

Peintres bourguignons, Jésuites et marché de l'art

Autor(en): **Villiger, Verena / Steinauer, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Annales fribourgeoises**

Band (Jahr): **68 (2006)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-817982>

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.

A l'abri du manteau de la Vierge

PEINTRES BOURGUIGNONS, JÉSUITES ET MARCHÉ DE L'ART

PAR VERENA VILLIGER ET JEAN STEINAUER

Fuyant leur pays ravagé par la guerre dès 1634,
des peintres de Franche-Comté s'établissent à Fribourg
où leurs ateliers familiaux s'imposent rapidement sur le marché,
avec l'aide des Jésuites et du chapitre de Saint-Nicolas.

C'est une histoire qui commence, outre-Jura, par des malheurs et des atrocités. De 1634 à 1644, dans la seconde moitié de la guerre de Trente Ans, la Franche-Comté – alors possession espagnole – fut de manière croissante exposée aux agressions de la France et de ses alliés protestants de Suède et d'Allemagne. Aux ravages exercés par les troupes mercenaires s'ajoutant ceux de la famine et d'une peste particulièrement meurtrière (1635-1639), en dix ans le pays perdit 60% de sa population, soit quelque 250 000 personnes.¹ Heureux qui pouvait encore s'enfuir! A l'hiver 1639, lorsque des troupes suédoises se répandirent par Morteau et Pontarlier jusqu'à Saint-Claude, brûlant et pillant les maisons, pourchassant la population jusque dans les forêts, beaucoup de Franc-Comtois gagnèrent l'Italie ou la Suisse. Outre des notables et des négociants, Fribourg fut alors le refuge de religieuses (des Ursulines de Porrentruy, et des Visitandines de Besançon, celles-ci plus directement menacées)² ainsi que d'artistes. Dans l'histoire de l'art régional, ces derniers sont restés sous le nom de «peintres bourguignons».

Le choix de Fribourg s'expliquait par des raisons, en quelque sorte, structurelles: la Ville-Etat de la Sarine était depuis longtemps en relation étroite avec le versant nord du Jura. Sur le plan ecclésiastique, son territoire relevait de l'archevêché de Besançon; le curé et prévôt de Saint-Nicolas Sébastien Werro avait d'ailleurs exercé son ministère dans cette ville de 1577 à 1580. C'est à la saunerie de Salins, de préférence à toute autre

source, que Fribourg se fournissait en sel – denrée stratégique pour une économie rurale basée sur l'élevage bovin et la production de fromage. Les liens artistiques aussi étaient anciens; en 1584, par exemple, lorsqu'on voulut doter la collégiale Saint-Nicolas d'un nouveau maître-autel, on en donna le mandat aux frères d'Argent, deux peintres de Besançon.³ La conjoncture périlleuse des années 1630 incitait au surplus les Fribourgeois à chercher les moyens de secourir la province d'outre-Jura, en particulier la ville de Dole assiégée et affamée par le prince de Condé à l'été 1636; mais on en resta aux intentions, l'hostilité des cantons protestants et les ambivalences de Berne interdisant l'envoi d'un contingent militaire. Comme par compensation, les Fribourgeois firent valoir l'importance de l'asile qu'ils offraient aux réfugiés comtois.

