

Les cadres architecturaux dans les vitraux suisses aux 16e et 17e siècles : questions d'iconographie et de scénographie

Autor(en): **Isler-de Jongh, Ariane**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **59 (2002)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169634>

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.

Les cadres architecturaux dans les vitraux suisses aux 16^e et 17^e siècles: questions d'iconographie et de scénographie

par ARIANE ISLER-DE JONGH

Notre propos, en écrivant cet article,¹ est d'aborder un aspect visuel des vitraux commémoratifs suisses² qui, s'il n'est pas constant, est si fréquent qu'il en devient un caractère dominant: c'est la structure architecturale qui encadre le sujet principal, un cadre à l'intérieur du cadre. En commençant par une approche des sources iconographiques et de leur diffusion grâce aux gravures et aux *Kunstabüchlein* qui se multiplient au 16^e siècle, nous serons amenée à considérer la signification de ces constructions et leur inscription dans un contexte beaucoup plus général, qui est celui de la scénographie, un phénomène qui caractérise une grande partie des arts ornementaux de la Renaissance. Cette approche, somme toute encore assez spéculative, nous permettra de chercher à enrichir la compréhension des vitraux commémoratifs.

Les cadres architecturaux des vitraux suisses ont été mis en relation de façon très convaincante avec les frontispices de livres publiés dès la fin du 15^e siècle spécialement à Bâle.³ Grâce à sa position centrale, à la croisée des routes reliant le sud et le nord, l'est et l'ouest, l'imprimerie bâloise s'était rapidement développée dès les années 1460, se spécialisant dans l'édition des textes classiques, basés sur les modèles italiens. Les artistes bâlois, fortement influencés par le style des «grotesques» italiennes de la fin du 15^e siècle, se mirent à produire pour ces éditions des pages de titre dont la parenté avec la décoration des vitraux est d'autant plus évidente que nombre de ces artistes créaient aussi des dessins pour les vitraux, que ce soit Hans Holbein et ses fils, Ambrosius et Hans le Jeune, Urs Graf ou, à Berne, Niklaus Manuel Deutsch (fig. 1 et 2).

Ces rapprochements sont essentiellement graphiques, mettant en rapport les dessins et la peinture des vitraux et les gravures destinées à l'impression. Et en effet, si l'on considère des panneaux datant du premier tiers du 16^e siècle conservés à l'hôtel de ville de Bâle, on voit que les cadres architecturaux y sont pour la plupart traités en grisaille, avec des accents peints en jaune d'argent,⁴ se rapprochant ainsi visuellement de l'effet produit par les gravures.

Les frontispices des livres ne sont pourtant qu'un aspect de la diffusion transalpine des modèles italiens,⁵ en particulier dans l'étude des ordres architecturaux qui nous intéresse ici.⁶

La floraison architecturale de la première Renaissance italienne au 15^e siècle n'avait pas encore pénétré au nord des Alpes et c'est principalement grâce à Dürer qu'une

connaissance plus approfondie des ordres classiques – *die Säulenlehre* – se répandit dans les pays germaniques à la suite des voyages qu'il fit en Italie (1494, 1505–1507) durant lesquels il fut en contact avec les études sur



Fig. 1 Aristote et Phyllis, anonyme, 1527, d'après un dessin de Urs Graf (1521) à la Anhaltische Behördenbibliothek, Dessau. Portail d'encadrement d'après une gravure de Daniel Hopfer datée de 1518. Zurich, Musée National Suisse, SLM 12817.

Vitruve.⁷ Ce fut la base de sa publication de 1525, *Unterweisung der Messung*. L'influence de Dürer, comme aussi celle d'autres artistes qui firent plus tard le voyage d'Italie, se répandit rapidement grâce à la diffusion des gravures.⁸

Un survol des principaux graveurs intéressés par le sujet, dans l'entourage de Dürer et au-delà, mettra en évidence la richesse des modèles rendus accessibles aux peintres sur verre.



