Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 3: Spätmittelalterliche Kunst auf Wanderschaft = Echanges artistiques à la fin du Moyen Age = Scambi artistici alla fine del Medioevo

Artikel: Migrations artistiques : quelques enjeux méthodologiques

Autor: Elsig, Frédéric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394369

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: 20.08.2025

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

Frédéric Elsig

Migrations artistiques: quelques enjeux méthodologiques

L'étude des arts sur le territoire actuel de la Suisse à la fin du Moyen Age présente de nombreux cas de migrations artistiques, que notre article se propose de replacer dans un cadre théorique. Il met ainsi en évidence quelques enjeux méthodologiques propres à la géographie artistique, en particulier la nécessité de tenir compte des déplacements successifs et des transformations matérielles d'un objet au cours du temps pour mieux le resituer dans son contexte et dans le réseau des échanges artistiques.

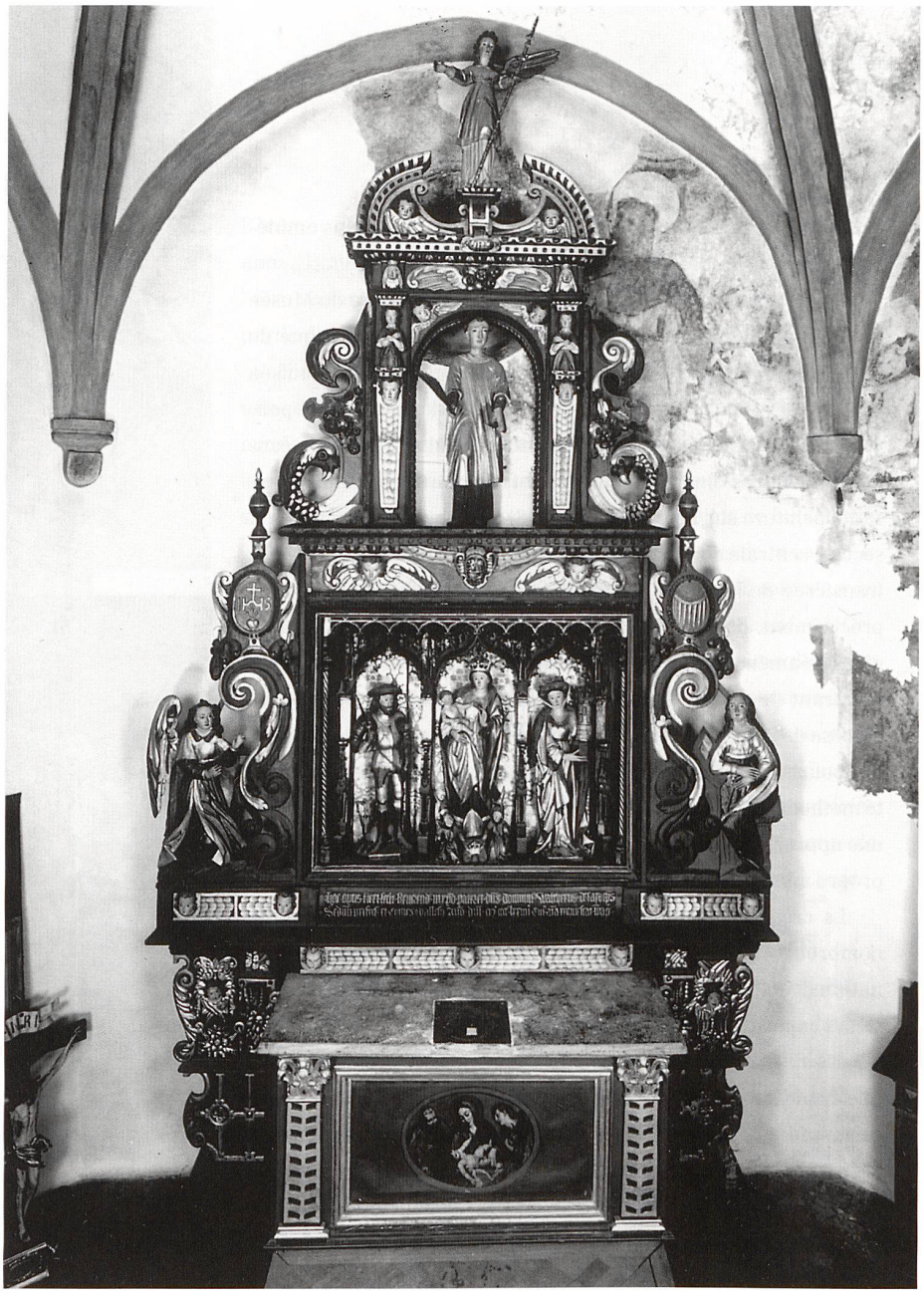
Le thème des migrations artistiques est devenu capital dans l'histoire de l'art qui, depuis la Seconde Guerre mondiale, cherche à s'affranchir d'une vision traditionnelle fondée sur la notion statique d'«école», et à la remplacer par une approche plus dynamique de la production artistique. Il s'articule en deux axes de recherche interdépendants. Le premier, diachronique, consiste à décomposer la stratification du patrimoine conservé, dont la disparité résulte de déplacements successifs jusqu'à aujourd'hui. Le second, synchronique, consiste à recomposer, pour la période considérée, le réseau des échanges artistiques, qu'il s'agit d'interpréter à la lumière du contexte politique, économique et social. Les arts produits sur le territoire actuel de la Suisse entre le XVe et le début du XVIe siècle se prête particulièrement bien à ces deux approches constitutives de la géographie artistique et dont nous proposons d'analyser quelques enjeux méthodologiques[1].