Une massive augmentation de l'offre

Parmi ces réfugiés, donc, des peintres. Ceux que nous connaissons le mieux sont Pierre Crolot, de Pontarlier, et Claude Fréchet, de Morteau, une petite cité au bord du Doubs, non loin du Locle. Ils arrivèrent avec des collaborateurs qui étaient aussi de leurs parents: tel Claude Crolot, le fils de Pierre, ou Etienne Fréchet, sans doute un frère de Claude. Apparaît encore dans les sources un certain Claude Pichot, qui collabora fréquemment avec son beau-père Fréchet. Les liens du sang et les alliances, comme on le voit, concouraient au renforcement de ce groupe professionnel structuré en ateliers familiaux, un mode d'organisation assez habituel à l'époque. Supposons les maîtres cités plus haut accompagnés chacun d'un ou deux compagnons et apprentis: au total, c'est peut-être une quinzaine de personnes attachées à la production picturale qui s'implantèrent ainsi de façon groupée dans la ville. Mais d'autres peintres bourguignons apparaissent isolément dans les sources. Tel Jacques Courtois, qui laissa sa fille en pension chez les Ursulines de Fribourg après leur avoir peint en 1655 (était-ce en guise de paiement?) un tableau pour leur maître-autel⁴; puis il partit travailler à Rome. Tel encore, peut-être, ce François Quenoz, «artiste bourguignon» bénéficiaire en 1641 d'une commande pour l'église de Sâles contestée par ses collègues fribourgeois Jean-François Reyff et Loys Vallélian (voir l'article de David Bourceraud dans ce dossier).

Sur le marché de l'art fribourgeois, l'arrivée des Bourguignons se traduit par une brutale et massive augmentation de l'offre. A vrai dire, on voit mal comment les peintres indigènes auraient pu résister victorieusement à cette concurrence: vingt ans plus tôt, les autorités locales s'efforçaient encore de distinguer entre artistes et peintres en bâtiment... Dans la première moitié de la décennie 1640 deux peintres du cru quittent la scène, François Reyff et Pierre Wuilleret. Ils sont beaux-frères, ayant épousé tous deux des filles du maître qui les a formés, le peintre de ville Adam Künimann († 1617). François Reyff, qui à vrai dire possédait un profil d'artisan (*Flachmaler*) plutôt que de créateur, se noie dans la Sarine en 1646. La trace de Pierre Wuilleret s'efface en

1642/43. Lorsque son nom disparaît de la liste des Deux-Cents – car il siégeait au Conseil –, il a passé le cap de la cinquantaine, un second mariage vient de lui donner trois jeunes enfants. S'il n'est pas mort, il a peut-être quitté Fribourg pour Rome, où l'on signale en 1644 un peintre nommé Pietro Willieret. Nous pouvons imaginer, dans cette hypothèse, qu'un certain découragement l'a saisi face aux rivaux bourguignons fraîchement débarqués. Il avait peut-être essayé de lutter contre eux en adoptant, à leur instar, la toile pour support, au lieu du bois dont il était familier, ou en introduisant quelque mollesse dans sa manière, assez virile et anguleuse originellement. Mais les nouveaux venus étaient plus jeunes, plus solidement organisés et... puissamment soutenus, nous le découvrirons bientôt.

Il existait bien à Fribourg un atelier familial indigène, celui des Reyff, mais avec les artistes comtois il semble avoir eu des rapports de complémentarité, donc de collaboration, plutôt que de concurrence. Les Reyff étaient constructeurs, sculpteurs, doreurs, fondeurs... Dirigé par Jean-François, le fils du noyé, qui menait la boutique parallèlement à une carrière administrative et politique (édile soit responsable des travaux publics, bailli de Schwarzenbourg), l'atelier des Reyff eut souvent recours à Pierre Crolot et Claude Fréchet pour l'exécution de tableaux à insérer dans des retables. La première fois, ce fut pour le maître-autel de la collégiale d'Estavayer; s'ensuivirent plusieurs commandes des Jésuites. Un exemple hypothétique de la collaboration entre Reyff et Fréchet est représenté par l'autel de la chapelle Saint-Ignace, au collège Saint-Michel de Fribourg, élevé en 1639 et attribué au peintre franc-comtois et à son atelier comme l'ensemble des tableaux décorant le lieu.

