Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 67 (2005)

Artikel: La Sainte Famille modèle
Autor: Schuster Cordone, Caroline
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-818141

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

Un tableau de Johann Achert (vers 1690)

LA SAINTE FAMILLE MODÈLE

PAR CAROLINE SCHUSTER CORDONE

En peignant l'enfant Jésus avec ses parents, grands-parents, cousins, l'artiste de la Contre-Réforme promeut le culte de la Vierge. Il diffuse aussi un modèle d'économie ménagère et familiale homologué par le Ciel.

C'est dans le contexte de l'art de la Contre-Réforme qu'il faut situer le thème de la sainte Famille «élargie», telle qu'elle se présente dans le tableau de Johann Achert exposé au Musée d'art et d'histoire (ci-contre).[1] On y reconnaît, outre la Vierge, Joseph et Jésus, les saints Joachim, Anne, Elisabeth et Jean-Baptiste. Si l'iconographie de l'œuvre est sacrée, une dimension historique y est cependant présente, car elle propage un modèle social réunissant les valeurs chrétiennes de la famille, de la dévotion et de l'enseignement.

La composition bipartite du tableau réunit une zone terrestre, où sont rassemblés les principaux personnages, et une zone céleste, plus discrète, mais essentielle à la compréhension de l'œuvre. La scène entière se construit autour de la figure de Jésus enfant: il apparaît entouré de sa famille, notamment de sa grand-mère Anne et de sa mère Marie, dans un agencement circulaire accentué par la convergence de presque tous les regards tournés vers lui. De sa main gauche, l'enfant pointe un livre ouvert qu'Anne tient sur ses genoux alors que sa main droite désigne le ciel.

Même s'il est représenté sous les traits d'un enfant, certains éléments du tableau annoncent déjà la Passion. Ainsi les roses rouges que tient la Vierge anticipent symboliquement la souffrance de son fils, les épines des roses évoquant la couronne d'épines et la couleur rouge le sang versé par Jésus. De même le bâton de Jean-Baptiste porte une inscription identifiant le Christ à l'agneau du sacrifice.

Les deux hommes du tableau, Joseph et Joachim, respectivement conjoint de Marie et d'Anne, se tiennent debout, à proximité de leurs épouses. Derrière Anne, à l'extrême droite, on reconnaît Joachim appuyé sur son bâton alors que Joseph se trouve aux côtés de la Vierge. Le premier plan est animé par la présence d'Elisabeth et surtout de Jean-Baptiste qui signale Jésus tout en regardant hors du tableau, en direction du spectateur, faisant ainsi honneur à son rôle de précurseur. La rencontre des deux enfants en bas âge n'est pas mentionnée dans le Nouveau Testament qui affirme, au contraire, que Jean-Baptiste n'aurait connu le Christ que lors du baptême dans le Jourdain.[2] L'épisode des deux bambins réunis a sa source dans le chapitre XI des «Méditations de saint Bonaventure» qui raconte comment, au retour de la fuite en Egypte, la sainte Famille s'arrêta chez Elisabeth où les deux garçonnets eurent l'occasion de jouer ensemble.

Les relations entres les protagonistes du tableau sont nombreuses: on peut ainsi réunir le groupe traditionnellement appelé sainte Parenté, constitué par Anne, Marie et l'enfant, mais aussi celui formé par la Vierge, Joseph et Jésus, que l'on désigne sous le vocable de «Trinité terrestre» et auquel correspond, dans bien des œuvres, une représentation de la Trinité céleste. Finalement, le tableau réunit aussi les couples formés par Anne et Joachim, parents de la Vierge, Elisabeth et son fils Jean-Baptiste, ou encore Jésus et Jean-Baptiste. Ces figures n'apparaissent pas comme des saints hiératiques et immobiles mais comme des individus attentifs l'un à l'autre, témoignant des liens d'affection qui les unit, à l'instar des trois mères du tableau, Elisabeth, Anne et la Vierge qui expriment un langage de tendresse.[3] En dépit de cette humanisation, qui les rapproche des fidèles, les saints personnages demeurent des représentants de la sphère sacrée, comme le rappelle le double geste de Jésus et de la Vierge désignant le ciel. De même, les angelots de la zone supérieure du tableau symbolisent la sphère divine et rappellent le côté sacré de la représentation: nous sommes bien en face d'une image cultuelle, chargée d'encourager la dévotion des fidèles.

