

Zeitschrift: Annales fribourgeoises
Herausgeber: Société d'histoire du canton de Fribourg
Band: 72 (2010)

Artikel: Famille, foyer, nature : éloge de la vie simple
Autor: Schuster Cordonne, Caroline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-817940>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

QUAND LES PEINTRES DÉCOUVRENT LA MAGIE DU QUOTIDIEN

FAMILLE, FOYER, NATURE: ÉLOGE DE LA VIE SIMPLE

LE COUPLE SAUTTER, OU L'AMOUR SOLIDAIRE

Un premier exemple éloquent de cet égard de l'opinion, témoignant de l'affirmation de l'individu dans l'art bourgeois des XVIII^e et XIX^e siècles, est visible dans le tableau de Louis Sautter, *Le couple Sautter*, exposé au MAHF.

Un couple aimant, des enfants chéris, une vie saine à la campagne: ces images de l'ordinaire, dont la mode s'impose dès le milieu du XVIII^e siècle, incarnent les utopies d'alors, qui nourrissent encore notre imaginaire aujourd'hui.

PAR CAROLINE SCHUSTER CORDONE

Docteur en histoire de l'art, directrice adjointe du MAHF, Caroline Schuster Cordone a publié récemment *Le crépuscule du corps. Images de la vieillesse féminine*. Sa dernière contribution aux *Annales* (2005) traitait du modèle de la Sainte Famille, d'après un tableau de la fin du XVII^e siècle.

La découverte de l'intime et le goût de sa représentation se développèrent avec force dès la seconde partie du XVIII^e siècle. A Fribourg, les peintres Joseph Sautter et Gottfried Locher contribuèrent à la diffusion de cette mode picturale en prenant pour modèles des membres de leurs familles. Epouses et enfants, dépeints dans des intérieurs cossus ou entourés d'une nature bienveillante, annoncent l'apologie de la vie simple qui se déclinera, jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, dans de savoureuses images exaltant la vie paysanne.*

* Caroline Schuster Cordone a organisé en 2010, au MAHF, l'exposition «Mille feuilles: œuvres sur papier de la collection» dont elle a tiré les images qu'elle commente dans cet article. Toutes appartiennent au cabinet graphique du musée.

LE COUPLE SAUTTER, OU L'AMOUR SOLIDAIRE

Un premier exemple éloquent de cet éloge de l'ordinaire, témoignant de l'affirmation de l'individu dans l'art fribourgeois des XVIII^e et XIX^e siècles, est visible dans la peinture de Joseph Sautter. Ce dernier ainsi que son ami Gottfried Locher – tous deux Souabes d'origine – donnèrent à leur patrie d'adoption des œuvres célébrant le privé et le cercle familial. Actif à Fribourg vers le milieu du XVIII^e siècle, Joseph Sautter exécuta de nombreuses commandes religieuses. Vers 1759, il épousa la jeune fribourgeoise Marie-Elisabeth Loffing (ou Dorfing) avec laquelle il eut dix enfants dont trois fils peintres.¹ Après une carrière bien remplie, sa fin de vie semble avoir été précaire, comme en témoigne l'aide que sa veuve sollicita du gouvernement peu après sa mort, en 1781. Ce dénuement qui clôt l'existence du peintre reste difficilement compréhensible en raison des liens multiples qu'il avait tissés, entre autres, avec son compatriote Gottfried Locher, mais aussi avec d'autres artistes comme Joseph-Emmanuel Curty. En effet, la pratique artistique de l'époque était marquée par la coutume des ateliers familiaux. Les peintres, liés entre eux par des liens de sang ou d'amitié, créaient de véritables réseaux ou filières qui auraient dû atténuer la détresse de Sautter. Quoi qu'il en soit, il est notable que la grande majorité de sa production concerne des autels exécutés pour les églises de la ville.