Stratification du patrimoine conservé

Avant de pouvoir replacer un objet dans le réseau des migrations artistiques, il est nécessaire d'en comprendre non seulement les déplacements successifs, mais aussi les transformations matérielles au cours du temps, conditionnant notre perception du patrimoine conservé. Celui-ci se subdivise en deux catégories d'objets, immeubles et meubles. Sur le territoire actuel de la Suisse, les œuvres meubles ont connu une histoire bien souvent mouvementée. Leurs déplacements successifs peuvent essentiellement se ranger en trois causes qui s'entrecroisent parfois: confessionnelle, liturgique et économique.

Mis récemment en évidence par une série d'études et d'expositions, l'iconoclasme protestant constitue le principal vecteur des déplacements à caractère confessionnel. Il connaît une rapide diffusion dans les villes et leur environnement immédiat: à Zurich en 1524, à Berne en 1528, à Bâle en 1529, à Neuchâtel en 1530 et à Genève en 1535. Il entraîne la disparition de la plus grande partie des objets religieux produits jusqu'alors. Toutefois, il épargne quelques rares œuvres dont la fonction peut être détournée, comme les volets du maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre à Genève, peints par Konrad Witz en 1444 (Musée d'art et d'histoire, Genève), ou les panneaux de la collégiale de Zurich dus à Hans Leu l'Ancien vers 1500 (Musée national suisse, Zurich), deux ensembles devenus des emblèmes de l'orgueil municipal grâce à leur paysage topographique. Les autres rescapés alimentent le plus souvent un marché de seconde main et sont exportés dans les régions restées catholiques[2].

Cet exode est un phénomène qui reste à étudier de manière systématique. Il se développe tout au long du XVIe siècle et se vérifie principalement dans les Grisons et au Tessin, où subsistent plusieurs exemples significatifs, de qualité plutôt modeste[3]. Dans l'oratoire de Santa Maria à Foroglio-Cavergno, un petit triptyque souabe des années 1520 porte ainsi la date de 1553 qui correspond sans doute au moment de son acquisition. De même, le triptyque de Gannariente, dont le buffet a perdu ses statues mais qui conserve ses volets peints en très mauvais état (saint Pierre et saint Antoine à l'avers; l'Annonciation au revers), appartient à une culture comparable et comporte l'inscription: «1566. Gugl. di Jacomo Jacornet di Cav[ergno] ha donato / alla Cap[pella] di Gannariente da lui fatta costruire la / icona comprata in Alemagna al prezzo di 7 scudi d'oro, più / spese di trasporto in 19 lire terzale»[4]. Il faut toutefois constater que, en dehors des cas accompagnés par une inscription ou par un document, il reste le plus souvent délicat de déterminer le moment précis de l'importation d'un objet dont on relève la singularité dans un milieu donné.