Le paysage du premier plan se caractérise par des fragments d'architecture comme cette base de colonne, en bas à droite, sur laquelle l'artiste a apposé son nom, ou encore ce pan de mur évoquant les restes d'un temple ou d'une demeure antique aux colonnes visibles sous le rideau. Ces vestiges se réfèrent bien sûr à l'Antiquité et transmettent l'idée de la supériorité de la foi chrétienne sur la culture païenne qui ne subsiste qu'à l'état de ruine, un sujet fréquent dans l'art de la Contre-Réforme.

Le paysage dépeint par Achert évoque encore une autre idée antique christianisée, celle du *locus amoenus*, autrement dit du paysage d'agrément.[4] On y recherche une nature idéale, associant les représentations d'un paysage luxuriant, d'une région fluviale ou d'une campagne bienveillante dans laquelle il fait bon se reposer. Ce *topos* virgilien du paysage idéal, christianisé par la présence des saints, est couramment utilisé pour l'iconographie de la sainte Famille se reposant lors de la fuite en Egypte. Même si Achert ne représente pas cette scène-là, il s'en inspire pour créer le cadre extérieur natu-

rel de son épisode. Enfin, le paysage se développe également à l'arrière-plan, à travers une magnifique vue panoramique lacustre, animée des contours visibles d'une ville et surplombée par un ciel tourmenté.

Achert entre l'Allemagne et la Suisse

La biographie de Johann Achert est marquée par des voyages et des séjours alternant entre l'Allemagne et la Suisse. Né vers 1655 à Rottweil (Allemagne) au sein d'une famille de tailleurs, il y suit un apprentissage de peintre, suivi d'un voyage de formation en France, en Italie et en Suisse.[5] Lorsque l'artiste entame sa carrière, la situation de Rottweil est celle d'une cité fortement diminuée en raison de la guerre de Trente ans, de conflits résurgents et d'une économie locale ruinée qui tarde à se reconstruire. Après un bref intermède protestant, la ville affirme son appartenance au catholicisme, notamment par la vénération de la Passion du Christ et par le culte marial. Les ordres religieux y jouent un rôle prépondérant: les Dominicains sont bien implantés à Rottweil, et les Jésuites y reconstruisent dès 1652 leur collège.[6] Le contexte économique morose ne favorise guère le travail artistique et provoque l'exode de plusieurs artistes locaux. Peut-être était-ce aussi le cas de Johann Achert qui en 1679/80, âgé d'environ 24 ans, séjourne une première fois en terre fribourgeoise. Achert ne semble avoir résidé que passagèrement à Fribourg jusqu'à ce qu'il ouvre, en 1682, son propre atelier dans sa ville natale et se marie une première fois en 1683. Les œuvres conservées et datées nous permettent d'affirmer qu'il revient à Fribourg autour de 1693. Entre ces deux voyages en Suisse, sa présence est attestée à Rottweil.[7]

Les raisons qui motivent Achert à s'installer en Suisse peuvent s'expliquer par les alliances qui ont uni dès 1463, et jusqu'en 1689, la ville de Rottweil et la Confédération. A la Réforme, ces liens se relâchent quelque peu en raison de frictions avec Berne et Zurich, puissances protestantes qui exigent que Rottweil adopte la nouvelle foi. Mais suite à de fortes tensions et à l'expulsion répétée de protestants, la ville demeure catholique et, en 1689, ce sont les cités suisses réformées qui rompent leurs attaches avec Rottweil. A l'époque de l'émigration artistique d'Achert, Rottweil entretient donc encore des liens étroits avec la Confédération, une situation qui ne pouvait qu'encourager le peintre à s'y rendre. Quant au choix de Fribourg et de sa région comme lieu de travail, il est sans doute facilité par le fait que les Jésuites, qui possèdent une résidence à Rottweil, sont déjà établis dans notre ville.[8] De même, les cisterciens ont sans doute aussi motivé les séjours du peintre à Fribourg: dès 1618, le monastère de Hauterive fait partie de la congrégation cistercienne d'Allemagne du Sud, qui entretient des liens étroits avec ses différents couvents. Or, la première œuvre fribourgeoise d'Achert, datée de 1679, est précisément exécutée pour Hauterive, plus exactement pour l'abbé Candide Fivaz.

