

La sculpture fribourgeoise pendant la période baroque

Autor(en): **Reiners, H.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Annales fribourgeoises**

Band (Jahr): **18 (1930)**

Heft 4

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-817572>

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.

ANNALES FRIBOURGEOISES

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

XVIII^{me} Année

No 4

Juillet-Août 1930



LA SCULPTURE FRIBOURGEOISE PENDANT LA PÉRIODE BAROQUE¹

par le Dr H. REINERS,
professeur à l'Université.

Nulle part mieux qu'en Suisse occidentale, on ne constate les conséquences désastreuses de la Réforme dans le domaine artistique. Le voyageur qui, pour la première fois, visite attentivement ce pays est saisi d'étonnement quand il voit à Bâle, à Berne, à Genève et à Lausanne toutes les églises dépouillées tandis que Fribourg, miraculeuse oasis, le surprend par la profusion de ses richesses artistiques. Alors qu'à Bâle, les « idoles » se consumaient sur les bûchers; qu'à Berne, la foule égarée détruisait, dans la cathédrale seule, 25 autels; que plus à l'est, à St-Gall, on emmenait du couvent 40 chars de tableaux, de statues et d'autres ornements pour les brûler; au même moment, à Fribourg, les sculpteurs et les peintres, à l'om-

¹ Cet article reproduit la conférence qui fut donnée l'hiver dernier à la Grenette, à Fribourg. Mais le texte a été toutefois modifié et abrégé parce que l'on a dû renoncer à reproduire toutes les illustrations qui furent données en projection pendant la conférence. On y trouvera néanmoins un grand nombre d'illustrations. On le doit à la Direction cantonale des Travaux publics, qui a bien voulu donner un subside aux *Annales fribourgeoises* pour cet article intéressant le passé artistique de Fribourg, et à l'amabilité de la maison d'édition B. Filser S.A., à Augsburg, qui a mis à la disposition de l'auteur quelques clichés reproduits dans son livre: « *Fribourg pittoresque et artistique.* »

H. R.

bre de leurs ateliers, travaillaient à des œuvres nombreuses, commandées par des fondateurs religieux, par des corporations ou par la ville. C'est alors que Hans Geiler sculpte ses grands autels, que Hans Boden peint ses belles scènes de l'histoire sainte, que les orfèvres cisèlent leurs riches calices et leurs ostensoirs.

Et tandis que dans les villes environnantes, l'abandon de l'ancienne foi tarissait la source à laquelle l'art devait le meilleur de son inspiration depuis mille cinq cents ans, cette source va jaillir à Fribourg avec une abondance nouvelle à la fin du XVI^{me} siècle: le renouveau de la vie chrétienne sera suivi d'un nouvel essor de l'art religieux. C'est la raison pour laquelle Fribourg peut se vanter, entre tous les cantons suisses, de posséder le plus grand nombre d'anciennes œuvres d'art. Mais on ne connaît pas, ni à Fribourg même, ni au dehors, l'abondance de cette richesse; on ne soupçonne pas combien l'on peut trouver d'œuvres artistiques dans les églises des petits villages, à l'écart des grandes routes, et dans les chapelles isolées des montagnes.

Depuis deux ans, l'Institut d'histoire de l'art de notre Université s'est chargé d'inventorier systématiquement toutes les œuvres d'art de valeur et surtout d'établir une collection de bonnes photographies. Ce travail amène chaque jour la découverte de nouvelles richesses, et grâce à la bienveillance de S. G. Mgr Besson, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, il nous a été possible de photographier pour la première fois les œuvres conservées dans les cloîtres silencieux. Nous avons déjà réuni environ mille cinq cents photographies, et ce n'est là qu'un résultat provisoire.

C'est le domaine de la sculpture qui nous réservait la plus grande surprise. Quand on parle de la sculpture fribourgeoise, on pense le plus souvent, et en premier lieu, au XVI^{me} siècle, à Geiler et à Gieng, dont les œuvres coïncident avec l'apogée de l'histoire fribourgeoise; époque qui vit s'épanouir une étonnante floraison de tous les arts. Mais on semble bien avoir quelque peu surestimé la valeur de ces œuvres. Cela s'explique, du reste, par leur nombre

considérable et aussi par la préférence générale qu'on a éprouvée si longtemps pour le gothique flamboyant. Par contre, on n'a pas donné assez d'attention aux œuvres des autres époques. On a bien été obligé d'admettre, certes, devant des œuvres comme les statues de la cathédrale, que la sculpture fribourgeoise antérieure au XVI^{me} siècle, fut remarquable. En revanche, on a complètement négligé, jusqu'à cette heure, la production sculpturale du XVII^{me} et du XVIII^{me} siècles: nous voulons dire « la sculpture baroque ». Et peut-être, en voyant le titre de cette conférence, quelques lecteurs se seront-ils demandé si, vraiment, la période baroque a laissé des témoins dans la sculpture fribourgeoise? Répondons sans hésiter: oui, elle a laissé de nombreux témoins. Mais il faut remarquer, dès le seuil de cette étude, que la plupart des œuvres de cette époque ne sont pas de pur style baroque, et que, comparées à celles d'autres pays, à celles de la France, de l'Italie et surtout de l'Allemagne, elles manifestent un caractère assez particulier. Si l'on s'en tient à la définition stricte du mot, on ne peut rattacher que sous réserve un certain nombre de ces œuvres au style baroque. C'est pourquoi je n'ai pas pris comme titre de cette conférence « La sculpture fribourgeoise baroque », mais: « La sculpture fribourgeoise pendant la période baroque ».

Quand débute cette période? Cela dépend des pays. En Italie, elle commence déjà vers 1550; dans le nord, en Allemagne, vers 1600; en France, un peu plus tard. Mais à Fribourg, on ne rencontre le pur style baroque que vers la fin du XVII^{me} siècle.