Une demande en forte expansion

Si les Bourguignons font florès à Fribourg, c'est qu'ils possèdent leur métier mais aussi que la demande est en pleine expansion. La guerre profite aux patriciens, qui s'enrichissent grâce aux rentes des alpages (car les prix du fromage atteignent des sommets) et au butin des campagnes militaires. Parallèlement le goût de cette classe dominante s'affine, au gré des voyages et des découvertes urbaines comme au contact des princes et seigneurs étrangers. Prenons l'exemple de François-Pierre Koenig, colonel fribourgeois au service de l'empire.⁵ Lors du sac de Mantoue, en 1630, il rafle pour son château de Grangettes quantité d'objets précieux (tableaux, étoffes, argenterie) qui feront l'admiration du nonce pontifical Ranuccio Scotti. L'année suivante à Lindau, place forte qu'il gouverne sur le lac de Constance, il fait exécuter son portrait équestre par un des meilleurs peintres suisses du moment, le Zurichois Hofmann – cette toile géante ira probablement décorer l'hôtel Ratzé, que Koenig vient d'acheter avec son frère Albert-Nicolas. Le colonel est homme de goût. Quand il revient à Fribourg, en 1635, pour veiller à sa fortune et s'occuper de politique, il fait naturellement travailler les

Bourguignons. Nous avons hélas perdu le portrait qu'il a commandé à Claude Fréchet, mentionné dans l'inventaire de sa succession.⁶ Nous savons par la même source que la veuve de Koenig, ayant hérité de son mari une toile probablement d'origine italienne, avait été choquée dans sa pudeur ou dans ses sentiments chrétiens par le sujet mythologique de l'œuvre, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide; elle la fit repeindre par le même Fréchet, qui dut ainsi métamorphoser en sainte Madeleine quelque nymphe ou déesse. A Pierre Crolot, Koenig, sitôt élu avoyer de Fribourg, confie dès 1646 les planches du somptueux *Livre des drapeaux*: commande publique, cette fois.

Mais, bien sûr, la demande sur le marché de l'art à Fribourg demeure avant tout religieuse en ces décennies de la Contre-Réforme. Pour apprécier la vigueur persistante de ce renouveau religieux, remettons-nous en mémoire quelques faits et dates repères.

La création d'un collège de Jésuites, à la fin du XVI^e siècle, fut certainement la mesure la plus décisive que Fribourg arrêta pour maintenir la veille foi. Les Jésuites, dont le fondateur Ignace de Loyola s'était d'abord engagé dans la carrière militaire, se voyaient comme des combattants de l'orthodoxie. Leur modèle était l'archange saint Michel, vainqueur de Lucifer – souvent figuré en dragon – et de ses anges révoltés; il s'agit évidemment d'une allégorie, la victoire recherchée dans le monde réel étant celle qu'il fallait remporter sur le protestantisme. Un collège, dans la visée de la Compagnie, n'était pas clos sur lui-même, il servait de base à la reconquête spirituelle de la société. Le travail missionnaire des Jésuites en ville se poursuivait sans désespérer au XVII^e siècle, à travers deux vecteurs principaux, la prédication et les congrégations. Un tableau attribuée à Pierre Wuilleret, créé pense-t-on en 1635, met en scène «la Prédication de Pierre Canisius» comme média de masse. La Vierge à l'Enfant trône au-dessus de l'auditoire à l'écoute du prédicateur, un auditoire qui symbolise la chrétienté entière, avec la silhouette urbaine de Fribourg à l'arrière-plan. Quant aux congrégations, elles étaient organisées pour encadrer les fidèles des deux sexes, de tous âges et de toutes conditions (voir l'article de Christian Jungo dans ce numéro); un siècle après l'arrivée des Jésuites, on comptait à Fribourg pas moins de 2000 congréganistes, dont 900 femmes, pour 5000 habitants!⁷ Il est vrai que d'autres ordres contribuèrent de façon importante à ce développement, en particulier grâce aux confréries du Rosaire: le Capucin Philippe Tanner et le Dominicain Thomas Contet en fondèrent beaucoup.⁸ L'exaltation de la piété mariale caractérise en effet le catholicisme de la Contre-Réforme, militant et même combatif – car les contemporains ont considéré la guerre de Trente Ans comme une guerre de religion. A l'instar de nombreux Etats catholiques, Fribourg se met alors sous la protection particulière de la Vierge. Dans cet esprit, nombre de missives que le gouvernement expédie à son compatriote François-Pierre Koenig au début de ce long conflit se terminent sur une formule significative: «Que par son intercession Marie vous garde fidèlement avec nous dans la grâce.» A la fin des hostilités, la chapelle de Lorette est érigée elle aussi dans l'intention d'assurer à Fribourg

la protection spéciale de la Mère de Dieu. Le promoteur de la construction, le Jésuite Guillaume Gumpfenberg, compte parmi les fervents propagateurs du culte marial.⁹