Ce que Winfried Hecht nomme la «période de gloire» d'Achert, de 1700 à 1710, débute à son retour définitif dans sa ville natale. Durant ces années il peint beaucoup, se marie une seconde fois et participe activement à la vie politique de la cité en intégrant son Conseil. Son style tardif, plus narratif et populaire, se rapproche des artistes locaux comme Johann Georg Glückher. Le peintre meurt le 14 octobre 1730 à Rottweil laissant un fils, Jakob Christoph, qui reprendra son atelier.[9]

Si Johann Achert a séjourné et travaillé à deux reprises au moins dans le canton de Fribourg, il n'a pas songé à s'y installer: il ne rejoignit pas la Confrérie de Saint-Luc et semble n'avoir pratiqué son art chez nous qu'en tant qu'hôte de passage, sans doute hébergé par les couvents commanditaires.[10] Sa première réalisation fribourgeoise est la monumentale «Remise des clés à saint Pierre», datée de 1679, qui se trouve aujourd'hui à nouveau dans l'église du couvent de Hauterive.[11] En 1680, l'artiste réalisa une «Sainte Famille» pour le couvent cistercien de la Maigrauge ainsi qu'un petit polyptyque pour la chapelle Sainte-Apolline de Posieux. L'œuvre maîtresse du peintre, exécutée à Fribourg, peut toujours y être admirée dans l'une des chapelles latérales de l'église des Cordeliers. Datée de 1693, la «Découverte de la sainte Croix par l'impératrice Hélène» est l'une des plus grandes toiles jamais réalisées par l'artiste. Bien que différente de l'œuvre du MAHF, elle possède certaines similitudes avec elle, comme les contrastes chromatiques lumineux, la séparation en deux sphères terrestre et céleste clairement définies et une gestuelle animée des personnages, qui dynamise la scène. Enfin, mentionnons la présence d'œuvres d'Achert au collège Saint-Michel, dont cinq stations d'une Passion du Christ ainsi qu'une représentation de saint Joseph avec l'enfant Jésus.[12]

La sainte Famille, une iconographie complexe

Johann Achert représente à différentes reprises le sujet de la sainte Famille: outre l'œuvre du MAHF, il réalise une version monumentale du thème pour l'église des Jésuites de Soleure et une autre, plus tardive, à l'église de Dormettigen en Allemagne.[13] La composition de l'œuvre soleuroise ne diffère guère de notre exemple: les variations majeures concernent l'importance accordée à l'architecture et l'insertion d'une corbeille à fruits qui remplace le motif de la colonne.[14] La version de Dormettingen est, quant à elle, plus réduite et compte une figure de plus en la personne de Zacharie, l'époux d'Elisabeth.[15] La prédilection d'Achert pour le thème de la sainte Famille n'est pas une particularité du peintre, cet intérêt est partagé par de nombreux artistes. Dans notre cadre géographique et temporel, il existe un exemple étonnant du peintre Jean-Pierre Chariatte de Delémont qui, au début du XVIIIe siècle, peint pour la collégiale de Saint-Ursanne une composition dédiée à la sainte Famille, très similaire à l'œuvre du MAHF. On peut donc supposer que des gravures semblables du même sujet circulaient

dans les ateliers de l'époque, inspirant les œuvres de nombreux artistes. L'existence probable de telles gravures tout comme la popularité du thème dans les légendes et les chants liturgiques, révèlent à quel point l'exaltation de l'image de la sainte Famille était une dévotion courante dans nos régions à l'aube du XVIIIe siècle.[16]