Comme nous l'avons déjà dit, les arts prirent à Fribourg au XVII^{me} siècle un nouvel essor, issu de la restauration catholique, inaugurée et favorisée par les Jésuites — essor de l'art purement religieux. Si l'on excepte le XIII^{me} siècle, il n'est pas d'époque où Fribourg ait vu plus de congrégations religieuses se fixer dans ses murs, et se construire tant de nouvelles églises et tant de nouveaux couvents. Les Jésuites qui s'établirent les premiers, en

1580, furent suivis par les Capucins, par les Capucines, puis par les Sœurs de la Visitation, enfin par les Ursulines. En dehors des couvents et des églises de ces ordres, on vit encore bâtir au XVII^{me} siècle la chapelle de Lorette, le nouveau chœur de St-Nicolas, et, vers la fin du siècle, l'église de l'Hôpital des bourgeois.

L'architecture profane, par contre, est sans importance pendant cette période; elle ne produit rien de vraiment neuf ni d'original; elle est tout-à-fait éclipsée par l'architecture religieuse.

Cette architecture religieuse est caractérisée par la présence d'éléments gothiques encore vigoureux. Déjà pendant le XVI^{me} siècle, on avait vu se manifester un esprit très conservateur: le style Renaissance ne joue pas un grand rôle; on le trouve surtout dans les cadres et les détails secondaires. Citons, comme exemple typique, la fontaine de la Samaritaine, dont le groupe même est de pur style gothique, tandis que le cadre et la colonne qui supporte le groupe sont de style Renaissance. La fontaine de St-Pierre est une autre preuve de la persistance surprenante des formes adoptées: sur une colonne décorée dans le style Renaissance, se dresse une statue de pure forme gothique; et cette fontaine date de l'an 1592. C'est l'époque pendant laquelle, surtout en Italie, le style baroque est en plein épanouissement, alors qu'à Fribourg on n'aperçoit même pas les premiers symptômes de cet art.

Dans l'architecture aussi, le gothique s'est maintenu jusqu'au milieu du XVII^{me} siècle. Vers la fin du XVI^{me} siècle, les Jésuites lui avaient donné une nouvelle impulsion: l'église St-Michel, en son état original, avait l'aspect extérieur d'une église de pur style gothique. Les constructions de l'architecte Jean-François Reyff au XVII^{me} siècle sont celles qui conservent le plus d'éléments gothiques, telle l'église des Ursulines et son fenestrage. Cette survivance du gothique n'est nullement l'effet d'un esprit routinier ou rétrograde; on la constate aussi dans

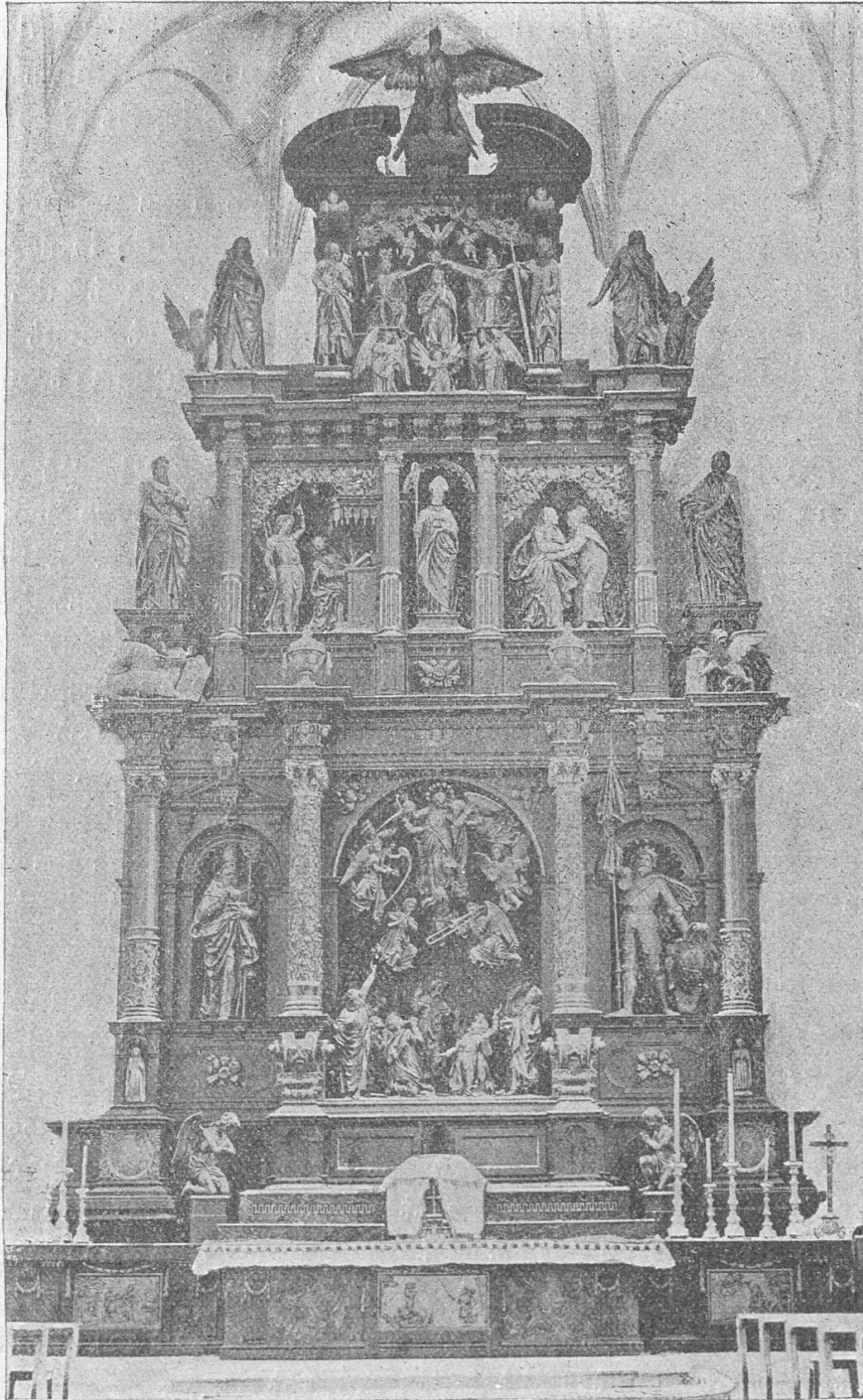


Fig. 1. Maître-autel de l'église des Augustins.

une grande partie de l'art allemand et de l'art français. En ce temps, comme au XIX^{me} siècle, on vit dans le gothique le style idéal des édifices religieux; il n'y a donc rien de surprenant qu'on ait refait dans ce même style le chœur de l'église principale de notre ville, St-Nicolas, de 1628 à 1630.