Le tableau profane du Musée d'art et d'histoire (ill. 1) qui lui est attribué est, quant à lui, révélateur de l'esprit du XVIII^e siècle qui mélange savamment le privé et la représentation. Le peintre est visiblement le sujet principal de son tableau, comme le soulignent sa position centrale et le contact visuel qu'il cherche à établir avec le spectateur. Élégamment vêtu il a pris place dans un intérieur distingué et se présente avec les attributs classiques de son métier: pinceau, couvre-chef (qui a malheureusement

¹ NIQUILLE 1961.

souffert d'une restauration malhabile) et palette qui reprend les principales couleurs du tableau. Cette dernière indication est révélatrice, car elle signifie que l'artiste s'est peut-être représenté en train de peindre la toile que nous avons sous les yeux.

Qu'en est-il de Marie-Elisabeth Sautter? Légèrement en retrait, elle est vêtue avec raffinement. Malgré une position apparemment secondaire, elle possède un rôle déterminant que souligne la composition du tableau en pointant dans sa direction l'une des diagonales ascendantes de la toile.

L'observation attentive de l'œuvre révèle rapidement l'une de ses clés d'interprétation: la gestuelle est une caractéristique des portraits intimes du XVIII^e siècle. Outre les attributs, ce sont donc les corps qui parlent et qui transforment les attitudes en autant de pistes psychologiques correspondant aux personnalités représentées.² Le geste de Sautter en direction de sa femme, le regard que lui destine son épouse, ou encore le langage éloquent des mains, tout nous amène à considérer les liens étroits qui unissaient le couple. Le regard et la gestuelle font de Marie-Elisabeth une admiratrice attentive, une épouse aimante et une muse inspiratrice: des fonctions multiples qui correspondent aux différentes facettes réunies dans le portrait. L'œuvre de Sautter est en effet, d'abord, un «autoportrait d'artiste» qui associe la représentation de l'homme (dans notre cas, de l'époux) et celle de l'artiste en train de créer. Sa position assise, posant à mi-corps, souligne un statut social reconnu: Sautter n'est pas un simple artisan, mais bien un bourgeois dont la profession engage avant tout les efforts de l'esprit. La toile est ensuite un «double portrait», témoin d'une alliance domestique et amoureuse, célébrant l'union maritale aussi bien que l'intégration du peintre au sein de la société fribourgeoise de l'époque. Enfin, il faut mentionner une dernière influence, celle de la «figure d'inspiration» qui remonte à l'Antiquité, lorsque l'on représentait le philosophe ou le poète accompagné d'une muse symbolisant la source divine de son inspiration. Dans la tradition chrétienne, les artistes reprirent cette idée dans les images d'évangélistes associés à une figure angélique, ou de saint Luc inspiré par la Vierge. Dès la Renaissance se cristallisa la perception de l'artiste comme être autonome, porté par ses propres idées et ne dépendant plus d'instances inspiratrices extérieures. Cette nouvelle conception n'élimina pourtant pas la figure d'inspiration, mais on la recruta désormais dans un cadre profane, notamment dans le contexte familial. Les «muses inspiratrices» sont dorénavant les filles et

² WALKER 1997, p. 337.

les épouses des peintres, à l'instar de Marie-Elisabeth qui remet délicatement le pinceau dans les mains de son époux. Madame Sautter possède donc une fonction active au sein du tableau comme au sein du couple: elle soutient son époux dans son travail, contribue à son intégration dans la société fribourgeoise et garantit la pérennité dynastique et artistique de la lignée par ses nombreux enfants, dont trois embrassèrent comme on sait la carrière de leur père.

Parlant des portraits affectifs, Pascal Bonafoux affirme que l'amitié (tout comme l'amour) «est une confiance peinte [...] elle est l'affirmation implicite de l'assurance confortée par la complicité d'un autre».³ Le tableau de Joseph Sautter rend compte de cette complicité ainsi que de l'amour solidaire du couple. Commentant les relations complexes entre un peintre et son épouse, Bonafoux conclut: «Il est peintre pour et par».⁴ Cette formule semble caractériser la relation des époux Sautter telle que nous la transmet ce tableau.

