plus racée dans la couleur. La parenté a été vue par beaucoup, puisqu'on attribue depuis longtemps le tableau à Wuilleret.

On reconnaît là, en effet, non seulement le rouge, mais le jaune et le bleu de Wuilleret, dans le groupe des prisonniers et de leurs gardiens, son vert olive dans le fond, et l'aura jaune clair dans laquelle baigne la cour céleste. Les anges ont le type cher au peintre, y compris le cheveu bouclé et l'aile moirée. Et les visages sont ceux de la *Prédication*, très Louis XIII. Mêmes noirs opaques et bouchés dans le groupe processionnant que dans le groupe des magistrats de la *Prédication*. Même façon de rendre l'atmosphère « céleste » de la partie supérieure que dans le tableau de Grangeneuve. Mais le bleu du ciel est plus modulé ; et surtout, il y a de l'air, des dimensions spatiales, une légèreté que l'on ne voit dans aucune des œuvres précédentes. Il semble donc que l'on ne puisse mieux faire que de fixer l'exécution d'une pièce de cette qualité aux environs de 1635, et de la tenir pour le chef-d'œuvre du Wuilleret deuxième manière !

Le portrait de l'artiste.

Il se trouve que la dernière œuvre connue de Pierre Wuilleret est son portrait, propriété de Mme Rodolphe de Wuilleret, à Fri-

bourg, et qu'une tradition très ancienne la considère comme ayant été exécuté par l'artiste lui-même. L'hypothèse est des plus vraisemblables, et l'on n'a rien à redire à cela, même si le style ne nous rappelle rien des œuvres étudiées ci-dessus. Les éléments composants sont en effet réduits à si peu de chose ; et l'artiste tendant manifestement à faire un portrait aussi véridique que les armes et que l'inscription qui figurent aux angles supérieurs, la marge laissée à l'interprétation était quasi nulle ; elle ne pouvait en tout cas pas être de même sens que dans les autres œuvres.

L'inscription est conçue dans les termes suivants : PETER WULLIERET DES GROSSEN RATHS ZU FRYBURG, étant donc des plus officielles, et suivie de la date 1639. Or, en ce temps-là, le peintre peignait sur toile ; et le portrait est une toile, mesurant 71,5 × 63 cm. Le personnage y est vu à mi-corps, de trois quarts à droite : beau visage bien structuré, avec le front large, un nez magnifique et assez important, le cheveu et la barbe abondants, fins et traités de façon nuancée ; les carnations sont délicatement réchauffées de rouge. Si la barbe est un peu opaque, si le buste vêtu de sombre ne se distingue presque pas sur le fond noir, cela veut simplement dire que l'œuvre s'est rembrunie et qu'un nettoyage suffirait à lui rendre sa netteté première. Au contraire, inscription et armes ont visiblement été ravivées.

En conclusion.

Pour juger équitablement le talent de Pierre Wuilleret, il faut rappeler que son époque et tout le XVIIe siècle, voire le début du XVIIIe, furent une période ingrate pour la peinture suisse : ses historiens le répètent, en des termes tantôt tranchants et tantôt nuancés. Quand Adrien Bovy écrit [1] que les sujets bibliques, mythologiques et allégoriques furent alors traités sans beaucoup d'élan et d'originalité, François Fosca renchérit [2], disant que des praticiens sans génie, aux moyens médiocres,

---

[1] Adrien Bovy, *La peinture suisse de* 1600 *à* 1900, Bâle 1948, p. 21.
[2] François Forca, *Histoire de la peinture suisse*, Genève 1945, p. 61.

imitaient avec docilité et conscience mais aussi avec lourdeur et gaucherie, ce qui se faisait ailleurs. Diverses explications ont été tentées de cette infortune nationale, dont aucune ne satisfait les esprits un peu difficiles. Contentons-nous donc de constater la chose.

Remarquons pourtant que le cas de la peinture est isolé, et qu'au XVIIe siècle la Suisse en général et Fribourg de son côté fabriquèrent des objets d'art et du mobilier de belle qualité, construisirent de magnifiques demeures, pratiquèrent une sculpture fort honorable. Pour Fribourg, il suffit de songer à des maisons comme celles des Tornalettes, aux églises de Jean-François Reyff, aux couvents de Montorge et surtout de la Maigrauge, aux autels de l'atelier Reyff.