Ce bref regard jeté sur l'architecture nous permettra de mieux comprendre le caractère particulier de la sculpture au XVII^{me} siècle: on veut maintenir la tradition gothique, mais on ne peut négliger complètement les nouvelles tendances, et c'est pourquoi le gothique se trouve mêlé avec des éléments baroques.

Un sculpteur de premier ordre inaugure la période que nous étudions: c'est *Pierre Spring*. Son œuvre principale est le *maître-autel* de l'église des *Augustins* (fig. 1). Soit comme dimensions, soit comme valeur artistique, c'est l'œuvre la plus importante de cette époque dans toute la Suisse. C'est une imposante construction de plusieurs étages, d'une architecture de style Renaissance. Ce style, il est vrai, n'a pas la pureté et la sévérité italiennes, mais il est revivifié par l'influence de l'esprit germanique, qui inspire la décoration des colonnes, les nombreuses consoles, les plus beaux cartouches; de multiples lignes brisées ajoutent au rythme de la construction.

En comparaison des œuvres antérieures, dans lesquelles le rapport de la sculpture et du cadre architectural est presque inverse, Spring a donné à l'architecture une importance nouvelle et une valeur indépendante. Elle est si développée que la sculpture est presque éclipsée par le cadre architectural. Une nette distinction des arts s'y oppose au mélange caractéristique de l'époque antérieure; l'ensemble y gagne en clarté. Cette clarté, l'union harmonieuse de l'architecture et de la sculpture sont les qualités maîtresses du maître-autel des Augustins.

Le contraste se manifeste cependant entre les formes de l'architecture et de la sculpture. Les lignes sévères et rigides de style Renaissance encadrent des statues très



Fig. 2. L'Annonciation, du maître-autel des Augustins.

mouvementées, d'un caractère gothique: dans les niches, quatre scènes de la vie de la Vierge; en bas, comme sujet principal, l'Assomption; au-dessus, l'Annonciation et la Visitation; et au sommet, le Couronnement. Ces scènes sont accompagnées de statues isolées; en bas, de chaque côté, les deux patrons de l'église, saint Augustin et saint Maurice, flanquent la scène principale; les quatre évangélistes décorent les coins des étages supérieurs et, au milieu, entre l'Annonciation et la Visitation, se trouve la statue du patron de la ville, saint Nicolas.

La maîtrise de Spring se manifeste surtout dans la scène principale, celle de l'Assomption. Comme dans l'ensemble du retable, on admire ici dans la composition le même sens architectural: en bas, le groupe agité des apôtres aux attitudes variées, debout et à genoux, compose un ensemble plein de rythme; en haut, réunis en cercle, la sainte Vierge et une couronne d'anges forment comme un nuage qui monte vers le ciel. Saint Pierre, à gauche, unit les deux groupes de son bras étendu, et communique avec les fidèles; car, seul de ce groupe, il se tourne vers la nef pour montrer le miracle.

Si l'on songe aux réalisations antérieures de ce thème, on est frappé par l'arrangement léger et facile de l'autel des Augustins. On doit le comparer au même sujet traité par le sculpteur franconien Tilman Riemenschneider. Mais l'œuvre du maître allemand laisse l'impression d'un ornement fort entrelacé et emmêlé dans lequel se perdent les statues.

La clarté qui se dégage de l'œuvre fribourgeoise laisse leur valeur individuelle aux statues; elles ne sont plus étroitement serrées l'une contre l'autre. C'est là précisément l'expression de ce nouvel esprit qu'on a vu se manifester également dans l'architecture de notre autel.

La même tendance explique aussi un autre caractère de la statue elle-même. Il nous suffit de regarder d'abord une des statues de Geiler, d'un caractère purement gothique. Elle ne donne pas du tout l'impression d'un corps, tant celui-ci disparaît dans les plis de l'étoffe.

Dans les statues de Spring, au contraire, l'habit moule ici et là le corps pour le rendre sensible, tandis que par endroits, il se sépare de lui.

Mais, d'autre part, ses statues s'apparentent encore au gothique par la manière dont sont traitées les surfaces, qui produisent un jeu uniforme de lumière et d'ombre, par le plissage assez dur, par le type de la tête et aussi par la forte animation de l'ensemble: Avec quelle ferveur véhémence prie l'un de ces apôtres!

Ces éléments se retrouvent dans toutes les statues; mais, en changeant les motifs, Spring manifeste un art varié dans les formes et les scènes représentées. Il sait aussi augmenter ses effets par des contrastes; par exemple, à l'apôtre du groupe principal, aux mains unies, il donne comme pendant l'apôtre aux bras complètement étendus et à la tête rejetée en arrière.

Pour comprendre l'abondance de détails et l'expression de vie, il faut regarder les têtes elles-mêmes, toutes surprenantes par la richesse du relief et la précision des détails; l'artiste ne renonce même pas à montrer les poils d'une face rasée!

Quel que soit l'aspect sous lequel on étudie cet autel, on est obligé de reconnaître chez Spring un génie éminent, qui le place au premier rang des sculpteurs fribourgeois et même parmi les meilleurs sculpteurs suisses de son temps.