Fig. 2 Le banneret du quartier de La Palud à Lausanne, de Hans Funk, Berne, ca. 1528, d'après un dessin de Niklaus Manuel Deutsch (1525) au Kunstmuseum de Bâle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U.I.74. Lausanne, Hôtel de ville, salle de la municipalité.

Hans Sebald Beham (1500–1550), un prolifique artiste connu comme peintre, graveur et dessinateur de vitraux, publia des gravures représentant des chapiteaux et des socles de colonnes qui sont en général des copies soit de Dürer (il fut même accusé de plagiat), soit de Cesariano; il nous fournit d'ailleurs aussi un exemple d'une erreur de transmission occasionnelle: une gravure sur cuivre datée de 1524–1531 montre un choix de chapiteaux qui peuvent être placés sur une colonne dorique. La citation sur la bordure qui entoure l'image se lit: «Quodlibet horum capitum poni potest ad corpus columnae doricae», suivie de la traduction en allemand (fig. 3). Il semble que Beham ait mal compris l'une des gravures de Cesariano où ces chapiteaux sont

donnés comme variantes, sans être mis en relation avec la colonne dorique décrite de façon bien distincte (fig. 4).⁹

Un autre artiste de l'entourage de Dürer, Augustin Hirschvogel (1503–1553), d'une famille importante de



Fig. 3 Trois chapiteaux «doriques», de Hans Sebald Beham. Gravure sur cuivre. Munich, Staatliche Graphische Sammlung.

peintres sur verre, publia en 1543 un traité, *Geometria*, probablement influencé par Serlio, dont le livre venait de paraître en allemand.¹⁰

Parallèlement à Nuremberg, Augsbourg était un autre centre artistique très actif où Hans Burgkmair joua un rôle important dès le début du siècle, faisant la liaison entre le

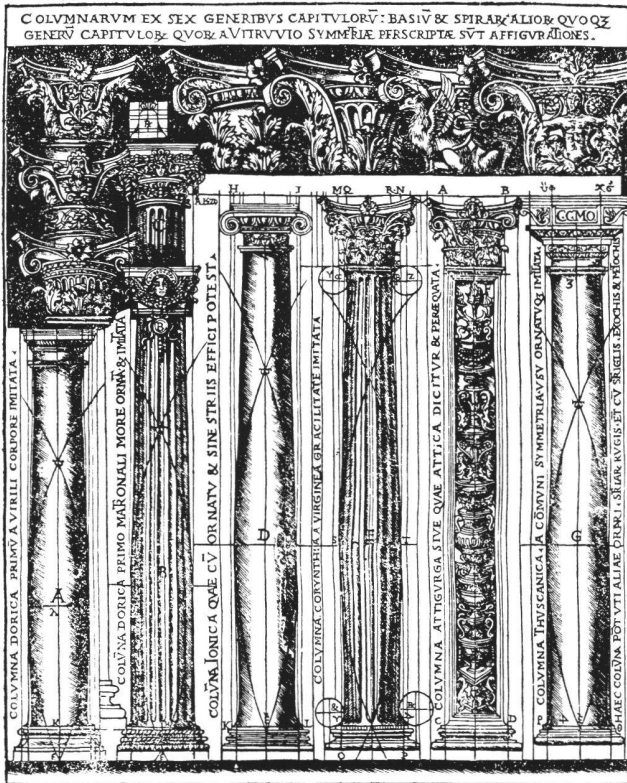


Fig. 4 Les quatre ordres de colonnes de Cesare Cesariano, édition de Vitruve, Como, 1521.

gothique rhénan tardif de Martin Schongauer, avec qui il avait étudié, et les nouvelles conceptions spatiales et architecturales qu'il ramena de son voyage en Italie en 1507.¹¹ Il faut rappeler qu'en cette première moitié du 16^e siècle l'influence italienne est déjà orientée sur le maniérisme et se fonda naturellement au nord des Alpes avec le gothique tardif et ses tendances à l'ornemanisme.¹²

Dans la génération suivante, deux artistes qui travaillèrent au début de leur carrière à Augsbourg jouent un rôle dans notre revue de la dissémination de l'enseignement des ordres classiques: il s'agit de Peter Flötner et de Heinrich Vogtherr.