Ceci dit, il n'en reste pas moins qu'on doit s'attendre à ce qu'un étranger, mis en présence de la peinture d'un Pierre Wuilleret, soit d'abord décontenancé et déçu. Il faut avoir respiré l'air de Fribourg pour lui trouver aussitôt des charmes — *ses* charmes, et sentir combien peu son œuvre se confond avec la production uniforme de l'époque.

Les mots de saveur et de savoureux viennent fatalement aux lèvres quand on veut caractériser son art. Or cette saveur est justement l'élément le plus marquant de sa personnalité. Elle transcende les maladresses de l'application, habituellement si gênantes ; elle s'en sert même parfois pour se donner davantage d'accent. Ainsi l'œuvre de Pierre Wuilleret se distingue très nettement de la peinture du moment, laborieuse et correcte, parfaitement médiocre. On avait en effet l'habitude de couvrir de tableaux les parois des églises et des couvents, nous en avons la preuve par des textes et par quelques exemples qui ont subsisté. Il fallait donc exécuter de nombreuses compositions édifiantes. Et les œuvres montrent que l'intention morale ou narrative l'emportait fréquemment sur les intentions proprement picturales : on demeurait donc à l'ordinaire dans l'inexpressif et l'insipide. Le mérite principal de Wuilleret est précisément d'avoir évité le mal majeur dont souffrait la peinture de son temps.

Le XXe siècle a rendu justice à l'archaïsme, et par suite à Pierre Wuilleret ; car nos contemporains sont à même de com-

prendre ce que l'archaïsme apporte de saveur à la peinture du maître fribourgeois. Je ne veux pas parler du traditionalisme des sujets, bien compréhensible dans le domaine de l'art religieux ; mais de ce langage manifestement attardé que l'auteur continue de pratiquer malgré la présence autour de lui, au collège des Jésuites notamment, d'œuvres venues de France et d'Allemagne, et dont la nouveauté ne dut pas manquer de l'impressionner fortement. Eh bien non, quand Wuilleret évolue, c'est avant tout pour perfectionner sa manière — pendant longtemps du moins. C'est cela qui à la fois le sauve et provoque notre émerveillement, qu'il n'ait point cherché à faire comme ceux de son temps. Et c'est cela qui nous vaut l'heureuse formule d'Adrien Bovy, selon laquelle « Wuilleret n'est ni le moins naïf ni le moins original des peintres religieux d'alors » ! Sa personnalité est faite de cette « naïveté » consentie et cultivée, qui exclut que l'on puisse confondre son œuvre avec aucune autre.

Reste que son style a évolué, et qu'à la fin de sa carrière on se trouve même en présence d'une seconde manière. La *Prédication de saint Pierre Canisius*, si elle est du même artiste que la *Vierge aux Anges* de la Maigrauge ou la *Déploration* de Montorge, n'est certainement plus du même art. Comment expliquer ce changement ? Nous manquons de renseignement sur la vie de Pierre Wuilleret et de témoins sur son œuvre : trop de textes et de tableaux ont disparu. Mais comment ne pas songer au destin artistique d'un autre peintre fribourgeois. Hans Fries, qui commença par des retables exécutés dans un style volumineux et roide, comme celui d'Attalens (1503) ; qui passa à l'expressionnisme lyrique dont le *Sermon de saint Antoine* (1506), en l'église des Cordeliers, est l'exemple le plus truculent ; pour venir au classicisme du retable du Bugnon (vers 1510), à la fois plein de sève et de lumineuse tranquillité, d'une perfection de composition et de moyens indiscutable. Or n'est-ce pas le chemin même que suivit l'œuvre de Wuilleret : un peu engoncée encore dans la *Madone à la rose*, puis vibrante dans la *Déploration* de Montorge, et classique non sans naturalisme dans la *Prédication* ? Comparaison n'est pas raison. Mais ne faut-il pas expliquer cette évolution, en partie du moins, par une maturation de l'homme et de l'artiste, où il advient alors

que le talent — sinon le génie — se tempère et entend mieux ce que les autres ont de bon ?

Au fait, ce qui nous importe, c'est que la qualification de peintre célèbre que l'on décernait à Pierre Wuilleret au XVIIe siècle déjà et jusqu'au XIXe ne soit pas une simple formule de politesse, mais se justifie par la valeur de ses œuvres. Or nous espérons qu'il ressort de cette étude que, compte tenu de la médiocrité générale de l'époque, la peinture de Wuilleret offre une qualité non banale, digne d'attirer l'attention, la sympathie et même l'admiration de ceux qui estiment qu'une œuvre personnelle est toujours intéressante.