Il est d'autant plus regrettable que nous sachions si peu de choses de cet artiste.

Cet autel, nous raconte la chronique du couvent des Augustins, fut terminé par Spring en 1602, après un travail de neuf ans. On sait en outre quelques détails de sa vie: il s'est marié trois fois — témoignage peut-être de cette passion puissante, qui se manifeste dans ses œuvres —; il fut membre des Deux-Cents pour le quartier de l'Auge et, plus tard, membre du Conseil des Soixante pour le même quartier; sur la fin du XVI^{me} siècle, il fut bailli de Bellegarde; il mourut en 1613.

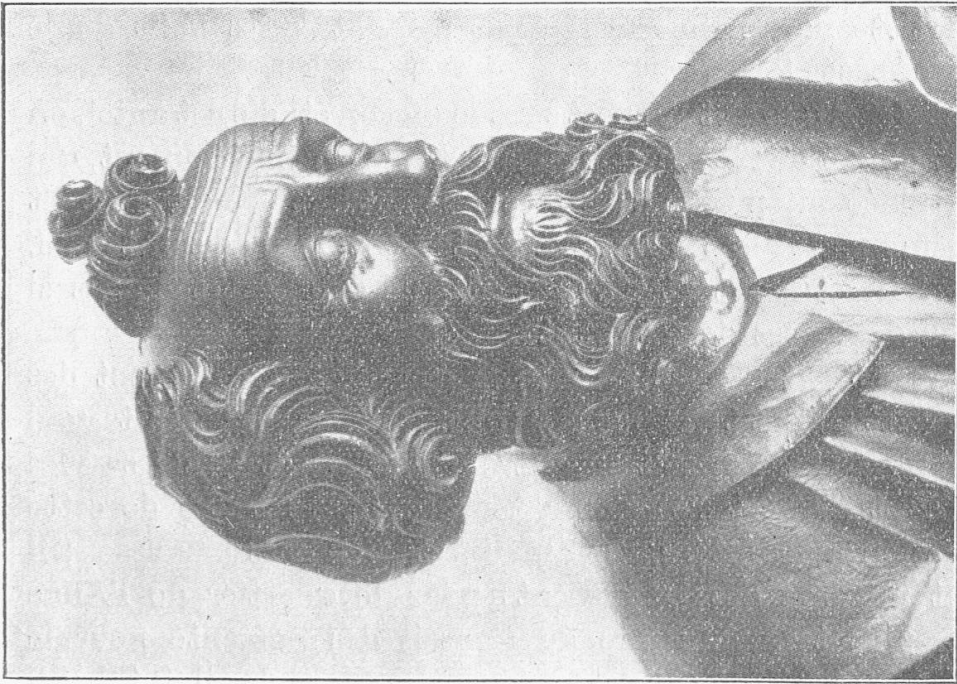


Fig. 3. Tête de St-Pierre,
du maître-autel des Augustins.



Fig. 4. Tête de l'apôtre Juda, de la Sainte Cène,
dans l'église des Augustins.

Mais nous ignorons tout de son évolution artistique, et nous ne savons pas quelles sont les sources de son art. Cependant, nous connaissons pour le moins deux autres œuvres de cet excellent artiste. Elles ne sont pas attestées, il est vrai, comme l'autel par des documents, mais la similitude de leurs formes ne laisse aucun doute à cet égard.

Il s'agit de deux reliefs dans le chœur de St-Maurice. L'un représente la *Sainte Cène*, qui est située par le maître dans la grande salle d'une maison bourgeoise de Fribourg, où l'on remarque l'arrangement caractéristique des fenêtres. On y distingue aussi ses efforts pour atteindre à une composition claire et distincte.

Il réunit les apôtres en plusieurs groupes, dont le plus en relief est celui des deux disciples placés devant la table, qui forme la base du groupe central de forme triangulaire ; le motif du saint Jean endormi s'appuyant sur la poitrine de Notre Seigneur est hérité de l'art gothique.

Ce relief montre surtout la maîtrise de Spring par la variété et la vie des gestes, qui font songer au jeu des mains dans la Sainte Cène de Leonardo da Vinci. La table est scrupuleusement servie à l'ancienne mode : hosties, tartines, chandeliers, couteaux... Détails qui sont la preuve de la perfection technique de ce sculpteur.

Plus vivants encore sont les visages. La tête de l'apôtre Juda peut en donner une idée (fig. 4). C'est le type devenu classique depuis l'époque gothique : grand nez crochu, longue barbe en bataille, qui donne au visage une expression agressive et insolente. Tout reflète le goût du travail minutieux ; on dirait l'œuvre d'un orfèvre.

Le second relief, le Jardin des Oliviers, donne une impression gothique encore plus forte, par le groupement des trois apôtres séparés du Christ, par l'arrière-scène et par la minutie des détails. La scène est d'un extrême réalisme ; on y voit même des herbes et des fleurs d'espèces différentes.

Si l'on compare ces reliefs aux statues de l'autel, on remarque des lignes plus libres et une expression encore

plus puissante et plus variée ; aussi voudrait-on leur assigner une date postérieure à celle de l'autel. Mais il ne s'agirait que de quelques années, car Spring mourut en 1613, et ces reliefs seraient au nombre de ses dernières œuvres.

D'autres sculptures de Spring ne sont pas encore identifiées. Nous ignorons aussi si ce maître fut l'inspirateur d'un groupe d'artistes qui ont peut-être développé ailleurs son style. On trouve en effet un grand nombre de sculptures datant de la première moitié du XVII^{me} siècle qui rappellent quelque peu le style de Spring, mais qui cependant indiquent des artistes originaux. Je veux parler de statues dispersées dans le canton et dont quelques-unes comptent parmi les chefs-d'œuvre de toute la sculpture fribourgeoise. Une grande partie, semble-t-il, doit être attribuée à un seul maître, dont nous ignorons encore la vie et le nom ; ses œuvres cependant nous éclairent suffisamment sur son évolution artistique. Mais je ne veux pas m'étendre ici sur des détails ; quelques exemples caractéristiques suffiront.