Peter Flötner (ca. 1485–1546), originaire de Thurgovie, étudia à Augsbourg et voyagea en Italie (1520–21) avant de s'établir à Nuremberg en 1522.¹³ Ses gravures de motifs architecturaux, colonnes, chapiteaux et bases, plus que des copies, sont des interprétations destinées à servir de modèles aux graveurs, orfèvres, ornemanistes etc. Elles montrent une nette compréhension de l'évolution maniériste dans toute sa richesse ornementale (fig. 5). Flötner illustra aussi une édition allemande de Vitruve par Gualtherus Rivius publiée seulement en 1548.¹⁴ En 1546,

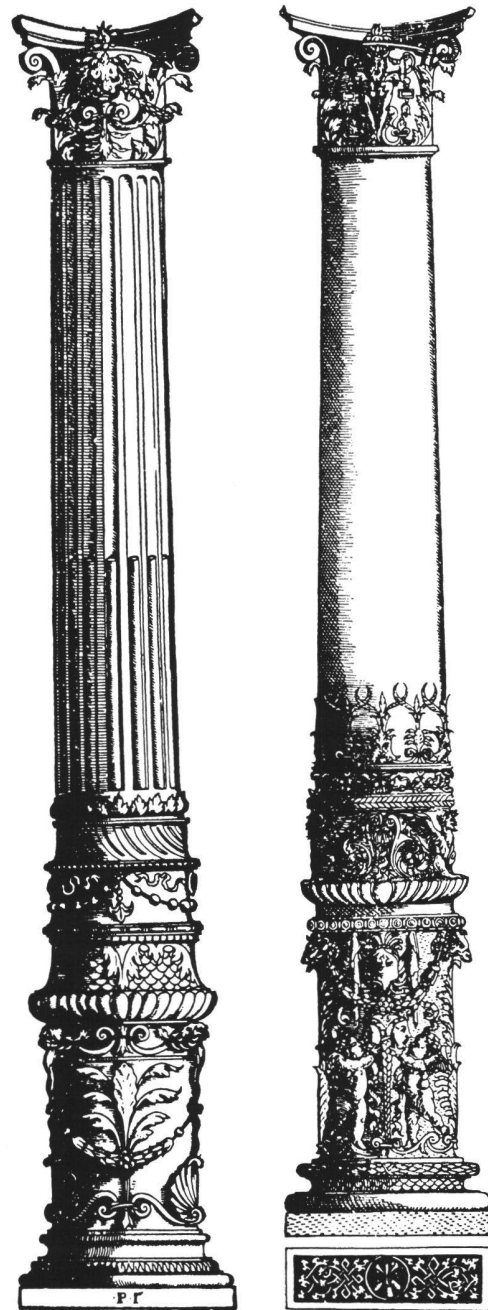


Fig. 5 Deux colonnes, de Peter Flötner, ca. 1540–41. Gravure sur bois. Erlangen, Universitätsbibliothek.

l'année de sa mort, Rudolph Wyssenbach publia à Zurich *Das Kunstbuch des Peter Flötner*, une série de quarante planches de grotesques et de moresques.¹⁵

Heinrich Vogtherr (1490–1556)¹⁶ fut actif surtout à Augsbourg, Erfurt et Leipzig, jusqu'à ce qu'il s'établisse à Strasbourg en 1525–26. Il y publia, en 1538, l'un des premiers

livres de modèles – *Kunstbüchlein* – traduit en français et en espagnol et réédité plusieurs fois: c'est une collection de copies de modèles antiques aussi bien que de la Renaissance italienne ou flamande qui peuvent être adaptés à tous les arts décoratifs, ainsi qu'il l'explique dans son titre:

Deux autres artistes sont essentiels à la compréhension de la diffusion de la *Säulenlehre* en Suisse: Hans Blum et Rudolph Wyssenbach. Hans Blum, originaire de Lohr am Main, s'établit à Zurich à la fin des années 1540; il est surtout connu pour son *Säulenbüchlein*, publié en latin en