1 Erhart Küng, Retable de Walter Supersaxo, 1474, buffet, 130 × 160 cm, chapelle Sainte-Barbe, cathédrale, Sion.

Dans les terres restées catholiques, la modernisation du mobilier liturgique suit les directives de la Contre-Réforme et entraîne durant les XVIIe et XVIIIe siècles une nouvelle vague de destruction, dont l'ampleur dépend des ressources financières de chaque diocèse[5]. Dans les régions les moins riches, elle épargne davantage les retables gothiques. Ceux-ci sont parfois démantelés et/ou intégrés à des structures plus modernes, comme le triptyque commandé en 1474 par l'évêque Walter Supersaxo pour sa chapelle Sainte-Barbe à la cathédrale de Sion et qui, dépouillé de ses volets, se retrouve au cœur d'un retable baroque, construit en 1636 (fig. 1). Dans d'autres cas, ils sont relégués dans des chapelles secondaires, en faisant l'objet de modifications plus ou moins importantes, comme l'illustre le triptyque qui, aujourd'hui conservé dans la chapelle d'alpage de Findelen, est probablement conçu vers 1490 pour un édifice plus important du diocèse et dont le buffet est aujourd'hui occupé par des statues baroques[6].

Sans être étrangère aux deux premiers types de migration, la dimension économique devient le moteur principal d'un troisième type, lié à l'émergence d'un marché de l'art ancien. Celui-ci connaît deux grandes vagues. La première, en réaction aux dispersions révolutionnaires et napoléoniennes, génère durant les deux premiers tiers du XIXe siècle un goût européen pour le Moyen Age et le début de la Renaissance, représenté notamment par la diffusion de l'architecture néo-gothique. Elle ne fait qu'effleurer la Suisse et touche principalement la ville de Bâle, où les collectionneurs manifestent un intérêt précoce pour les «primitifs»[7]. La seconde, échelonnée entre le dernier tiers du XIXe et la première moitié du XXe siècle, exerce un impact bien plus profond. Caractérisée par une prise de conscience consécutive à la dispersion des patrimoines cantonaux et du patrimoine national, elle entraîne d'abord la nécessité d'un inventaire scientifique, amorcé par les travaux de Johann Rudolf Rahn et continué par la publication des *Monuments d'art et d'histoire* à partir de 1927[8]. Elle suscite ensuite une sensibilité pour la conservation et la restauration des monuments, représentée notamment par les interventions des Steffanoni à Zoug et à Genève[9]. Enfin, elle génère la création d'institutions ca-

pables de conserver le patrimoine menacé et dont la plus emblématique est le Musée national suisse, inauguré en 1898[10].

Créée sur le modèle zurichois, la Société auxiliaire du Musée de Genève entend elle aussi sauver le patrimoine helvétique de l'exode à l'étranger. Stimulée par l'exposition nationale organisée à Genève en 1896, elle réunit une petite collection qui, loin de pouvoir rivaliser avec celle du Musée national suisse, compte néanmoins quelques œuvres médiévales et, entre autres, une intéressante peinture sur bois. Celle-ci (fig. 8), qui pourrait constituer la section centrale d'un triptyque, proviendrait d'Evolène, peut-être transférée de la cathédrale de Sion à l'époque baroque et, plus précisément, de l'autel de la confrérie des bouchers et cordonniers (réaménagé en 1512), comme le suggère son iconographie montrant de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant le patron du diocèse de Sion, saint Théodule, et le protecteur de la corporation des bouchers, saint Antoine. Elle met ainsi en évidence la nécessité méthodologique de conjuguer à l'approche matérielle de l'objet une approche iconographique qui tienne compte de la géographie propre au culte des saints[11].

La création des musées n'empêche guère la dispersion de nombreux objets. Ceux-ci alimentent un marché de l'art international qui, aiguillonné durant l'entre-deux-guerres par plusieurs expositions consacrées aux «primitifs suisses» (notamment à Paris en 1924), rend indispensable l'activité de connaisseurs tels que Paul Ganz et Walter Hugelshofer. Peu représenté dans l'enseignement des universités suisses, le *connoisseurship* se raréfie durant la seconde moitié du XXe siècle au profit d'une approche majoritairement archivistique. Il constitue cependant le point de départ de toute enquête sur la géographie artistique et une approche fondamentale dont la nécessité est rappelée notamment par l'apparition constante d'objets sur le marché de l'art, comme la *Décollation de saint Jean-Baptiste* par le Maître à l'œillet de Berne, la petite *Sainte Famille* de Hans Fries, disparue depuis l'Exposition nationale de 1896 et qui a récemment refait surface, ou encore deux peintures qui, mises en vente sous le nom du peintre zurichois Hans Leu le Jeune, constituent selon nous les faces externes des volets consacrés à saint Fridolin (collection privée) et réalisés par un peintre bernois: le Maître du retable Fricker (fig. 2-3)[12].