Une de ses œuvres les plus ravissantes se trouve dans l'église de Guin ; c'est une statue de la sainte Vierge, logée dans une niche du maître-autel ; à cette hauteur, il n'est guère possible de deviner son grand charme, aussi, nous a-t-elle réservé une surprise des plus agréables quand nous l'avons descendue. Elle garde aussi une apparence gothique avec sa tenue contrainte, la forme du détail et cet aspect incorporel, qui fait songer à un relief ; mais l'arrangement des plis est très différent de celui de Spring : au lieu de diviser la surface par un plissage uniforme, ce maître groupe les plis au milieu du corps, alors qu'il tend l'étoffe dans les parties supérieure et inférieure afin de mouler le corps. C'est le signe d'une tendance plus accentuée à former la statue avec des masses, et non plus seulement avec des lignes ; et ce caractère constitue l'élément baroque de cette statue.

L'attitude de la statue est un peu affectée, ce qui lui donne une expression de vie tout-à-fait spéciale, c'est



Fig. 5. La sainte Vierge de l'autel latéral dans l'église des Augustins.

surtout la tête qui surprend par la finesse de tous les détails : la bouche aux lèvres minces et serrées, si vivantes, qui ont une expression coquette, un air de minauderie méprisante ; et ce nez, d'une apparence si délicate, dont les ailes semblent vibrer. La forme des yeux nous intéresse encore davantage : ils saillent fortement, et passent sans transition au front bombé et très haut ; cette partie supérieure donne à la tête son expression particulière.

Ici, du reste, nous retrouvons un style que l'on rencontre déjà à l'époque flamboyante, vers la fin du XV^{me} siècle. Ce même style se retrouve aussi dans l'art du Quattrocento italien, qui vit dans « la fronte superba » une grande beauté féminine. En ce temps-là, on agrandissait cette partie de la tête en supprimant les cheveux du front et en éliminant les sourcils, alors que nos élégantes les peignent en noir pour mieux les souligner.

Ces formes bombées, principalement, donnent à l'ensemble une expression tendue et un peu capricieuse, un air « rococo », pourrait-on dire. Et, en effet, nous retrouvons les mêmes formes dans cet art. Fribourg nous en offre un spécimen excellent dans les mascarons d'une maison de la rue de Lausanne ; ce sont les mêmes formes, peut-être un peu exagérées ; — exemple étonnant d'une mode qui renaît à travers les siècles (fig. 12).

Si l'on ne connaissait pas le développement très particulier de la sculpture fribourgeoise, en le comparant à celui des autres pays, surtout de la Souabe, on serait tenté de dater cette statue du XVI^{me} siècle. Elle est bien du XVII^{me} siècle, date tardive, mais qui est établie par d'autres œuvres de ce maître, datées approximativement.

Telles sont plusieurs statues de l'église de Tavel, groupées dans un autel qui fut construit en même temps qu'elles, vers 1640, et dont le cadre est de pur style baroque.

A Fribourg même, nous possédons aussi plusieurs sculptures de ce grand artiste ; la plus belle est, certes, la Vierge qui décore un autel latéral de St-Maurice (fig. 5).

La pose de la mère et de l'enfant, le costume, et aussi l'arrangement des plis, tout cela évoque l'autre statue ; mais elle diffère par l'ampleur de la robe, qui augmente encore son caractère de relief. Le type de la tête est identique ; son attribution à ce maître ne peut donc soulever aucun doute. Malheureusement, l'expression primitive de cette tête a été quelque peu abîmée par la peinture : après avoir vu la statue de Guin, en effet, on comprend qu'il était absolument faux de peindre les sourcils et d'accentuer ainsi une ligne que le sculpteur avait supprimée à dessein.

De cet artiste, dont nous ignorons tout, se rapproche à quelques égards le maître renommé, *Jean-François Reyff*. Il est moins connu, il est vrai, comme sculpteur que comme architecte des églises de la Visitation et des Ursulines. Mais avant de se vouer à l'architecture, il a débuté par la sculpture, et nous connaissons de lui quelques œuvres attestées par des documents.

Choisissons, par exemple, une statue du maître-autel de l'église d'Estavayer, datée comme l'autel de l'an 1642. On constate immédiatement combien elle s'apparente à celle dont je viens de parler, par l'arrangement de ses plis et les contrastes avec les parties vides.

Si nous pouvons trouver dans ces œuvres quelques éléments voisins de l'art de Spring au point de vue gothique, il nous faut remarquer qu'on s'était fort éloigné du sens constructif, qui fut un caractère essentiel de cet artiste. Le retable de l'autel latéral de St-Maurice, qui, peut-être, fut construit 40 ans après le maître-autel de cette église, manifeste une orientation nouvelle. Au lieu de la construction claire et sévère de l'autre autel, on a cherché à donner plus de mouvement par un ensemble plus serré et plus lourd. Les colonnes mêmes ont quitté leur impassibilité, elles se tournent et se tortillent. Et dans le couronnement de l'autel, les détails sont accumulés en une masse, difficile à démêler.

Le contraste est encore plus fort si nous le comparons avec l'autel de la chapelle des bains de Bonn, près de *Guin*.



Fig. 6. Statue de Ste Madeleine,
collection de S. G. Mgr l'Evêque.

Ici, le maître n'a conservé de l'architecture que les entablements ; il a renoncé aux colonnes qui diminuent le mouvement. L'ensemble est devenu un ornement entremêlé dont les statues ne sont que des parties ; le style de cette œuvre est un retour au gothique flamboyant.

Les statues de l'autel sont d'allure gothique ; elles s'harmonisent néanmoins excellemment avec le cadre de pur style baroque, ce qui montre l'étroite parenté du baroque et du flamboyant.