La sainte Famille fait partie des grands thèmes généalogiques de la pensée chrétienne tels que l'arbre de Jessé, retraçant la lignée du Christ à partir de Jessé, père de David, ou la sainte Parenté désignant le lignage et la postérité de sainte Anne. Elle existe dans sa version réduite réunissant Jésus, Marie et Joseph ou, comme c'est le cas pour le tableau du MAHF, sous une forme enrichie comptant Jésus, Marie, Joseph, Elisabeth, Jean-Baptiste, Anne, Joachim. Ces représentations familiales ne se réfèrent en général pas à des passages précis des Ecritures, mais sont à considérer comme des réunions fictives et idéales de saints personnages encourageant la dévotion des fidèles. Le succès de la thématique généalogique s'explique, entre autres, par le désir d'humaniser Jésus en créant autour de lui une famille composée de parents, de grands-parents, de tantes et de cousins. Or, comme les récits bibliques ne font pas souvent allusion à la vie familiale du Christ, cette carence fut compensée par des écrits apocryphes plus tardifs tel le Proto-évangile de Jacques (IIe s.) ou l'évangile de Thomas (IIe-IIIe s.), suivis de nombreux récits et commentaires médiévaux consacrés à l'enfance du Christ.[17]

Si le sujet généalogique de l'arbre de Jessé ne concerne pas notre œuvre, il en va autrement du thème de la sainte Parenté, lié au culte de sainte Anne. Constituée, dans sa version réduite, par Anne, Marie et Jésus, cette constellation iconographique est aussi désignée sous le vocable d'«Anne trinitaire». Le rôle de sainte Anne ne se résume pas à celui de grand-mère du Christ dans le cadre de la naissance de la Vierge; dès les XVe et XVIe siècles, on consacre à la *mater matris* de nombreuses légendes dont celle qui raconte qu'elle aurait eu trois époux successifs et surtout, après la Vierge, deux filles additionnelles dont les fils allaient constituer la famille élargie du Christ en même temps qu'une partie des apôtres.[18] Le récit des trois mariages d'Anne est évoqué au XIIIe siècle déjà dans la *Légende dorée*, puis popularisé en 1406 par le biais de la vision mystique de sainte Colette, abbesse du couvent des Clarisses à Gand.[19] L'engouement autour du personnage d'Anne s'explique, en partie, par le fait qu'elle offre aux couvents de femmes une généalogie féminine correspondant à la généalogie masculine de l'arbre de Jessé. D'autre part, ses trois mariages successifs légendaires justifient la mention biblique de «frères» du Christ en lui donnant, pour le moins, des cousins.[20] Dans l'iconographie, la représentation de la sainte Parenté varie des trois personnages initiaux à des compositions qui réunissent jusqu'à vingt-trois figurants, en comptant les trois maris d'Anne, ses trois filles, ses trois gendres, ses sept petits-fils et parfois même d'autres saints qui viennent s'ajouter au groupe. Anne devient ainsi une sainte populaire à laquelle s'adressent aussi bien les femmes cherchant à se marier que les futures mères, les couples stériles, les familles ou les veuves. Sa vie que l'on dit vertueuse aurait

motivé le choix de Dieu sur sa fille Marie, qu'Anne a par la suite préparée à son rôle de mère du Christ en l'éduquant et en l'instruisant.[21] Même si l'œuvre du MAHF ne représente pas une sainte Parenté au sens strict du terme, il est évident qu'Anne y tient une place de choix: représentée à la fois comme mère de la Vierge et grand-mère de Jésus, elle est le véritable pivot de la composition.