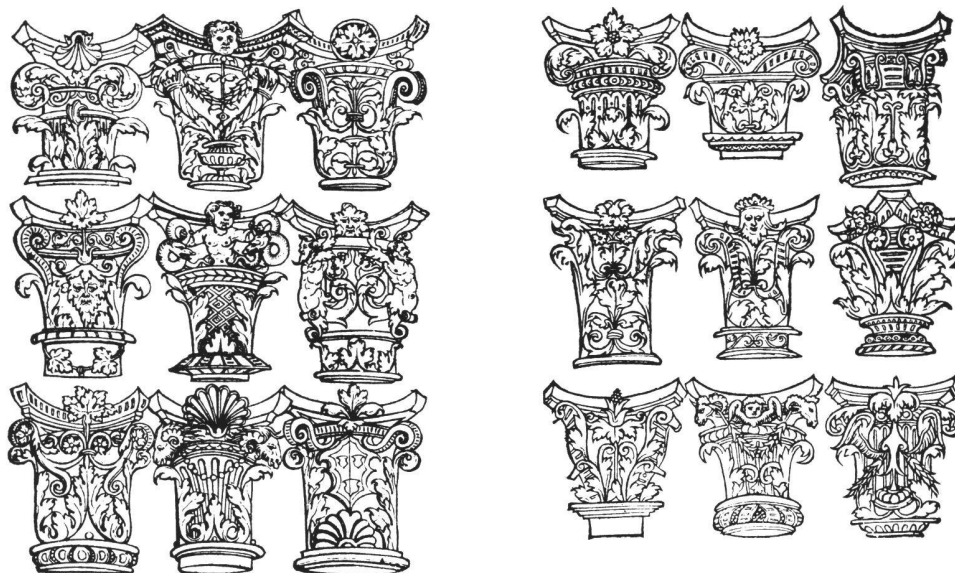


Fig. 6 Deux pages de chapiteaux tirées du *Kunstbüchlein* de Heinrich Vogtherr, 1538.

«Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlin allen Molern, Bildschnitzen, Goldschmidten, Steinmetzen, Schreinern, Platnern, Waffen u Messerschmidten hochnützlich zu gebrauchen. Der gleich vor nie keins gesehen, oder inn den Truck kommen ist.»

Les éléments architecturaux ne représentent qu'une partie des planches (à peine plus d'un quart) de cette «compilation énorme et souvent disparate [...] qui brasse allègrement les styles et les époques, ce qui aboutit souvent, le goût vogtherrien pour une ornementation fantastique aidant, à des représentations de parties d'armures vraiment difficiles à porter dans la réalité [...] ou à des chapiteaux et surtout des colonnettes d'un goût extravagant [...]» (fig. 6 et fig. 7).¹⁷ La persistance de cette influence ornemaniste peut être illustrée par deux exemples aussi différents que les vitraux de la chapelle du château de Pérolles d'environ 1520 (fig. 8) et un projet de vitrail de 1628 (fig. 9).¹⁸

1550, puis traduit et réédité plusieurs fois. Son étude comparative de Vitruve, Serlio et Vignola est très systématique et se termine par une critique de Vignola, dont le système de proportions trop parfait ne tient pas compte, d'après lui, du symbolisme des colonnes et laisse trop peu de place à la fantaisie!¹⁹

En 1560, un second volume de Hans Blum, *Ein kunstreych Büch von allerley antiquiteten*,²⁰ fut publié chez Christoffel Froschauer à Zurich (voir fig. 17). Dans son introduction, Blum explique que les ordres classiques représentent la «grammaire» de l'enseignement de l'architecture et que, sur cette base, il veut présenter des exemples de monuments antiques. Il conclut par une description de la superposition des ordres, une colonne ionique sur un premier étage dorique.