Cet autel date de 1640 environ. Deux maîtres y ont travaillé. La sainte Vierge, au milieu, rappelle tout-à-fait celles de Guin et de St-Maurice. Les statues du Calvaire, par contre, semblent être d'un autre maître. Le *saint Jean* révèle nettement les tendances de cet artiste : il 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 (fig. 7). 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. C'est l'une des plus belles œuvres de la statuaire fribourgeoise. Toutes les formes en sont faciles ; le maître a allongé le cou pour renforcer encore l'expression de l'œuvre.

De cet excellent maître, j'ai retrouvé un grand nombre d'autres œuvres ; je dois me contenter ici d'en citer quelques-unes. C'est une sainte Madeleine, de la collection de S. G. Monseigneur notre Evêque (fig. 6). En plus du plissage analogue, on retrouve dans la tenue de la tête la même attitude, moins accusée, il est vrai. L'artiste a fait cette tête assez petite, comme celle de saint Jean, pour renforcer son caractère d'élévation spirituelle, pour faire paraître la statue plus légère, comme le firent parfois les maîtres gothiques.

Voici encore, pour préciser nos connaissances sur l'art de ce maître anonyme, une statue de saint Bernard qui se trouve dans la clôture de la Maigrauge ; statue d'une

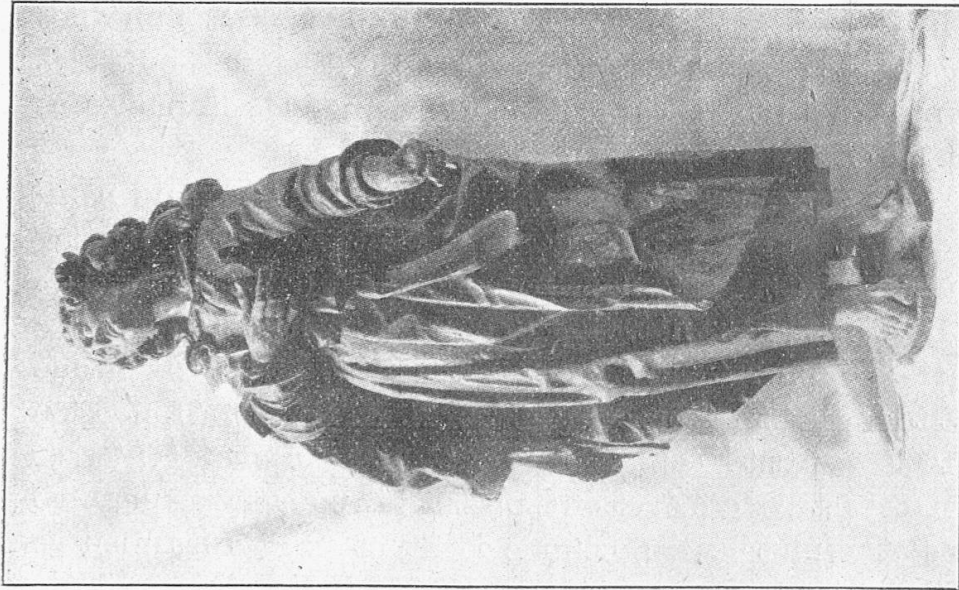


Fig. 7. Statue de St-Jean, chapelle de Bonn.

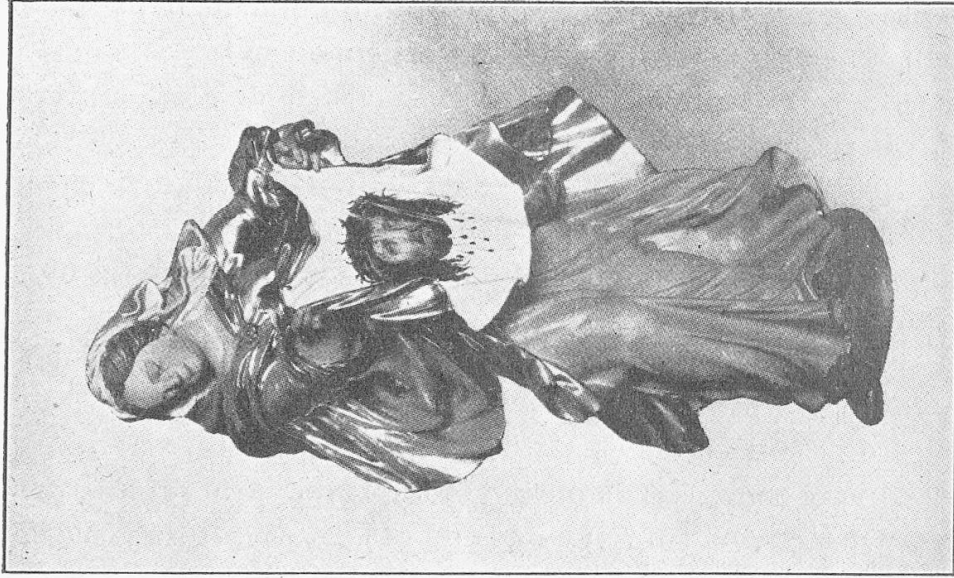


Fig. 8. Statue de Ste Véronique,
du maître-autel des Capucins à Bulle.

rare noblesse et dont la main, d'un travail si délicat, donne une impression toute spirituelle.

Une troisième statue, également de la collection épiscopale, nous montre comment ce maître recherche une division complète de la surface afin de donner l'apparence de la vie. Il ne reste presque plus de masse, ni de lignes continues, les plis sont rompus et ployés, l'ensemble en acquiert une expression de grande inquiétude, presque d'énervement.