2

3

Réseau des échanges artistiques

Le *connoisseurship* articule deux niveaux interdépendants. Le premier, empirique, est constitué par les cas particuliers qui apparaissent sur le marché de l'art ou qui, déjà connus, peuvent être éclairés à la lumière de nouveaux indices, notamment documentaires, et rattachés à un style individuel. Le second, théorique, en propose une classification en styles collectifs, c'est-à-dire un «cadre critique» en constante évolution et qui fournit en retour les présupposés du niveau empirique. Généralement implicite et immédiat dans l'activité du connaisseur, il a fait l'objet depuis les années 1960 d'une explicitation qui, formulée par l'article d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg puis complétée entre autres par les travaux de Peter Cornelius Claussen, permet de donner une forme rhétorique à l'intuition et de distinguer trois types de situation propres aux échanges artistiques: le centre, la périphérie et la transpériphérie[13].

Le «centre», que l'on peut également appeler «foyer artistique», se définit en fonction de la concentration d'une clientèle capable d'assurer la continuité de la production et déterminant la densité artistique du lieu. Il concerne ainsi des villes d'une certaine envergure telles que Bâle. Totalement fragmentaire, la production bâloise présente une certaine densité artistique à en juger par les documents d'archives qui nous permettent non seulement de récupérer les noms de nombreux artisans mais aussi de comprendre concrètement l'organisation des corporations. Elle doit être ainsi appréhendée à travers un décloisonnement technique propre à restituer la polyvalence d'un métier. Dans le domaine de la peinture, la recherche se fonde sur quelques points d'ancrage,

4

2 Maître du retable Fricker, Episode de la vie de saint Fridolin, vers 1500-1510, bois, 69 × 82,5 cm, collection privée, Zurich.

3 Maître du retable Fricker, Episode de la vie de saint Fridolin, bois, 69,5 × 82,5 cm, vers 1500-1510, collection privée (vente Drouot 2003).

4 Giacomino Malacrida, Nativité, 1505, Maison Supersaxo, Sion.

représentés par des objets immeubles comme les peintures murales de l'église Saint-Pierre ou par des objets meubles dont on identifie le commanditaire, comme le *Livre des fiefs* de l'évêque Friedrich ze Rhyn (Generallandesarchiv Karlsruhe Hfk Hs. 133). Ce dernier, achevé en 1441 et associé par Hans Rott au nom du peintre Hans Stocker, sert ici même à Philippe Lorentz d'œuvre de référence pour reconstituer une personnalité polyvalente. Par son style, il semble interpréter dans un registre rigide le langage de peintres strasbourgeois tels que le Maître de la Crucifixion de Colmar[14].

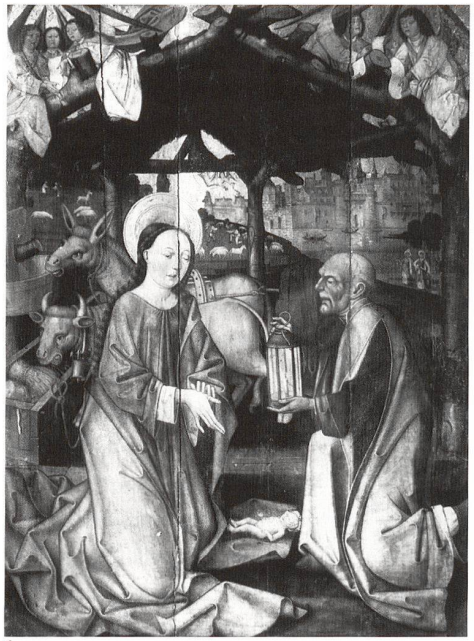
Les cas particuliers, qui appartiennent au niveau empirique du style individuel, doivent être multipliés de manière à établir, au niveau théorique du style collectif, une loi générale, laquelle consiste à déterminer le sens d'un «courant artistique». En l'occurrence, en dépit de leur rareté (chaque nouveau cas est susceptible de modifier radicalement la loi générale), ils mettent en évidence un courant artistique de Strasbourg à Bâle, dont la production exerce à son tour un impact sur le foyer plus modeste de Berne et qui constitue de ce fait un relais dans le réseau «rhénan». Dans ce type de réseau, chaque maillon se trouve dans l'aire culturelle d'un centre plus important, dont il constitue une partie de la périphérie.