En regard à la diffusion du sujet de la sainte Parenté, on peut à juste titre s'interroger sur les raisons qui ont poussé Achert à peindre plutôt une sainte Famille. L'une de ces raisons est chronologique: la représentation du triple mariage d'Anne connaît son apogée entre 1450 et 1600, mais dès le XVIIe siècle on constate un désintérêt progressif pour le sujet. Malgré sa diffusion, en effet, il n'a jamais fait l'unanimité. On lui reproche son incompatibilité avec le récit de la longue stérilité de la sainte. D'autre part, on considère que le triple mariage, même successif, d'Anne compromet son intégrité et par là, celle de la Vierge et du Christ. Face à ces reproches, le Concile de Trente encourage, en lieu et place, la vénération de la sainte Famille centrée sur les personnages du Christ, de la Vierge et de Joseph. A l'époque d'Achert donc, la sainte Parenté ne jouit plus d'une aussi grande popularité et on lui préfère les représentations de la sainte famille, théologiquement moins problématiques.

Dévotion baroque, valeurs familiales et idéaux pédagogiques

Sous l'impulsion de la Contre-Réforme, la sainte Famille devient une valeur montante de l'iconographie chrétienne, et la Vierge l'incarnation de l'idéal féminin défini avant tout par la maternité. Dans son ouvrage *De Maria Virgine Incomparabili et Dei Genitrice Sacrosancta*, Pierre Canisius décrit avec attention la soumission exemplaire de Marie à Joseph, une docilité d'épouse qu'il considère comme le véritable ciment de stabilité de la structure familiale.[22] Outre la subordination de l'épouse, l'idéal de la famille chrétienne propage également le précepte d'honorer son père et sa mère, fondé sur le Décalogue. Dans ce sens, Jésus a honoré sa mère, et Marie elle-même a honoré la sienne: les tableaux représentant la sainte Famille élargie soulignent donc aussi l'humanité du Christ par son attachement et son intégration aux valeurs de la famille humaine.

Les valeurs familiales sont, de plus, étroitement liées à la présence féminine, symbole du foyer et garante de la transmission des modèles. Si dans le tableau du MAHF les personnages masculins sont secondaires, les femmes, avant tout Anne et Marie, sont au centre de la dévotion.[23] Le tableau de Johann Achert témoigne donc aussi de la dévotion mariale caractéristique de la Contre-Réforme, encourageant les sujets liés à la Vierge, à des fins de «re-catholicisation» et pour se démarquer des croyances protestantes.

L'enthousiasme pour la cellule familiale s'explique également par les contextes historique et théologique. Ainsi on constate que dès le XVe siècle la famille est une don-

née essentielle de la société. La cellule familiale représente la forme d'organisation la plus importante. Complétée par un réseau de parenté, elle garantit le bien-être et la survie de tous. La famille est à la base de l'organisation sociale et touche non seulement la patriciat mais aussi les bourgeois et les marchands: les charges officielles, le droit d'exercer un métier se transmettent le plus souvent d'une génération à l'autre. La famille facilite par conséquent l'intégration professionnelle tout comme le mariage et l'ascension sociale.

S'inspirant de cette réalité, les théologiens de la Contre-Réforme cherchent à favoriser une iconographie religieuse familiale en établissant un parallèle cohérent et accessible entre la famille dans la société humaine et dans la sphère sacrée. Nombreux sont ainsi les tableaux et gravures de l'époque qui représentent Marie, Joseph et Jésus en train de s'acquitter de tâches ménagères ou de vivre un quotidien familial identique à celui des fidèles. Ces œuvres ont valeur de référence et d'identification pour la famille chrétienne, qui peut y voir une sorte d'économie ménagère et familiale divine.[24] De même, l'accent porté sur les activités manuelles ordinaires découle de la *devotio moderna*, une forme de spiritualité chrétienne qui exalte, entre autres, une vie simple, humble et régulière dans laquelle la prière comme le travail permettent aux fidèles de se rapprocher de Dieu.

L'engouement artistique pour la famille perdure tout au long du XVIIIe et même du XIXe siècle et devient, de ce fait, le modèle de l'iconographie domestique profane dans le contexte plus tardif du portrait noble ou bourgeois. Ainsi les images de la sainte Famille peuvent-elles être considérées comme les prototypes de la représentation familiale profane, promise à un riche et long avenir.