Un troisième volume, *Architectura antiqua*,²¹ imprimé à Zurich chez Jacob et Tobias Gessner en 1562, se trouve

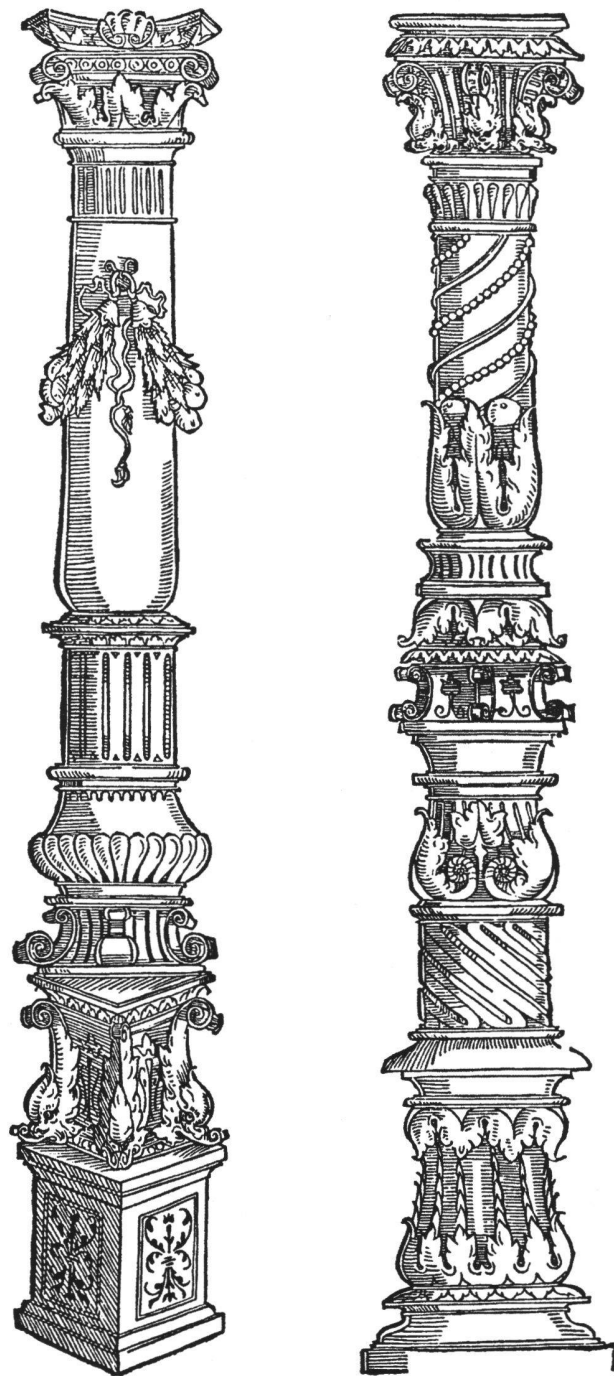


Fig. 7 Deux colonnes décorées, de Heinrich Vogtherr, ca. 1535.

souvent relié avec les deux premiers. Il s'agit de seize planches, plus une planche de grotesques de Flötner, dont dix avaient déjà paru dans une première édition que l'on date de 1545 (d'après la date inscrite sur l'une des planches) et que la plupart des auteurs s'accordent maintenant pour attribuer à Rudolph Wyssenbach. Il a été suggéré que Blum aurait pu fournir les dessins originaux, mais

aurait ajouté des ornements et des sujets mythologiques, dont le style décoratif très fantaisiste est en contraste avec la pureté architecturale des dessins et même hors de proportion avec ceux-ci (figs. 10 et 11).²³

Les rapports des planches de Wyssenbach avec l'œuvre de Jacques Androuet Du Cerceau sont un autre problème, et beaucoup plus intéressant. En effet il existe une relation



Fig. 8 Louis I de Diesbach, d'un auteur inconnu (Niklaus Manuel Deutsch?), ca. 1520. Fribourg, Chapelle du château de Pérolles.