L'impact d'un centre sur sa périphérie immédiate implique une «domination symbolique», sous-tendue par des enjeux économiques et/ou politiques. Durant la première moitié du XVe siècle, la ville de Genève se présente ainsi comme une plate-forme utilisée par les ducs de Savoie pour acquérir des objets de luxe et diffuser leur goût. Elle est fréquentée par des artistes de la cour tels que le sculpteur bruxellois Jean Prindale, auteur du tombeau de l'évêque Jean de Brogny dans la chapelle des Macchabées à Genève en 1414 et dont Nicolas Schätti propose ici même de pister l'activité aux limites septentrionales du duché, à Romainmôtier. De fait, la «domination symbolique» de Genève s'exprime, dans son aire culturelle et au-delà, par la diffusion de sa production sculptée et, plus particulièrement, de ce qui constitue sa spécialité, les stalles, comme l'atteste le cas de Jean de Vitry, bourgeois de Genève à partir de 1445 et auteur des stalles de Saint-Claude, achevées en 1449[15].

Certaines zones peuvent dépendre simultanément de deux centres véhiculant deux courants distincts. Ils relèvent alors de ce qu'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg nomment une «double périphérie» et posent la question du choix à travers l'assimilation, la résistance ou la combinaison. Avant même son annexion au duché de Savoie, Fribourg se rattache au réseau «savoyard», représenté par le peintre fribourgeois Pierre Maggenberg (documenté entre Fribourg, Lausanne et Sion de 1404 à 1463), puis entre dans l'aire culturelle de Berne à partir des années 1470[16]. Le diocèse de Sion manifeste un processus parallèle. Caractérisée par une faible densité artistique, il est contraint d'importer artistes et œuvres, notamment des retables bernois comme ceux que commande l'évêque Walter Supersaxo pour l'église d'Ernen et pour sa chapelle Sainte-Barbe à la cathédrale de Sion (fig. 1). Le premier étant dû à la collaboration entre le sculpteur Erhart Küng et le peintre baptisé le Maître de la Messe de saint Grégoire par Walter Hugelshofer, le second, sculpté en 1474 par le même Erhart Küng, aurait pu être orné à l'origine précisément par les volets de la Messe de saint Grégoire (Musée national suisse, Zurich), dont les dimensions coïncident et qui nous permettent, à titre d'hypothèse, d'identifier le peintre avec un collaborateur d'Erhart Küng sur le chantier de la collégiale Saint-Vincent de Berne: Heinrich Büchler (ou Bichler)[17]. Il met en évidence la nécessité d'accorder une attention toute particulière à l'organisation du métier, en particulier à la relation entre les différentes compétences techniques.

Dans le diocèse de Sion, l'importation de retables bernois se poursuit au début du XVIe siècle et se manifeste notamment dans les retables dus à la collaboration entre le sculpteur Albrecht von Nürnberg et le peintre Jakob Boden (dès avant 1511)[18]. Elle n'em-

5



6

7

pêche toutefois guère la présence plus inattendue du sculpteur de Côme Giacomino Malacrida, lequel réalise en 1505 le plafond de la maison Supersaxo à Sion (fig. 4), après avoir exécuté celui du château de Locarno. Cette présence comme celle, beaucoup plus durable, de l'architecte Ulrich Ruffiner, originaire d'Alagna, s'expliquent probablement par un réseau de proximité que constituent les travailleurs saisonniers, le plus souvent maçons et tailleurs de pierre originaires de la région des lacs. Elles démontrent d'une part que la géographie artistique diffère selon les techniques, d'autre part que les différents réseaux peuvent parfois se combiner pour véhiculer artistes et œuvres d'art[19].

A ces phénomènes de proximité s'oppose la notion de «transpériphérie». Celle-ci, forgée récemment par Peter Cornelius Claussen dans le contexte de la sculpture gothique, se distingue de la «périphérie» en ce qu'elle traduit un éloignement plus grand par rapport au «centre». Elle comprend de ce fait un groupe hétérogène de cas particuliers qui relèvent davantage du niveau empirique du style individuel, comme l'illustrent le cas du peintre souabe Hans Huber, dont la production, destinée entre autres à des églises grisonnes, est reconstituée ici même par Bernd Konrad, ou celui du Maître de Guillaume de Rarogne. Ce dernier est formé de toute évidence à Bâle, dans le cercle de l'auteur des peintures murales ornant la chapelle mariale de l'église Saint-Pierre. Recruté dès 1439 par l'évêque Guillaume de Rarogne, il est emmené dans le diocèse de Sion où, transposé dans un milieu de faible densité artistique, il détient jusqu'au milieu du XVe siècle un monopole, expliquant à la fois sa polyvalence et l'appauvrissement progressif de son langage, représenté par des œuvres telles que le missel de l'évêque, daté de 1439 (Bibliothèque du Chapitre, Sion), le retable de l'*Adoration des Mages*, peint vers 1440 pour le maître-autel de la basilique Notre-Dame de Valère, ou encore les peintures murales de l'église de Sankt German près de Rarogne. Il met en évidence le rôle joué, dans ce type de migration, par les commanditaires et par des événements d'envergure internationale tels que le concile de Bâle qui, devenu un pôle d'attraction de l'Europe entre son ouverture en 1431 et l'élection du pape Félix V (alias Amédée VIII de Savoie) en 1439, explique d'une part la convergence à Bâle de modèles issus de foyers parfois lointains – comme le montre l'article de Michael Schauder dans le présent numéro –, d'autre part la diffusion de la culture bâloise, notamment la présence de Konrad Witz à Genève ou celle de Hans Witz à la cour de Savoie dès 1440[20].