Johann Achert a réuni Anne, la Vierge et Jésus autour de l'élément-clé du tableau qu'est le livre évoquant les Ecritures et l'ancrage de la Révélation dans l'histoire sainte. Anne tient le livre ouvert sur ses genoux, une allusion explicite à l'acte de la lecture et à la transmission de la foi. Ce motif fait d'ailleurs partie intégrante de son iconographie, dans les scènes qui la montrent en train d'enseigner la lecture à la Vierge.

Face au tableau du MAHF, on peut, à juste titre, s'interroger sur les destinataires de l'enseignement suggéré par le livre ouvert: ce n'est bien sûr ni la Vierge, dont l'instruction est accomplie lors de la naissance du Christ, ni Jésus lui-même. Sa science toute-puissante et sa conscience de son destin sont évoquées par sa main gauche qui signale le contenu du livre comme pour témoigner de l'accomplissement des Ecritures. Les destinataires ultimes du message semblent plutôt être les fidèles, c'est-à-dire les spectateurs de l'œuvre, dont saint Jean-Baptiste attire l'attention par son regard qui sort du tableau. Le livre évoque les écrits bibliques que tout chrétien doit connaître, respecter et transmettre aux générations futures. Or, cette diffusion de la tradition se fait par l'apprentissage de la lecture au sens large qui englobe à la fois la lecture des textes, l'écoute attentive, le chant liturgique et le déchiffrement des images. Car, comme le

souligne Pierre Canisius dans son ouvrage dédié à la Vierge, les tableaux possèdent une fonction pédagogique et rendent intelligibles les mystères de la révélation divine: «Par le secours des images, l'Eglise nous rappelle ce que nous sommes prêts à oublier.»[25] Si l'on regarde minutieusement le livre ouvert que tient Anne, on a même l'impression que Johann Achert a représenté un ouvrage illustré qui évoquerait explicitement ce thème de l'enseignement par le texte et l'image.

C. S. C.

Notes

[1] Johann Achert, «Sainte Famille», vers 1690, huile sur toile marouflée sur bois, 125 x 81 cm, signé en bas à droite: Joh: Achert. P, Musée d'art et d'histoire Fribourg (Inv. 1988-100).

[2] Par exemple Mt 3, 13-17.

[3] Erlemann 1993, p. 43.

[4] Ibid., p. 43-58.

[5] Appuhn-Radtke 2000, p. 94-97. Selon cet auteur, Achert aurait copié différentes œuvres du peintre Johann Christoph Storer et se serait inspiré de ses gravures.

[6] Hecht 1980, p. 7-17.

[7] La chronologie des voyages de Johann Achert reste incertaine et ne pourra être établie que par un dépouillement complet des archives des institutions pour lesquelles il a travaillé.

[8] Hecht (2003) mentionne divers Jésuites actifs à Rottweil et en Suisse, notamment à Soleure, où il existe d'autres œuvres d'Achert. Il cite Franz Demess, un Père de Rottweil qui s'installa à Soleure pour devenir recteur du collège des Jésuites, ou encore Paul Baumgartner qui œuvra à Rottweil, Soleure et Brigue.

[9] Hecht1980, p. 18-27.

[10] A la demande du Prof. H. Reiners, l'archiviste Jeanne Niquille effectua des recherches approfondies sur Achert, notamment dans les comptes des trésoriers, les manuaux du Conseil et les registres notariaux pour les années 1679 à 1692. Elle n'y trouva aucune indication: Achert semble n'avoir jamais demandé d'autorisation pour habiter en ville et n'a fait aucune tentative pour être accepté au sein de la Confrérie de Saint-Luc. Information aimablement transmise par Ivan Andrey (SBC).

[11] Schmid, 1998, p. 617-618.

[12] Ibid.

[13] Ibid.