La production des Bourguignons

Dans un tel contexte, la production des peintres bourguignons fut principalement destinée à l'ornement des sanctuaires et des maisons religieuses. En l'absence d'une méthodique investigation des sources, il n'est pas question de tenter ici un inventaire, ni même de l'esquisser. Signalons simplement quelques réalisations de ces ateliers, en commençant par quatre ensembles inégalement conservés.

Le premier, réalisé de 1638 à 1640 par l'atelier de Claude Fréchet, décore la chapelle Saint-Ignace, sanctuaire privé des Pères jésuites du collège, au premier étage du bâtiment où ils résidaient. Outre le tableau de l'autel, déjà mentionné, il consiste en une série de 23 toiles narrant les épisodes les plus significatifs de la vie du fondateur Loyola.¹⁰ On a relevé le lien qui rattache cette iconographie au modèle du chevalier chrétien (*miles christianus*), que les Jésuites s'efforçaient de promouvoir en le mettant au goût humaniste de l'époque, ainsi qu'à la vocation militaire des patriciens donateurs des tableaux. Le nom et les armes de chaque mécène figurent au bas des cadres, avec l'indication de son emploi: dans un cas sur deux, c'est un capitaine au service de France.¹¹

Le deuxième ensemble, exécuté dans les années 1644-1645, résulte aussi d'une commande des Jésuites, pour la chapelle de leur maison de campagne gruérienne. On sait en effet que les biens de l'abbaye des Prémontrés d'Humilimont-Marsens, dissoute par le pape Grégoire XIII, avaient été affectés au collège. Sur ce domaine, en plus de leur résidence estivale les Jésuites édifièrent une chapelle de plan octogonal, coiffée d'une coupole et renfermant un oratoire plus intime (elle fait aujourd'hui partie de l'hôpital psychiatrique). L'atelier de Claude Fréchet fournit les tableaux; nous détaillerons en fin d'article l'iconographie de l'un d'entre eux, riche d'implications historiques.

En 1651, Claude Fréchet et ses collaborateurs peignirent 34 ou 38 grandes toiles pour la nef de Saint-Nicolas: dix-huit prophètes encadrant les fenêtres hautes, et au-dessous les douze apôtres accompagnés de quatre docteurs de l'Eglise latine ainsi que, probablement, de quatre saints très vénérés en Suisse. Au milieu du siècle, les Bourguignons avaient donc pris pied dans la collégiale, église-mère de la ville et théâtre sacré du pouvoir patricien; mais le gouvernement, à vrai dire, se montra mécontent de la qualité de ces tableaux.¹² S'ensuivit une longue controverse, le paiement du travail demeurant en suspens.¹³

Un quatrième ensemble pictural, le «cycle de saint Bernard», fut destiné en 1658-1659 à l'abbaye d'Hauterive. Il racontait en 53 scènes et autant de tableaux, dont 17 sont encore conservés à l'abbaye, la vie du fondateur des Cisterciens. Ces œuvres décoraient

aussi bien l'église conventuelle (14) que le réfectoire des moines (22) et le cloître. Le contrat fut passé «avec le Sr Freschoz, peintre de Mortaux».¹⁴

Il est malaisé de situer dans la production des maîtres bourguignons les œuvres isolées qu'on trouve dans plusieurs sanctuaires et couvents du canton, comme la Maigrauge ou l'église de Dirlaret. Mais il est plus difficile encore d'apprécier correctement leurs tableaux quand ils sont détachés de leur environnement originel – l'architecture du lieu, sa lumière, le cadre de la toile (souvent sculpté et peint lui-même, parfois monumental) et son insertion dans l'emplacement prévu. L'art baroque, en effet, vise précisément à intégrer tous les éléments, toutes les formes et les matières concourant par exemple à la création d'un autel monumental: il met en œuvre, si l'on peut dire, avant la lettre le concept de *Gesamtkunstwerk*.