Le cas de Hans Witz démontre qu'une personnalité artistique a d'autant plus de chances d'être identifiée que son itinéraire est singulier. Originaire d'Eichstätt en Bavière, le peintre est documenté à Chambéry en 1440, puis à Genève de 1454 à 1475, avant de terminer sa carrière à la cour de Gian Galeazzo Sforza à Milan en 1478. Il peut être ainsi reconnu dans une personnalité qui, enracinée dans la culture bavaroise puis bâloise, manifeste une acclimatation progressive aux modèles piémontais et auquel est assigné un groupe stylistique aboutissant précisément dans des œuvres lombardes: les peintures murales de Chiaravalle et le retable de Brugherio. Toutefois, dans la plupart des cas, l'identification de la personnalité demeure problématique et impose de conserver un nom de commodité. Nommé d'après les volets du maître-autel de l'église de Glis, le Maître de Glis est l'auteur d'un petit groupe stylistique qui, échelonné entre 1475 et 1512 environ, comprend d'une part des œuvres apparemment réalisées dans le milieu bernois, telles que la *Déploration du Christ* de Sarnen, la *Nativité* du Musée de Dijon (fig. 6) et peut-être le carton du vitrail des comtes de Valangin dans la collégiale Saint-Vincent de Berne (fig. 5), d'autre part des œuvres produites à partir de 1485 environ dans le diocèse de Sion, comme le retable de Lötschen (Sion, Musées cantonaux), les volets de Findelen (fig. 7) et la *Vierge à l'Enfant* de Genève (fig. 8). Il se caractérise d'abord par un langage véhément, qui évoque la tradition bavaroise du Maître de Tegernsee à Jan Pollack, puis manifeste un adoucissement progressif de son langage, qui trahit sans doute un contact avec des modèles plus méridionaux et entretient quelques analogies avec l'enlumineur itinérant baptisé par Albert Jörger le Maître de Josse de Silenen (probablement arrivé de Dijon avec le butin des guerres de Bourgogne et actif successivement à Fribourg, Berne,

8

5 Hans Noll (d'après un carton du Maître de Glis?), Vitrail des comtes de Valangin, avant 1491, 98 × 61 cm, collégiale Saint-Vincent, Berne.

6 Maître de Glis, Nativité, bois, 128 × 95 cm, vers 1475, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

7 Maître de Glis, Sainte Dorothée, vers 1490-1500, bois, 110 × 41,5 cm, chapelle Saint-Jacques, Findelen.

8 Maître de Glis, Vierge à l'Enfant entre saint Théodule et saint Antoine, vers 1512, bois, 123,5 × 81,5 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève.

Sion et Aoste). Doit-il être identifié avec le peintre bavarois Hans Zinngel, originaire du diocèse d'Eichstätt et qui se marie à Sion en 1497, ou avec le témoin de ce dernier, le peintre bernois Matthäus Mösch (documenté de 1474 à 1507), qui apparaît en contact dès avant 1506 avec le comte de Valangin?