Mais, avec ces maîtres et ces œuvres, la richesse sculpturale de la première moitié du XVII^me siècle n'est pas du tout épuisée. Je pourrais montrer une collection surprenante de statues photographiées dans les églises et les chapelles de notre canton. Toutefois, comme la plupart de ces œuvres se ressemblent, nous ne retiendrons que quelques statues du couvent de Montorge. Nous avons été très surpris d'y trouver une telle abondance de sculptures, cachées dans les petites chapelles du jardin. On y découvre des thèmes assez rares dans la sculpture: une sainte Madeleine, placée dans une grotte, ou la scène de la vocation de saint Pierre.

Après le grand essor de la sculpture pendant la première moitié du XVII^me siècle, la force créatrice diminue; dès 1650, et pendant plusieurs décades, l'art semble s'accorder quelque repos en vue de l'élan qui, avant que le siècle ne s'achève, l'entraînera de nouveau à une certaine hauteur. Le sculpteur le plus important de cette période est *Pierre Ardieu*, originaire de Bulle, où il naquit en 1649 et mourut à l'âge patriarcal de 96 ans.

Son œuvre principale est le maître-autel du couvent des Capucins, à Bulle. C'est une construction, qui comprend de nombreuses statues, disposées autour d'une petite statue miraculeuse de N.-D. de Compassion. Mais Ardieu n'avait pas, comme Spring, le génie constructif et ne sut pas créer avec tous ses personnages un ensemble harmonieux. Aussi, le talent de cet artiste s'affirme-t-il plus nettement dans des œuvres isolées. Ses statues, comme celle de sainte



Fig. 9. Pietà de l'église des Augustins.

Véronique manifestent un style absolument nouveau, dépouillé — mais seulement à la fin du XVII^me siècle — de toute réminiscence gothique (fig. 8). Plus trace de la contrainte médiévale ; la statue est pleine de vie ; et ce n'est plus le seul mouvement de la surface, du vêtement, mais le corps lui-même qui en donne l'impression grâce aux différentes directions de ses attitudes ; l'habit sert encore à cette fin par son mouvement indépendant du corps. La statue ne semble plus un relief ; elle présente un aspect corporel et plastique. Tous ces caractères relèvent de l'art baroque qui ne s'est développé qu'à ce moment avec une pureté absolue.

Tous les détails attestent une grande perfection ; les mains, surtout, sont d'une délicatesse et d'un art étonnants, preuve de la maîtrise absolue de cet artiste. Mais ces formes fines et fragiles, et ce brin de coquetterie qui se mêle à tout, annoncent que l'on arrive à l'art rococo.

Son art ne manque pas de grandeur, comme le montre une autre statue de cette série, qui nous frappe par sa richesse et sa vie, et qui nous fait admirer de nouveau la belle maîtrise d'Ardieu dans le travail des mains.

J'ai dit qu'à cette époque seulement le style gothique fut complètement éliminé. Pour mieux faire saisir la différence des deux styles, il faut comparer cette statue d'Ardieu à un buste purement gothique, par exemple, un buste de saint Paul dans l'église de St-Jean, à Fribourg, œuvre de Geiler. Ainsi comparons les barbes. L'artiste gothique précise chaque détail, ce qui donne à l'ensemble un aspect dur ; ainsi il sculpte toutes les mèches. Le maître de l'art baroque, au contraire, traite la barbe dans son ensemble, il la divise en masses, sans se préoccuper des détails ; cette barbe ne présente plus la régularité uniforme du gothique, car l'artiste augmente la vie de sa statue en faisant contraster, d'une part, les parties de la barbe entre elles, et d'autre part, la barbe et la tête. Ces mêmes différences pourraient être étudiées dans toutes les autres parties, par exemple dans la chevelure et les yeux.



Fig. 10. Statue du Christ ressuscité,
dans la collection de S. G. Mgr l'Evêque.

La plus belle œuvre d'Ardieu se trouve à Fribourg même : c'est le beau groupe de Notre-Dame de Compassion, à St-Maurice, l'un des chefs-d'œuvres de l'art baroque en Suisse. L'unité et l'harmonie de la composition frappent autant que la forme parfaite de tous les détails (fig. 9).

Pour exprimer une vie intense, le baroque aime souvent à diviser les masses afin que rien ne subsiste de compact ni de solide. Par contre, la sculpture fribourgeoise, comme l'architecture déjà, manifeste un goût prudent et sobre ; elle évite toute exagération. Une noble réserve caractérise ce groupe d'Ardieu ; et déjà dans cette œuvre apparaît sa recherche du gracieux.

Ce dernier caractère d'Ardieu s'exprime surtout dans une statue du *Christ ressuscité*, dont S. G. Monseigneur notre Evêque est l'heureux propriétaire (fig. 10). La statue a environ 50 cm. de hauteur ; la légèreté de ses formes est poussée jusqu'à une extrême élégance ; on pourrait prendre cette statuette pour l'agrandissement d'une figurine de porcelaine.

A côté d'Ardieu travaillaient encore, à Fribourg, d'autres sculpteurs, mais jusqu'à aujourd'hui on n'a pas essayé de grouper les multiples œuvres de cette époque postérieure. Le maître le plus important avec Ardieu, et qui lui est peut-être supérieur, est l'auteur des deux apôtres si impressionnants, qui ornaient l'ancien maître-autel des Cordeliers (fig. 11). Ces statues, seuls vestiges de cet autel, ne sont pas aussi gracieuses que celles d'Ardieu, il faut l'avouer, mais elles possèdent plus de force et plus de pathétique. On ne trouve pas ailleurs dans le baroque fribourgeois une forme aussi massive, ni une expression aussi puissante. Pour ce motif, il faut supposer que ces statues furent exécutées par un sculpteur étranger de passage à Fribourg.

Comme auteur du maître-autel, on cite un frère lai, Kilian Stauffer, de Lucerne. Mais il ne fit sans doute que le projet général et le cadre, et non pas les statues.