Même sommairement présentée, comme nous venons de le faire, la production des artistes comtois démontre que peu de temps après leur arrivée ces réfugiés étaient bien en cour au sommet de l'Etat. Chanoines de Saint-Nicolas ou membres du gouvernement, leurs commanditaires incarnaient les deux faces, religieuse et politique, du pouvoir patricien; ils disposaient, non seulement de l'argent utile à faire travailler ces artistes, mais encore de l'influence nécessaire pour les imposer dans tout le territoire fribourgeois. La chronologie prouve que ce sont les Jésuites qui les ont lancés, et il n'y avait pas de meilleure introduction possible auprès des autorités locales, soumises aux vues et désirs de la Compagnie: «Dans les territoires exclusivement catholiques, il arrive qu'une ville entière vive selon les règlements édictés par les pères. Ainsi en est-il au XVII^e siècle pour Fribourg en Suisse.»¹⁵ Dans le domaine de l'art sacré, le magistère de ces religieux allait jusqu'à la désignation de fournisseurs agréés. Reste à se demander pourquoi les Jésuites avaient pris sous leur aile les peintres bourguignons.

Notre réponse, en l'état de la recherche, est hypothétique. Elle tient en deux mots: qualité, modernité. Le métier des nouveaux venus est plus moderne que celui des artistes locaux, nous l'avons déjà suggéré; et la notion de métier englobe des données d'ordre technique et économique: soit la fiabilité de l'atelier, sa capacité de produire en grande série et en grand format grâce à l'emploi de la toile et à l'organisation rationnelle du travail, etc. Outre leur technique, l'esthétique des peintres bourguignons a de quoi séduire les Jésuites. On peut l'apprécier sur divers critères (le dessin, le modelé, la couleur...), elle se situe dans le meilleur air du temps. Formés en Franche-Comté, ces artistes ont trempé dans le bain espagnol, ce qui signifie qu'ils sont aussi familiers de la production des Pays-Bas méridionaux (la Belgique et la région Nord-Pas de Calais actuelles), autre possession des souverains de Madrid. Ils travaillent beaucoup à partir de modèles fournis par des graveurs flamands: tels Philipp Fruytiers et Jacobus Neefs pour le cycle de saint Bernard, ou Goltzius pour les apôtres de la nef à Saint-Nicolas.

S'ils ont beaucoup reçu des Jésuites, les peintres bourguignons le leur ont bien rendu. Arrêtons-nous sur un tableau conservé au MAHF et qui selon toute probabilité

fut peint pour un autel secondaire de leur chapelle de Marsens, par Claude Fréchet, vers 1645. «La Vierge abritant sous son manteau la Compagnie de Jésus»: le titre de l'œuvre ne laisse guère transparaître la signification polémique de l'iconographie. Marie, debout sur le globe terrestre, maintient sous son pied droit la tête du serpent, qu'elle transperce de la pointe de son sceptre, dirigé vers le bas et utilisé comme une arme. Globe et serpent font référence au passage de la Genèse dans lequel, après la faute originelle, Dieu maudit le reptile: «Je mettrai une hostilité entre toi et la femme, entre ton lignage et le sien. Il t'écrasera la tête et tu l'atteindras au talon.»¹⁶ Pour les exégètes, cette image manifeste le pouvoir de Marie comme, dans l'Apocalypse, celle de la femme couronnée d'étoiles qui est debout sur la lune et que menace un dragon. Dans l'imagerie baroque, le globe terrestre et le serpent sont un attribut de Marie immaculée (conçue sans péché), le plus souvent représentée sans l'Enfant.