Conclusion

Ces quelques remarques mettent en évidence un paradoxe. Sur le territoire actuel de la Suisse, les zones qui conservent la plus grande partie du patrimoine sont précisément celles qui en ont produit le moins. Elles démontrent ainsi la nécessité d'accorder une attention toute particulière à la «périphérie» et à la «transpériphérie» pour reconstituer la production artistique d'un «centre». Par ailleurs, situées à la frontière entre différentes aires culturelles, elles posent la question des identités qu'il s'agit d'interpréter en fonction d'enjeux économiques ou politiques tels que la constitution progressive de la Confédération helvétique et le sentiment d'une cohésion «nationale». Le noyau de la Suisse constitue de ce fait une région exemplaire. A Zoug, l'atelier des Seregnesi, qui relève d'un réseau «lombard», travaille en 1465 dans l'église Saint-Michel, parallèlement à un atelier zurichois qui témoigne de l'orientation culturelle principale, poursuivie entre autres, vers 1500, par l'importation de l'*Annonciation* de Hans Leu l'Ancien (Musée national suisse, Zurich). Dans les Waldstätten, le réseau «souabe», véhiculé par Constance et Zurich et représenté vers 1500 par l'auteur du *Couronnement de la Vierge* d'Engelberg (auquel peut être assigné le fragment du *Père bénissant* au Heimatmuseum de Sarnen), coexiste avec le réseau «rhénan», médiatisé par Berne et attesté par le Maître de saint Béat. Il se poursuit avec le Maître léventin qui, basé dans le canton d'Uri, fait quelques incursions en Léventine, parallèlement à la colonisation militaire de la vallée par les Confédérés[21].

Constatons également que le concept d'«échanges artistiques», modelé sur un schéma économique, concerne essentiellement des mouvements à sens unique, qui diffèrent selon les techniques et se fondent sur la notion d'«influence». Celle-ci, dont on discute périodiquement la pertinence (avec cette tendance, répandue dans les sciences humaines, à modifier le terme pour dire la même chose d'une autre manière), doit être envisagée dans une acception purement stylistique, en excluant par exemple la circulation des modèles gravés, transposables dans tous les langages. Utilisée de la manière la plus concrète possible au niveau empirique du style individuel, elle nous permet de construire, au niveau théorique du style collectif, une géographie artistique qui entrecroise des courants distincts et dont le présent numéro de *Art + Architecture en Suisse* se propose d'analyser quelques cas particuliers.

Riassunto

La geografia artistica distingue due assi di ricerca interdipendenti e indissociabili. Il primo, diacronico, consiste nell'analisi degli spostamenti successivi di un oggetto e delle sue trasformazioni materiali nel corso del tempo, differenziando le varie cause confessionale, liturgica ed economica. Il secondo, sincronico, consiste nella ricollocazione di questo stesso oggetto nel suo contesto originario e nella rete di scambi artistici, riconducibile a tre tipi di situazione teorica: il centro, la periferia e la transperiferia. L'autore si propone di mettere in evidenza alcune implicazioni metodologiche sollevate dallo studio delle arti prodotte alla fine del Medioevo sul territorio dell'attuale Svizzera, in particolare la questione dell'identità posta dal costituirsi progressivo della Confederazione elvetica.

Zusammenfassung

Die Kunstgeografie gliedert sich in zwei Forschungsachsen, die voneinander abhängen und untrennbar miteinander verbunden sind: Eine erste, diachrone Achse analysiert die örtlichen Verschiebungen eines Objekts sowie seine materiellen Transformationen im Lauf der Zeit, indem zwischen konfessionellen, liturgischen und ökonomischen Ursachen unterschieden wird. Die zweite, synchrone Achse setzt das erwähnte Objekt wieder in seinen angestammten Kontext und ins Netz des künstlerischen Austauschs, das in drei verschiedene theoretische Situationen – Zentrum, Peripherie und Transperipherie – unterteilt

werden kann. Der Artikel will einige methodologische Aspekte aufzeigen, die sich aus dem Studium der auf dem heutigen Gebiet der Schweiz bis zum Ende des Mittelalters produzierten Kunstformen ergeben haben, namentlich die Frage nach der Identität, die sich mit der Entstehung der Eidgenossenschaft stellt.

NOTES

1 Dario Gamboni, *La géographie artistique*, Disentis 1987 (Ars Helvetica I).

2 Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/Londres 1980, pp. 69-78; Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (éd.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, cat. exp., Musée d'histoire de Berne et Musée de l'œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Paris 2001.

3 Franca Marone, Elfi Rüsch, «Osservazioni sulle ‹ancone todische›», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 35, 1984, 3, pp. 351-355; Astrid von Beckerath, «Ausklang und Nachleben spätgotischer Flügelaltäre in Graubünden», in: Astrid von Beckerath, Marc Antoni Nay, Hans Rutishauser (éd.), *Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein*, Coire 1998, pp. 155-172.

4 Walter Hugelshofer, «Altari a intaglio d'origine tedesca nel Cantone Ticino», in: *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, 6, 1927, p. 6 et pl. VI.

5 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, pp. 538-545.