[14] L'église des Jésuites de Soleure est ornée, entre autres, de quatre tableaux d'Achert destinés aux autels latéraux. Le tableau qui décore l'autel consacré à sainte Anne possède des dimensions monumentales (267 x 172 cm) et fut acheté au peintre en 1691.

[15] Cette dernière toile, datée par Winfried Hecht de 1713, est donc bien plus tardive que les deux précédentes.

[16] L'existence de ce tableau m'a été aimablement signalée par Colette Guisolan-Dreyer (MAHF). Marcel Berthold, conservateur des Biens culturels du canton du Jura, m'a confirmé qu'il s'agit d'une œuvre de Jean-Pierre Chariatte qui a travaillé pour plusieurs églises du Jura.

[17] Erlemann 1993, p. 23; 29-36. L'auteur mentionne Mt 2, 1-18) et Lc 2, 7-50 comme seules sources bibliques concernant la naissance et l'enfance du Christ.

[18] Les trois maris d'Anne furent: Joachim, Cléophas et Salomé. De son premier mariage, elle enfanta Marie, mère de Jésus. A la mort de Joachim, elle épousa Cléophas et eut une autre fille qu'elle appela également Marie et qui eut quatre fils (Jacques le Mineur, Joseph le Juste, Simon et Jude). Après la mort de son second mari, Anne épousa Salomé et enfanta une troisième fille qu'elle nomma encore Marie et qui eut deux fils (Jacques le Majeur et Jean l'Evangéliste).

[19] V. Angelika Dörfler-Dierken, *Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, pp. 125-141.

[20] Mention des frères du Christ dans Mt 13, 55; Mc 6, 3.

[21] La fonction d'éducatrice de la Vierge fut soulignée par l'Eglise et les ouvrages à caractère religieux jusqu'au début du XXe siècle comme le montre, pour Fribourg, la publication d'A. Magnin, *Sainte Anne. Patronne et modèle des mères et des éducatrices. Ses sanctuaires chez nous*. Fribourg: Imprimerie St-Paul, 1940.

[22] Cf. Fidler 1933, p. 265.

[23] Zacharie est même un personnage facultatif comme le montre la version du thème peinte par Achert pour Dormettingen, qui l'inclut alors qu'il ne figure ni à Soleure ni à Fribourg.

[24] Erlemann 1993, p. 73-81.

[25] Cité par Valentin 2001, p. 35.

BIBLIOGRAPHIE

Le contexte de la Contre-Réforme

APPUHN-RADTKE, Sibylle, *Visuelle Medien im Dienste der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform*. Ratisbonne, 2000.

ERLEMANN, Hildegard: *Die Heilige Familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie*. Münster, Ardey-Verlag, 1993.

FIDLER, Rudolf: «Rosenkranzaltar und Scheiterhaufen», in FREI, Urs-Beat; BÜHLER, Fredy, *Der Rosenkranz. Andacht-Geschichte-Kunst*. Warnsdorf 1933, p. 249-267.

VALENTIN, Jean-Marie, *Les jésuites et le théâtre. Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*. Paris, Ed. Desjonquères, 2001.

Johann Achert

ANDREY, Ivan: *La chapelle de Posat et ses peintures murales de 1701*. Fribourg, Service des Biens Culturels, 2002.

HECHT Winfried, *Johann Achert: Katalog zur Ausstellung aus Anlass des 250. Todestages des Künstlers*. Rottweil, Stadmuseum, 1980.

– «Zum Wirken Johann Acherts in der Schweiz», in *Rottweiler Heimatblätter*, 64e année, n°.2 (2003).

– «Neues zum Werk des Rottweiler Barockmalers Johann Achert». Tirage séparé de *Heilige Kunst*, 23e année (1990).

SCHMID, Alfred A., «Neues zum Werk des Malers Johann Achert», in BÖNING-WEIS, Susanne; HEMMETER, Karlheinz; LANGENSTEIN, York (éds.), *Monumenta. Festschrift für Michael Petzet*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für den Denkmalpflege, vol. 100. Munich, 1998