Une Vierge guerrière

En revanche, lorsqu'elle porte celui-ci dans ses bras, comme dans le tableau qui nous occupe, nous avons affaire à la représentation guerrière de Notre-Dame des Victoires popularisée par la Contre-Réforme. On imputait à l'intervention de la Vierge, en effet, les triomphes militaires remportés par les armées catholiques au tournant des XVI^e et XVII^e siècles; ainsi de la victoire navale de Lépante, en 1571, où la flotte de la Sainte-Ligue écrasa celle des Turcs, et de la bataille de la Montagne-Blanche, près de Prague, en 1620, remportée par les troupes de l'empereur Habsbourg sur celles de l'Electeur palatin Frédéric, un protestant. Ces deux victoires furent célébrées comme de grands succès pour la cause catholique. Les images de Notre-Dame des Victoires se rencontrent avec une fréquence particulière dans les régions au contact du protestantisme, et qui en ressentaient la menace.

La Ville-Etat de Fribourg, par exemple, qui avait conservé la veille foi au temps de la Réformation, était enclavée dans les terres protestantes depuis que Berne avait conquis le Pays de Vaud. Cette situation d'encerclement induisait des représentations très polémiques, dont un exemple est le frontispice d'un ouvrage de Jacques Schueler, doyen du chapitre de Saint-Nicolas, intitulé *L'Hercule catholique* et paru en 1651. La gravure est de Pancrace Reyff. Hercule maîtrise une monstrueuse chimère, composée à partir d'un serpent à dix têtes (l'hydre de la mythologie antique)... et de l'ours, animal emblématique de Berne.¹⁷

Apologie du culte marial contre les protestants, la toile de Claude Fréchet entre aussi dans la propagande de l'ordre jésuite, qui s'y réclame explicitement d'une attention particulière de la Vierge et de son fils. Au centre de la composition, dans un médaillon que tient l'Enfant divin, brille le trigramme IHS (qu'il faut lire en grec: IES, abrégéant IESOUS), avec la croix dressée sur la barre transversale du H et les trois clous de la cru-

cifixion. L'inscription IHS était usitée depuis le temps de Charlemagne; en la complétant graphiquement, Ignace de Loyola en avait fait une sorte de logo pour sa Compagnie, où les trois lettres se lisaient en latin pour donner «*Iesum Habemus Socium*», autrement dit: Jésus est notre collègue!

Quant à la représentation de la Vierge, elle illustre une vision du Père jésuite Martin Gutierrez, recteur du collège de Salamanque. Marie lui était apparue vêtue comme une reine, et rassemblant sous son manteau largement déployé tous les membres de la Compagnie de Jésus, qu'elle protégeait comme une poule ses poussins. Par la personne du P. Gutierrez, cette vision renvoie à un antécédent fameux. En 1570-1571 ce Jésuite avait été le confesseur de sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), figure de proue du mysticisme espagnol et réformatrice de l'ordre des Carmélites. Or, dans son autobiographie, Thérèse rapporte la vision qui lui échut après qu'elle eut fondé son premier couvent à Medina del Campo, en 1567. Elle vit la Mère de Dieu dans toute sa gloire, vêtue d'un manteau blanc sous lequel elle semblait abriter toutes les Sœurs du Carmel. Le P. Gutierrez, comme auparavant Thérèse, plaçait donc sous la protection du manteau marial une institution récente, qui avait encore besoin de légitimation.¹⁸