6 Marie Claude Morand, Théo-Antoine Hermanès, «Le triptyque de Lötschen: contribution à l'histoire de la culture artistique en Valais à la fin du moyen âge», in: *Vallesia*, 38, 1983, pp. 141-171.

7 Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, New York 1976, pp. 37-44; Christian Geelhaar, *Kunstmuseum Basel. L'histoire de la collection de peinture et une sélection de 250 chefs-d'œuvre*, Bâle 1992, pp. 31-32.

8 Jacques Gubler (éd.), *Johann Rudolf Rahn: geografia e monumenti*, cat. exp., Museo d'arte, Mendrisio, 2004.

9 Leïla el-Wakil, Théo-Antoine Hermanès, «Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève. A propos du premier ‹strappo› de peintures murales en Suisse», in: *Nos monuments d'art et d'histoire*, 30, 1979, pp. 25-35.

10 Hanspeter Draeyer, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich: Bau- und Entwicklungsgeschichte*, Zurich 1999.

11 Emil Stückelberg, *Die schweizerischen Heiligen des Mittelalters*, Zurich 1903; Eugen Gruber, *Die Stiftungsheiligen der Diözese Sitten im Mittelalter*, Fribourg 1932.

12 Londres, Sotheby's, 11.12.1985, lot 6 (Maître à l'œillet de Berne); Paris, Christie's, 24.06.2004, lot 39 (Fries); Paris, Drouot, 25.06.1999, lot 27 et 25.06.2003, lot 17 (Maître du retable Fricker). Pour la personnalité du Maître du retable Fricker, voir la notice de Bernd Konrad, in: Peter Jezler (éd.), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, cat. exp., Musée national suisse, Zurich, 1994, pp. 249-250.

13 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», in: *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Turin 1979, pp. 285-352; Peter Cornelius Claussen, «Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua», in: Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop (éd.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Francfort 1994, I, pp. 665-688, II, pp. 429-449; voir aussi Jean Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève 2004, pp. 125-133.

14 Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III: der Oberrhein. Quellen II (Schweiz)*, Stuttgart 1936; Robert Suckale, «Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'*ars nova* en Haute Rhénanie au XVe siècle», in: *La Revue de l'Art*, 120, 1998, pp. 58-67.

15 Corinne Charles, *Stalles sculptées du XVe siècle. Genève et le duché de Savoie*, Paris 1999.

16 Brigitte Pradervand, Nicolas Schätti, «Les décors peints de l'abside de l'église Notre-Dame de Valère (vers 1434-1437) et l'activité de Pierre Maggenberg à Sion», in: *Vallesia*, LII, 1997, pp. 241-279.

17 Walter Hugelshofer, «Zu einigen neuen altschweizerischen Gemälden», in: *Annuaire des Beaux-Arts en Suisse*, 4, 1925-1927, pp. 231-232; Franz-Joseph Sladeczek, *Erhart Küng Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420-1507)*, Berne/Stuttgart 1990, pp. 91-95.

18 Parmi les œuvres de Jakob Boden, Gaëtan Cassina nous signale des panneaux monogrammés «I. B.» et datés de 1507 (collection privée) que l'on pourrait mettre en relation avec le retable commandé en 1504 par l'évêque Mathieu Schiner au sculpteur bernois Albrecht von Nürnberg pour l'église Saint-Théodule à Sion.

19 Klaus Aerni, Gaëtan Cassina, Philipp Kalbermatter, Elena Ronco, Gregor Zenhäusern, *Ulrich Ruffiner von Prismell und Raron: der bedeutendste Baumeister im Wallis des 16. Jahrhunderts*, Sion 2005.

20 Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi, Enrico Castelnuovo (éd.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, cat. exp., Palazzina della Promotrice delle Belle Arti de Turin, Milan 2006, pp. 273-285, 315-329.

21 Frédéric Elsig, «Géographie artistique et identités collectives: les arts dans les cantons helvétiques à la fin du Moyen Âge», in: *Perspective*, 1, 2006, 2, pp. 215-226.

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1, 4, 7: Etat du Valais, Protection des biens culturels (Heinz Preisig; Jean-Marc Biner). – 2-3, 5: Institut d'histoire de l'art, Genève. – 6: Musée des Beaux-Arts, Dijon. – 8: Musée d'art et d'histoire, Genève (Yves Siza)

ADRESSE DE L'AUTEUR

Frédéric Elsig, docteur ès lettres, maître-assistant, département d'histoire de l'art, Uni Bastions, 1211 Genève 4