LA FAMILLE LOCHER, UNE FAMILLE MODÈLE

Le deuxième grand peintre souabe qui fit carrière à Fribourg est Gottfried Locher. Créateur d'œuvres religieuses et de portraits, il entretint également des liens étroits avec la gravure, notamment dès les années 1770⁵; en 1775, il restaura les matrices en cuivre du plan Martini. Locher est aussi l'auteur d'une série de gravures célébrant les délices de la vie simple. Parmi elles, il existe une étonnante eau-forte coloriée (ill. 2) qui porte l'inscription «Mme Locher» et que l'on peut qualifier d'estampe de genre tant elle évoque un instantané du quotidien familial. On y voit Marie-Françoise Locher, née Rotzetter, l'épouse fribourgeoise du peintre, avec deux des dix-sept enfants du couple.

L'immédiateté avec laquelle Locher évoque non seulement, de façon très concrète, des membres de sa famille mais, plus largement, le bonheur familial se comprend si l'on considère le contexte d'une telle image. D'une part, il faut souligner l'influence de Jean-Jacques Rousseau qui, avec *Emile ou de l'éducation* (1762), modifia profondément le regard porté sur la relation entre parents et enfants, du moins dans les familles aristocratiques et bourgeoises. Il s'inspirait des réflexions de l'anglais John Locke qui, au XVII^e siècle déjà, avait formulé et développé ses pensées sur l'éducation. En affirmant que l'enfant est une personnalité à part entière, digne d'intérêt, Rousseau encouragea les peintres à rendre

³ BONAFOUX 1984, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p.130.

⁵ Voir là-dessus PERLER 1975, p. 15.

compte de cette évolution en soulignant les liens familiaux de tendresse et de spontanéité.⁶

Ce goût pour la famille et les enfants est aussi le résultat de facteurs religieux. D'une part, la Réforme a mis l'accent sur la famille comme une cellule sociale à part entière, dirigée spirituellement par le père garant de l'éducation de ses enfants. D'autre part, la Contre-Réforme plaça, elle aussi, l'enfant au centre de ses préoccupations en le considérant comme l'incarnation familiale de Jésus-enfant dont la représentation est omniprésente à cette époque.⁷

Nourrie de ces évolutions, la société du XVIII^e siècle réalisa graduellement le passage d'une conception de lignage patriarcal à une vision de la famille conjugale réunissant l'homme, la femme et l'enfant.⁸ Dès 1760, cela se traduisit, dans le texte comme l'image, par une tendance à la revalorisation profane de la vie de famille et cela passa, picturalement, par le portrait intime et la mise en scène du thème mère et enfants(s).

Gottfried Locher s'y attarda particulièrement. Dans la gravure évoquée, il représenta debout à la gauche de sa mère, l'un de ses fils: coiffé d'un chapeau décoré qui laisse apparaître ses boucles brunes, le bambin est à cheval sur son bâton dont il tient fermement la lanière. Marie-Françoise Locher, assise et concentrée, porte dans ses bras son plus jeune enfant. Bien loin de l'idéalisation du poupon gracieux, on découvre un bébé joufflu et naturel qui, curieux de son environnement, se penche vers l'avant. La famille du peintre est représentée dans son espace privé: on devine un intérieur confortable et décoré, comme le signifie le paysage fixé sur le mur. Derrière les personnages se trouvent un lit, une assiette et un bol qui symbolisent, ensemble, le foyer et l'intimité quotidienne.

Le trio est représenté les yeux baissés, ne recherchant aucun contact avec le spectateur. Cette caractéristique renforce l'intimité de la scène et nous donne l'impression d'observer, presque à la manière d'intrus, un épisode illustrant le bonheur familial désormais digne d'être représenté. Comme le soutenait Jean-Jacques Rousseau: «L'habitude la plus douce qui puisse exister est celle de la vie domestique, qui nous tient plus près de nous qu'aucune autre; rien ne s'identifie plus fortement, plus constamment avec nous que notre famille et nos enfants».⁹ Ce nouvel idéal de famille et de vie sociale était encouragé par la diffusion massive de gravures évoquant souvent des «enfants sages» entourés de leurs parents aimants. Cette conduite familiale vertueuse devait inciter les jeunes couples, et plus particulièrement les jeunes mères, à s'en inspirer, comme en

⁶ KAYSER 2003, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 15

⁸ MAUZI 1960, p. 355.