Mais la vision du manteau protecteur remonte bien plus haut dans le temps, puisqu'elle est décrite vers 1225 par le moine cistercien Césaire de Heisterbach dans son *Dialogue des miracles*. Elle se réfère à la coutume du Moyen Age qui autorisait des personnes de haut rang, des femmes en particulier, à recueillir un fuyard à l'abri de leur manteau, lui accordant ainsi l'asile. Dès le XII^e ou le XIII^e siècle le geste s'étendit symboliquement à la Vierge, mère universelle, mère de tous les hommes, qui étendait son manteau sur l'humanité entière pour la protéger de la colère divine. L'ordre jésuite tira donc sur lui le manteau de la Vierge tout comme le faisaient déjà le Carmel et, depuis longtemps, Cîteaux. Une représentation de la Vierge au manteau protecteur fut peinte vers 1620 par Pierre Wuilleret, probablement pour un autel latéral au couvent de la Maigrauge. Les moines de l'ordre cistercien y sont agenouillés sur des nuées à la droite de la Vierge, et les moniales à sa gauche, les principaux saints de l'ordre figurant dans les premiers rangs avec l'indication de leur nom. Or, à cette époque-là précisément – le détail n'est pas sans intérêt – un exemplaire de l'ouvrage de Césaire de Heisterbach entra à la bibliothèque des Jésuites, au collège Saint-Michel.

Honorer Fribourg à travers la Compagnie de Jésus, c'est le troisième propos de l'iconographie mise en œuvre ici par les peintres bourguignons. De part et d'autre de Marie sont agenouillés des Jésuites, dont les plus éminents, au premier plan, sont bien identifiés. A droite de la Vierge, en habits liturgiques, voici le fondateur Ignace de Loyola; le livre qu'il présente porte la devise de la Compagnie: «*Ad maiorem Dei gloriam*», pour la plus grande gloire de Dieu. A sa gauche est agenouillé saint François Xavier, canonisé en 1622 en même temps que le fondateur, qu'il avait puissamment secondé. Les suivants sont Louis de Gonzague, Jean Berchmanns et Alphonse Rodríguez, trois

figures majeures. Et à l'extrémité gauche de l'image on reconnaît... Pierre Canisius, qui fut chargé de créer le collège de Fribourg et qui passa dans cette ville les dernières années de sa vie. Certes, dans tout l'espace de l'empire germanique, il fut l'un des Jésuites les plus en vue de son époque. Mais la récupération de sa gloire par les Jésuites de Fribourg a quelque chose d'ironique: Pierre Canisius était venu avec obéissance, mais sans aucun enthousiasme, s'enterrer dans ce qu'il considérait comme un trou, et ses supérieurs en Allemagne avaient trouvé judicieux de l'y expédier pour s'en débarrasser.

Le tableau de Marsens présente donc une iconographie complexe, et qui n'est pas sans rapport avec l'histoire religieuse, politique et culturelle de Fribourg. Mais qu'il nous soit permis de le considérer comme une métaphore, quitte à le laïciser quelque peu en remplaçant le personnage de la Vierge par une figure allégorique de la République fribourgeoise. Et blottis sous son manteau de souveraine, lui rendant grâces pour l'asile et la protection qu'elle leur a généreusement accordés, tout une compagnie de peintres bourguignons.

V. V. et J. St.

Notes

¹ LOUIS 2005, p. 329.

² ANDREY 2003, pp. 9-10.

³ VILLIGER 1993, pp. 11-14, 52 (n. 8).

⁴ STRUB 1959, pp. 250-251 (ill.).

⁵ VILLIGER, STEINAUER et BITTERLI 2006, spécialement chapitres 15, 21 et 25.

⁶ AEF, Affaires de la Ville B, n° 332. Merci à Katharina Simon-Muscheid de nous avoir guidés dans le lecture de ce document touffu.

⁷ CHATELLIER 1987, p. 69.

⁸ VILLIGER 2005.

⁹ VILLIGER 2004.

¹⁰ STRUB 1959, pp. 132-135 (ill.).

¹¹ STEINAUER 2000, pp. 230-232.

¹² STRUB 1956, p. 153.

¹³ VILLIGER 1999, p. 68.

¹⁴ VILLIGER 1999.

¹⁵ CHATELLIER 1987, pp. 184-185.

¹⁶ Gn. 3,15 dans la traduction de la Bible de Jérusalem.