Fig. 9 Dessin pour vitrail aux armes de Georg Mäder, avec saint Georges tuant le dragon, de Hans Ganting d.J., Berne, 1628. Berne, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 20036.452.

celui-ci ne s'établira qu'en 1549 à Zurich où il sera en étroit contact avec l'imprimeur Christoffel Froschauer qui, ainsi qu'il a été mentionné plus haut, publiera ses traités dès 1550.²²

Quant à la participation de Heinrich Vogtherr, qui travaille aussi à Zurich entre 1544 et 1546, il nous semble qu'elle se réduit aux deux ou trois planches auxquelles il

étroite entre certaines des gravures de Wyssenbach et des gravures de Du Cerceau ou de son atelier. Dans la première série de dix gravures de Wyssenbach que nous avons pu étudier au Centre Canadien d'Architecture, deux d'entre elles sont imprimées dos à dos sur le même feuillet: au recto, le «dessin d'un grand vestibule»²⁴ rappelle en bien des points un dessin «pour une entrée de logis» de l'atelier

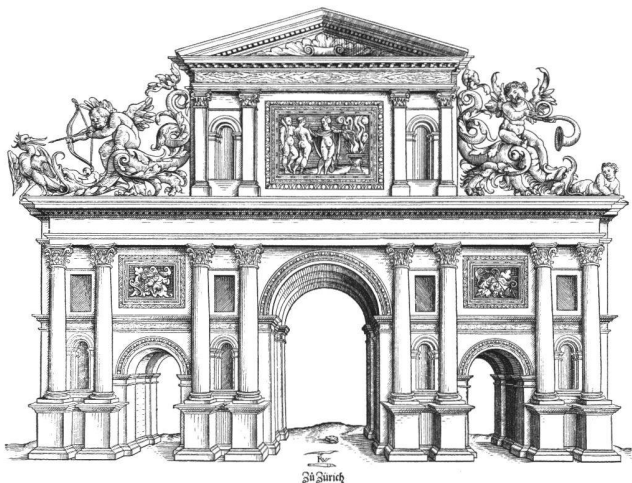


Fig. 10 Arc triomphal, de Rudolph Wyssenbach (avec la collaboration de Heinrich Vogtherr). Gravure sur bois d'une série datée de 1545.

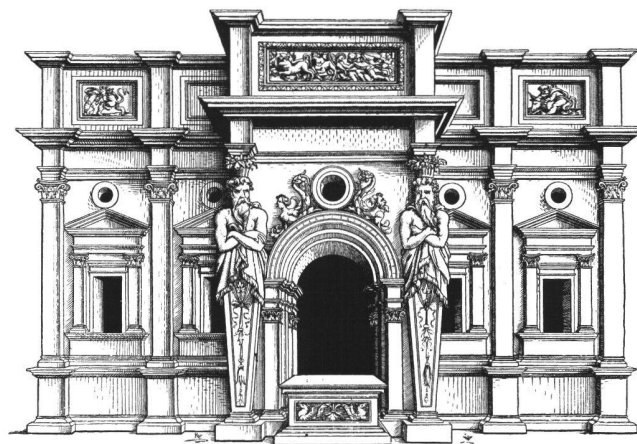


Fig. 11 Temple avec deux termes encadrant l'arche centrale, de Rudolph et Johann Wyssenbach. Gravure sur bois d'une série datée de 1545.

de Du Cerceau;²⁵ la gravure au verso, «un temple rond entouré d'une colonnade»²⁶ est une variante d'un dessin de l'atelier de Du Cerceau²⁷ portant l'inscription «Temple de Jupiter». La gravure de Wyssenbach porte sur le linteau au-dessus de l'entrée la date de 1545, bien antérieure aux publications de Du Cerceau, ce qui confirme la suggestion qu'il aurait eu accès aux dessins préliminaires de Du Cerceau.

Enfin un «autre temple rond surmonté d'un dôme»²⁸ (fig. 12) est évidemment inspiré du Tempietto de Bramante, à San Pietro in Montorio. Il diffère par quelques détails, et par un parti pris de perspective, du bois gravé de Serlio paru dans son *Libro terzo* (Venise, 1540, fol. XLIII), alors que Du Cerceau, dans les *Moyens Temples* de 1550²⁹ en publia une copie très exacte; l'épi qui couronne le dôme correspond pourtant mieux à celui de Wyssenbach.