⁹ Dans une lettre à Mme B. du 17 janvier 1770, *Œuvres*, Hachette, 1865, t. XII, p. 181, cité dans MAUZI 1960, p. 363.

témoigne Louise d'Épinay, dans ses *Contre-confessions*: «Je veux acheter toutes les estampes d'Ogarde et celles des tableaux de Greuze, et j'aurai sur le vice et la vertu un cours de morale complet, qui suffirait à l'instruction de mes enfants....»¹⁰

Une dernière remarque concerne l'importance que Locher accorda à son épouse dans son rôle de mère. A nouveau, l'artiste se place ici dans une tradition en vogue dès la seconde partie du XVIII^e siècle, qui glorifie la figure maternelle. En effet, au nom d'un retour à la nature et à des vraies valeurs familiales, on encourageait le rôle maternel dans l'éducation des premières années enfantines tout comme l'importance de l'allaitement par les mères et non par des nourrices. Par le soin et l'attention qu'elle porte à ses enfants, Marie-Françoise Locher devient, dans la gravure de son mari, une digne représentante de ces nouvelles mères célébrées par le XVIII^e siècle.

UNE MÈRE TOUTE SIMPLE, DANS UN CADRE POMPEUX

Outre l'épouse de l'artiste représenté dans sa fonction maternelle, il existe une autre figure-phare de la maternité qui bénéficie d'une attention toute particulière à l'époque: la mère de l'artiste. Le MAHF possède une œuvre gravée extrêmement intéressante de Pierre Drevet qui représente un «tableau dans la gravure», plus exactement, le portrait peint par Hyacinthe Rigaud de sa mère Maria Serre (ill. 3).

Hyacinthe Rigaud réalisa une carrière fulgurante en devenant l'un des plus célèbres portraitistes de la cour de Versailles, comme en témoigne son fameux portrait de Louis XIV en costume royal conservé au Louvre. Ayant perdu son père très jeune, Rigaud se rapprocha naturellement de sa mère qui soutint sa vocation dès ses débuts en l'envoyant en apprentissage à Montpellier à l'âge de 12 ans.

La gravure du MAHF est un témoignage de fidélité et d'amour filial. En 1695, lors d'un retour en Roussillon pour voir les siens, Hyacinthe Rigaud réalisa plusieurs portraits de Maria Serre «pour marquer à sa mère sa reconnaissance filiale des obligations qu'il lui avait, pour tous les soins qu'elle avait pris de son éducation [...] Une de ses principales vues, en faisant ce voyage, était de la peindre et remporter avec lui l'image de celle qui lui avait donné le jour. Son dessein était de faire exécuter un portrait en marbre[...] il l'a fait graver ensuite par le sieur Drevet, un des plus habiles graveurs au burin de ce temps, afin de multiplier et de reproduire

¹⁰ Paris, *Mercure de France*, 1989, p. 398, cité dans KAYSER 2003, p. 14.

en quelque façon à la postérité celle qui l'a mis au monde.»¹¹ Ce passage tiré sans doute des mémoires personnels du peintre confirme à quel point l'expression des sentiments intimes était désormais admise, et poussée à son paroxysme par l'idée de reproduire, en gravure, un portrait privé. Rigaud réalisa lui-même deux portraits peints de sa mère, dont celui qui figure dans la gravure de Drevet; quant au buste en marbre mentionné, il fut exécuté par Antoine Coysevox en 1706.

Quelle image de sa mère nous livre Rigaud, par le biais de la gravure de Drevet? Représentée en buste, elle apparaît comme une femme d'âge mûr, simplement vêtue, et surtout ne portant presque aucune parure. D'origine catalane, Maria Serre était une femme dont le veuvage précoce affirma l'indépendance. Cette force de caractère est sans doute l'une des raisons qui détermina la sobriété de sa tenue vestimentaire, étonnante pour une femme de l'époque. La simplicité de l'apparence maternelle contraste avec l'extraordinaire mise en scène du portrait à l'intérieur de la gravure. Pierre Drevet choisit de poser le portrait ovale peint par Rigaud sur un socle à l'antique, fissuré et altéré par le temps, dont l'inscription permet d'identifier le modèle. Le portrait et le socle sont eux-mêmes insérés dans un décor somptueux constitué d'un lourd rideau encadrant l'œuvre ainsi que de pilastres ioniques et d'une colonne annelée. La mise en scène utilise donc les codes de représentation solennels de la sphère publique.