¹⁷ BOSSON Alain, *Annales typographiques fribourgeoises*, Fribourg: BCUF, 2002, p. 82, n° 184.

¹⁸ Voir DRIVE Augustine: *Marie et la Compagnie de Jésus*, Paris-Tournai 1904. Et sur le P. Gutierrez, voir ABAD, Camilo Maria: «El V. P. Martin Gutierrez de la Compania de Jesus (...)», in *Miscellanea Comillas* 28 (1957), pp. 3-300.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREY Ivan: «Couvents de femmes à Fribourg à l'époque de la Contre-Réforme», in: *Au-delà du visible. Reliquaires et travaux de couvents*, catalogue d'exposition, Fribourg 2003

CHATELLIER Louis: *L'Europe des dévots*, Paris 1987

LOUIS Gérard: *La guerre de Dix Ans. 1634-1644*, Besançon 2005

STEINAUER Jean: *Patriciens, fromagers, mercenaires. L'émigration fribourgeoise sous l'Ancien Régime*, Lausanne 2000

STRUB Marcel: *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg: la ville de Fribourg*, t. 2 + 3, Bâle 1959 et 1956

VILLIGER Verena: *Pierre Wuilleret*, Berne / Fribourg 1993

– «Der Bernhardszyklus von 1658/59», in: L'abbaye cistercienne d'Hauterive, *Patrimoine fribourgeois* 11 (1999), pp. 66-71

– «Notre-Dame des conflits. La construction de la chapelle de Lorette», in: *Annales fribourgeoises* LXVI (2004), pp. 18-40

– «Jean-François Reyff – Saint Dominique (après 1636)», fiche du Musée d'art et d'histoire Fribourg 2005-3

VILLIGER Verena; STEINAUER Jean; BITTERLI Daniel: *Les chevauchées du colonel Koenig*, Fribourg 2006



Ecraser le serpent: une iconographie qui exalte la lutte des Jésuites contre le protestantisme.
Claude Fréchet, «La Vierge abritant sous son manteau la Compagnie de Jésus», vers 1645. Huile sur toile
(114 x 80 cm), MAHF inv.1997-58



Roger II, roi normand de Sicile, demande à saint Bernard de lui envoyer des moines de Clairvaux.
Claude Fréchet et Claude Pichot, cycle de saint Bernard, 1658/59. Huile sur toile (110 x 92 cm), abbaye
d'Hauterive



Le patron de Fribourg assis sur un trône, un tableau qui était probablement destiné à l'église d'Attalens. Loys Vallélian, «saint Nicolas bénissant», 1642. Huile sur toile (175 x 113 cm), MAHF inv. 1996-44



La voûte réticulée planifiée par Daniel Heintz le Jeune et exécutée par les frères Winter en 1630/31.
Chœur de la cathédrale Saint-Nicolas (moitié ouest), Fribourg



Joseph Plepp (attr.); écu en stuc aux armes de Johan ou Hans Brodard († 1647), ancien bailli de Vaulruz et banneret de la Neuveville, membre du Petit-Conseil. Lire dans ce numéro l'article de Pierre Brodard sur le séjour d'études que Johan fit en France sa jeunesse (pages 37-46).
Chœur de la cathédrale Saint-Nicolas, Fribourg



Joseph Plepp (attr.), écu en stuc aux armes de Frantz Gasser († 1637), ancien bailli de Font et banneret de l'Auge, membre du Petit-Conseil.
Chœur de la cathédrale Saint-Nicolas, Fribourg



Joseph Plepp (attr.), écu en stuc aux armes de Jost Brunisholz († 1642), ancien bailli de Corbières, maître de l'arsenal. Il mourut dans le nord de la France, où il était en garnison.
Chœur de la cathédrale Saint-Nicolas, Fribourg



L'Assomption de la Vierge, groupe central du chef-d'œuvre des frères Spring, de Porrentruy: Marie s'élève au-dessus des apôtres, entourée par des anges musiciens. Eglise des Augustins, Fribourg: retable du maître-autel