Bien qu'il soit parfois fait mention de la circulation des gravures de l'École de Fontainebleau, c'est surtout la production abondante de Du Cerceau³⁰ et ses contacts avec Wyssenbach qui offrent une source française de modèles pour les peintres verriers qu'on ne peut négliger.

Du Cerceau avait déjà publié, en 1550 et 1556, deux livres de grotesques qui pourraient «servir aux orfèvres, peintres, tailleurs de pierre, menuisiers et autres artisans, pour éveiller leurs esprits et appliquer chacun en son art ce qu'il trouvera propre»,³¹ présentant entre autres des «guirlandes de feuillages délicatement dessinées et arrangées symétriquement de façon à remplir les espaces entre les moulures et les bords». ³² En 1576, Androuet Du Cerceau publia deux volumes in folio intitulés *Les plus excellents bâtiments de France*. Dans le premier, il donne une importance exceptionnelle au château de Madrid (qu'il intitule château de Boulogne, dit Madrid – ou Madril).³³ Construit pour François Ier au retour de son emprisonnement en Espagne, il était

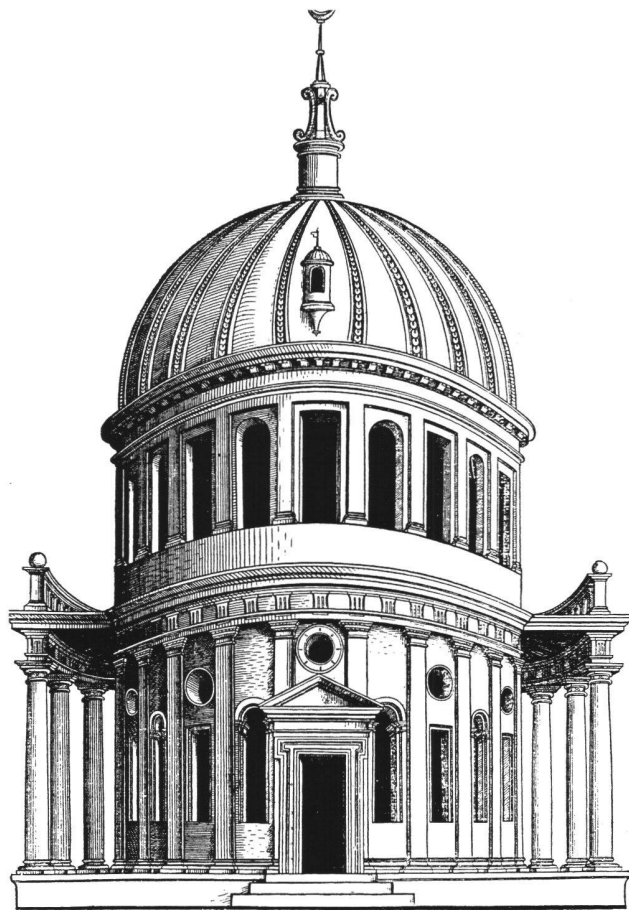


Fig. 12 Temple rond surmonté d'un dôme, de Rudolph et Johann Wyssenbach. Gravure sur bois d'une série datée de 1545.

«fait au reste la plus grande partie des enrichissements du premier & deuxiesme estage par le dehors de terre esmaillee. La masse est fort esclattante à la veüe, comme vous pouvez voir par les desseins & elevations que je vous en ay desseignez: d'autant qu'il n'est pas iusques aux cheminees & lucarnes, qui ne soient toutes remplies d'œuvre». ³⁴

rales des vitraux suisses. Dès la seconde moitié du 16^e siècle, celles-ci deviennent de plus en plus fantastiques et sont caractérisées par des couleurs vives et variées qui évoquent celles de la céramique italienne (fig. 14). On a souvent cité le fait que ces motifs avaient pu être rapportés par les soldats ou les officiers qui avaient participé aux guerres d'Italie. Niklaus Manuel Deutsch, en particulier,