Le portrait intime de la mère du peintre, naturel et spontané, possède une portée psychologique révélant sa personnalité. Comme l'affirmait le secrétaire du roi et collectionneur Antoine Dezallier d'Argenville: «La vérité brillait dans tout ce qu'il faisait [...] Rigaud savait donner à ses portraits une si parfaite ressemblance, que du plus loin qu'on les apercevait, on entrait pour ainsi dire en conversation avec les personnes qu'ils représentaient.»¹² La présence humaine qui se dégage du portrait maternel témoigne de ce talent et contraste avec la scénographie d'apparat, digne d'un portrait de souverain. L'œuvre du MAHF évoque par conséquent de manière exemplaire la réunion, au XVIII^e siècle, de deux facettes contrastantes du jeu social: domaine privé et sphère de représentation. Pierre Drevet retient le décorum de la cour qui magnifie habituellement de célèbres modèles, mais rend aussi un vibrant hommage à cette femme authentique et simple en recopiant fidèlement le portrait de Rigaud, un «portrait spirituel» qui, comme le définit Louis Tocqué en 1750, permet à celui ou à celle qui le contemple de dire: «Je vois l'âme

¹¹ Extrait d'«*Une vie de Rigaud*», lue en 1716 à l'Académie, qui serait de la main du peintre, cité dans PERREAU 2004, p. 45.

¹² Antoine Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres*, Paris, De Bure, 1745, cité dans PERREAU 2004, p. 16.

peinte sur le visage, je veux pénétrer ce mystère, je m'approche, je crois percevoir le sang qui circule sous la peau». ¹³

LES JOIES SAINES DE LA CAMPAGNE

Après les exemples fribourgeois et français exaltant la vie conjugale et la figure maternelle, il est juste de souligner que le quotidien ne se décline pas uniquement dans la sphère familiale. En effet, l'éloge de l'ordinaire est aussi l'un des thèmes-phares de l'iconographie de la vie paysanne qui se développe en Europe, et bien sûr à Fribourg, dès le milieu du XVIII^e siècle.

A ce propos, Gottfried Locher nous livre une nouvelle fois des exemples éloquents comme cette eau-forte dépeignant deux garçonnetts dans un paysage idyllique (ill. 4). Il est fort possible que nous soyons, à nouveau, face à un portrait familial réunissant deux des enfants du peintre, tant le lien entre modèles et artiste semble proche. L'insertion des bambins dans un paysage bucolique peuplé d'animaux fait songer aux scènes pastorales, en vogue à l'époque, illustrant le retour «aux sources», autrement dit, à la nature perçue comme le berceau de l'être humain. L'imagerie de l'enfance s'insère d'ailleurs souvent dans un cadre champêtre. Parfois, les artistes représentent même de jeunes enfants dans un cadre rural qui, en réalité, leur serait plutôt hostile mais qui, dans l'estampe, semble accueillant et sans danger. ¹⁴ C'est un peu l'impression que l'on a lorsqu'on observe ces deux petits garçons assis seuls en lisière de forêt, à proximité d'un troupeau de bovins et de moutons à l'apparence inoffensive et bienveillante. Alors que le premier bambin regarde hors du tableau en jouant du pipeau, son compagnon (ou son frère) l'observe et l'écoute attentivement.

La vie campagnarde est encore au centre des intérêts de Locher lorsqu'il dessine, d'une manière libre et vivante, des gens du pays. Les œuvres intitulées «Paysans au repos» (ill. 5) ou «Le repos de midi» (ill. 6) montrent comment, d'un trait libre et d'une touche déliée, l'artiste brosse la vie quotidienne des cultivateurs de sa région: hommes, femmes, enfants et animaux sont croqués au repos dans leur environnement naturel. On voit, dans «Le repos de midi», deux enfants en train de surprendre un dormeur assoupi. Les mimiques et la gestuelle font de ces croquis pris sur le vif de délicieux instantanés de vie évoquant l'insouciance, le jeu et les sains petits plaisirs de la vie à la campagne. Comme l'affirme Robert Mauzi dans son analyse de l'idée du bonheur au XVIII^e siècle: «L'existence

¹³ Louis Tocqué, «Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait» (1750), cité dans: POMMIER 1998, p. 343.