Parmi les autres maîtres de cette époque, il faut en citer encore un, remarquable par l'originalité frappante



Fig. 11. Statue de St-Pierre, de l'ancien maître-autel des Cordeliers,
Musée cantonal.

de ses têtes qui ont tout-à-fait le caractère de portraits. Une œuvre de ce groupe, au Musée cantonal, suffira pour donner une idée de sa manière. La statue même est sans vie et sans valeur artistique, la tête seule, qui semble sculptée directement d'après nature, lui donne son prix.

Jusque vers le milieu du XVIII^{me} siècle, semble-t-il, s'est continuée cette riche production sculpturale. A cette date, elle s'efface devant l'architecture et la peinture, qui pour quelques décades caractérisent l'art fribourgeois. La sculpture ne meurt pas, il est vrai, mais elle perd son indépendance, en se rattachant étroitement à l'architecture. En effet, à partir du milieu du XVIII^{me} siècle, disparaissent la sculpture libre, les statues, seule la sculpture décorative reste en honneur. Nous trouvons du reste parmi ces œuvres quelques travaux excellents. Comme la peinture, la sculpture nous révèle la présence de plusieurs maîtres étrangers tel un maître italien qui, en 1765, sculpta la ravissante décoration du portail nord de St-Nicolas, œuvre aussi excellente par son admirable composition que par sa forme gracieuse et vaporeuse. Ce maître est cité dans les comptes d'Etat comme « le sculpteur welche » et il n'y a que quelques mois qu'un ancien élève de notre Université, M. le Dr Lusser, a découvert le nom de cet artiste: *Martinelli*.

Par contre, nous ignorons le nom du maître qui sculpta, au pied de la chaire de St-Michel, un groupe d'anges charmants; ce maître est probablement aussi étranger. Car ils furent presque tous étrangers, les artistes qui collaborèrent à la décoration de St-Michel, après sa transformation, c'est-à-dire peu après le milieu du XVIII^{me} siècle.

Les « bambini » sont un des sujets préférés du style baroque; nous les trouvons également comme décoration d'une porte de maison à la rue de Lausanne, bambini extraordinairement gras et rondelets, qui permettent au maître de suivre son goût pour une forme mouvementée.

On retrouve les mêmes enfants dans la décoration d'une pierre tombale à Belfaux, œuvre du même artiste



Fig. 12. Mascarons d'une maison de la rue de Lausanne.

certainement, peut-être un sculpteur nommé Thomas Wölfli, de Bregenz. Sur cette dalle, on peut lire une inscription latine, dont voici la traduction :

« Lis, passant ! et pleure. Une mort prématurée a enlevé à la patrie un citoyen, aux muses leur favori, à ses parents leur plus grande consolation. C'était hélas ! notre fils unique, Ignace Raemy. Il mourut le 2 novembre 1766, à l'âge de quinze ans.

Ce monument d'amour et de deuil fut érigé par son père éploré F.-J. M. Ræmy, sénateur de Fribourg. »

Et cette lecture nous aide à comprendre la douleur des bambini de cette pierre, douleur quelque peu factice, surtout si l'on regarde le groupe supérieur.

Mais à côté de ces maîtres étrangers, les sculpteurs, originaires du pays fribourgeois ne manquent pas. Nous ignorons, malheureusement, tout de leur manière artistique. Outre Nicolas Schuphauer et Henri Schuphauer, on cite, en ce temps-là, un artiste nommé Hans-Rodolphe Müller, auquel on doit peut-être les mascarons excellents qui décorent les clefs de fenêtres d'une maison de la rue de Lausanne et dont j'ai déjà donné un exemple (fig. 12).

Ces mascarons, personnifications des quatre saisons et du temps, rappellent étonnamment la décoration faite par l'architecte et le sculpteur renommé Christian Wenzinger, à sa maison de Fribourg-en-Brigau.

La maison de la rue de Lausanne a été construite, selon toute apparence, aux environs de 1768, et c'est vers ce temps-là, en 1760, qu'un certain Rodolphe Müller, le jeune, que les documents nous permettent d'identifier avec Hans-Rodolphe Müller, reçut du gouvernement une somme pour ses frais de voyage à Fribourg-en-Brigau, afin d'y apprendre la sculpture. Il est donc fort possible que ce Müller y devint élève du célèbre Wenzinger et que, revenu à Fribourg, il se souvint des œuvres de son maître.

Ces faits augmentent notre intérêt pour ces mascarons. De cette manière, en effet, le grand cycle sculptural de Fribourg se clôt comme il avait commencé : cette œuvre

de l'ultime période de la sculpture fribourgeoise révèle d'étroits rapports avec la ville-sœur, Fribourg-en-Brisgau, comme l'avait déjà manifesté la décoration du portail sud de la Cathédrale, qui, au début du XIV^{me} siècle, inaugura la grande série des sculptures.

Avec ces derniers maîtres, nous sommes arrivés à la fin de la période baroque. Vu la quantité extraordinaire des œuvres et les limites de cet exposé, j'ai dû me contenter de brosser à grands traits le tableau de la sculpture fribourgeoise pendant cette époque. Ce tableau, sans doute, conserve maintes lacunes; beaucoup de faits restent à éclaircir, et un gros travail nous attend aux Archives. Mais je n'ai voulu qu'éveiller l'attention sur des œuvres presque négligées jusqu'à aujourd'hui.

J'espère cependant que ce premier regard a permis d'entrevoir la quantité de trésors qui restent encore à découvrir pour écrire l'histoire de l'art fribourgeois, et qu'il a montré la richesse surprenante de la sculpture à la période baroque, sa grande variété et l'originalité de ses caractères.

Grâce à la survivance de la sculpture pendant les XVII^{me} et XVIII^{me} siècles, Fribourg a été un centre de cet art pendant cinq cents ans. Ce fait est unique en Suisse. Dans d'autres régions, en effet, la sculpture n'a fleuri qu'à certaines périodes, tandis qu'à Fribourg elle a connu à tous ces âges la même luxuriante abondance, la même vitalité.