¹⁴ SANCIAUD-AZANZA 2003, p. 100.

campagnarde offre l'image de la paix et de la plénitude de l'âme. Elle s'oppose à la vie mondaine, qui réduit le bonheur à la menue monnaie des plaisirs. En délivrant l'homme du monde de ce vertige, la retraite pastorale lui restitue son unicité intérieure».¹⁵

Locher est également l'auteur du dessin «Vacher allemand du canton de Fribourg» gravé par Marquard Wocher en 1780 (ill. 7). L'eau-forte coloriée connut un succès considérable en Suisse et à l'étranger, et une belle diffusion jusque dans divers genres artistiques.¹⁶ Gottfried Locher y réunit les éléments prisés par le tourisme naissant: le vacher au travail portant son costume caractéristique (évoquant la partie germanophone du canton), la vache, la montagne et les verts pâturages. En 1808, treize ans après la mort de Locher, Louis-Joseph de Lalive d'Épinay écrit: «On a des tableaux de lui représentant des paysages de ce pays avec des vaches de la plus grande vérité, très estimés pour la composition, la correction du dessin et la fraîcheur du coloris.»¹⁷ Ensemble, ces sujets offraient une vue globale et idéalisée de la condition paysanne qui charmaient les voyageurs venus d'ailleurs et les citadins suisses venus chercher, à la campagne, le calme des passions.

Gottfried Locher devint ainsi l'un des précurseurs de l'iconographie paysanne fribourgeoise, appelée à un avenir radieux qui perdura jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Nombreux furent en effet les artistes qui s'attachèrent à représenter leurs compatriotes dans des illustrations destinées aux touristes. Presque toutes déclinent les identités cantonales dans toute leur variété et notamment sur le mode féminin. Citadine, paysanne, jeune fille, épouse ou femme en deuil, la Fribourgeoise incarne l'authenticité suisse. Dans ce contexte, les attributs et les costumes jouent un rôle identitaire central. Ils confèrent à ces images le charme désuet d'une réalité idéalisée qui exalte la beauté simple et exclut la laideur, le labeur et les conditions souvent difficiles des paysans et travailleurs d'alors.

Pour preuve, ce couple évoquant une Gruérienne et un Gruérien (ill. 8 et 9). Sur un ciel d'azur se dessinent les gracieuses silhouettes du couple représenté en costumes. Monsieur porte le bredzon bleu et le *loyi* alors que Madame arbore une robe campagnarde qui fait écho à la mode Empire. Leurs poses élégantes et la mise en scène soignée évoquent une vie campagnarde magnifiée et esthétisée pour le plus grand plaisir des étrangers de passage. Il en va de même avec l'œuvre intitulée «A country girl of Friburg» de Pierre Victor Olagnon, qui dépeint une jeune femme

¹⁵ MAUZI 1960, p. 363.

¹⁶ Merci à Marc-Henri Jordan à qui je dois cette précision concernant la fortune de l'œuvre.

¹⁷ Louis-Joseph DE LALIVE D'ÉPINAY, «Notes des hommes illustres et célèbres de la ville et du canton de Fribourg», *Etrennes fribourgeoises*, 1808, p. 184 s.

gracieuse et charmante, représentée déambulant et portant son panier (ill. 10). L'inscription anglaise montre bien que l'œuvre s'adresse aux Anglais venus découvrir la Suisse et ses autochtones.

Ce parcours à travers un florilège d'œuvres sur papier du MAHF permet de mesurer les nombreuses facettes de cette «magie du quotidien» que les femmes et les hommes des XVIII^e et XIX^e siècles découvrirent pour eux-mêmes ainsi que pour leurs proches, et dont les sujets porteurs furent incontestablement l'enfant et la nature. L'enfant symbolise l'avènement d'un monde à venir, forcément meilleur, qui rejoint l'innocence originelle – postulée – de l'être humain. Quant à l'idée de nature, elle évoque bien plus qu'un paysage idyllique où il fait bon se ressourcer. Comme l'exprimait Claude-François de Lezay-Marnesia dans son *Essai sur la nature champêtre* en 1787: «Nature signifie également [...] la vie innocente que menaient les premiers habitants de la terre, et cette inspiration sûre, indépendante des conventions sociales qui nous avertit, nous guide, quand nous voulons l'écouter, et qui est la conscience véritable.»¹⁸

Par la richesse de leurs messages, ces images de l'ordinaire incarnent les utopies d'alors, personnelles et collectives, qui nourrissent, aujourd'hui encore, notre imaginaire.

C. S. C.

¹⁸ Cité par SANCIAUD-AZANZA 2003, p. 100.

Bibliographie

Pascal BONAFOUX, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, 1984

Christine KAYSER, «En famille, de l'héritier à l'enfant chéri», p. 13-27, dans: *L'enfant chéri au siècle des Lumières: après l'Emile*, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, Paris 2003

Robert MAUZI, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris 1960

Jeanne NIQUILLE, «Les Sauter ou Sutter de Fribourg. Une généalogie de peintres», dans: *Généalogies suisses* 28 (1961), pp. 96-101

Hubert PERLER, *Gottfried Locher. Biographie und Katalog der sakkralen Werke*, mémoire de licence, Fribourg 1975

Stéphan PERREAU, *Hyacinthe Rigaud. Le peintre des rois*, Montpellier 2004

Edouard POMMIER, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998

Anne SANCIAUD-AZANZA, «Enfants modèles, modèles de l'enfance», pp. 89-101, dans: *L'enfant chéri au siècle des Lumières: après l'Emile*, Musée-Promenade de Marly-le-Roi, Paris 2003

Corinne WALKER, «Portraits de famille: le paraître et l'intime, XVII-XIX^e siècles», dans: *C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux*, Genève 1997, pp. 331-340

1. Joseph Sautter (attr.), 1759-1769: Autoportrait avec son épouse (ci-contre). Huile sur toile, MAHF inv. 3995. Photo Primula Bosshard
2. Gottfried Locher, vers 1770-1780: Marie Françoise Locher (p.138). Eau-forte colorisée, MAHF inv. 11330. Photo Primula Bosshard
3. Pierre Drevet, d'après Hyacinthe Rigaud, 1702-1706: Maria Serre (p. 139). Eau-forte et burin, MAHF inv. 1977-119. Photo Primula Bosshard







MARIA SERRE

*Mater Hyacinthi Regni Pictorae
Qui Hanc a se pictam effigiem*





4. Gottfried Locher, vers 1770-1780: Deux enfants gardant un troupeau (ci-contre).
Eau-forte coloriée, MAHF inv. 11329. Photo Primula Bosshard

5. Gottfried Locher, vers 1770-1780: Paysans au repos (ci-dessus).
Encre brune, plume et lavis, MAHF inv. 8226. Photo Primula Bosshard



6. Gottfried Locher, vers 1770-1780: Le repos de midi.
Eau-forte coloriée, MAHF inv. 8231. Photo Primula Bosshard

CHARLES SCHÄFLER LE BONHEUR CONJUGAL AU TEMPS DU ROMANTISME
LETTRES D'AMOUR D'UN PATRICIEN



PAR SOPHIE MAGNE

7. Gotfried Locher / Marquard Woher, 1780: Vacher allemand du canton de Fribourg. Eau-forte coloriée, MAHF inv. 2010-294. Photo Primula Bosshard

10. Pierre-Victor Olagnon, 1^{ère} moitié du XIX^e s.: A country girl of Fribourg. Crayon et aquarelle, MAHF inv. 11093. Photo Primula Bosshard



8. Inconnu, début du XIXe s.: Paysan Gruyerien.
Aquatinte et eau-forte coloriées, MAHF inv. 2010-271. Photo Primula Bosshard

9. Inconnu, début du XIXe s.: Gruyerienne.
Aquatinte et eau-forte coloriées, MAHF inv. 11141. Photo Primula Bosshard