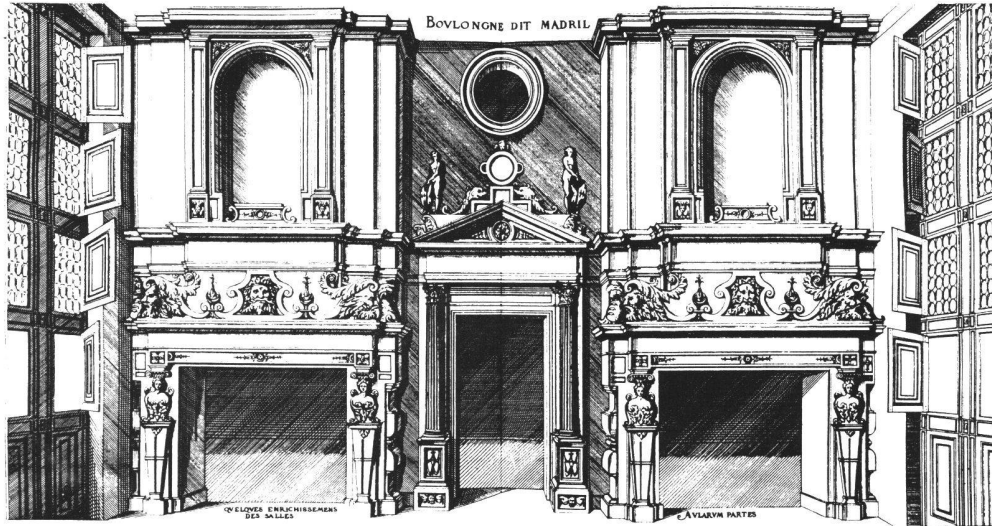


Fig. 13 Quelques enrichissements des salles, de Jacques Androuet Du Cerceau, dans *Les plus excellents bastiments de France*, Paris, 1576.

C'est le seul cas, parmi les nombreux bâtiments décrits, où l'artiste donne autant de vues de la décoration intérieure et l'étude de ces gravures nous offre tout un vocabulaire de détails ornementaux qui se retrouveront dans les arts décoratifs: guirlandes, termes, masques, dauphins, volutes de feuilles d'acanthé, voûtes en coquilles, différents types de chapiteaux, détails où le maniérisme copié des modèles italiens devient souvent une citation ironique (fig. 13).

Bien qu'il nous ait averti de l'éclat des couleurs émaillées, le rendu en noir et blanc des gravures se trouve heureusement complété par les commentaires de l'historien anglais John Evelyn, ³⁵ qui décrit ainsi les décorations de céramique «à l'italienne» du château de Madrid:

“Tis observable [...] for the materials which are most of Earth painted like *Porcelain* or China ware whose Colours appeare very fresh, but is very fragile. There are whole Statues & relievos of this potterie, Chimnypieces & Collumns, both without, & within [...]” ³⁶

C'est cette importance de la couleur dans la décoration qui, à notre avis, pourrait avoir eu une influence sur un développement important des constructions architectu-

faisait partie des régiments suisses au service de Louis XII et nombre des esquisses qu'il rapporta se retrouvent dans les scènes enrichissant les écoinçons et les encadrements de panneaux peints. Mais l'exemple du château de Madrid nous semble d'autant plus important que les publications de Du Cerceau étaient largement diffusées. Rappelons aussi que, spécialement sous le règne de Charles IX, le château de Madrid servait de résidence royale et que la cour y faisait de fréquents séjours. ³⁷ Les officiers des régiments suisses ont pu donc admirer ces décorations extraordinaires et en rapporter le souvenir chez eux.

Cette revue de quelques-unes des principales sources iconographiques des encadrements architecturaux dans les vitraux suisses montre comment les peintres verriers ont pu avoir accès à des modèles, que ce soit grâce à l'œuvre d'artistes importants comme les Holbein, Niklaus Manuel ou Urs Graf, dont ils copiaient les dessins, ou, plus généralement, par la circulation de gravures et de *Kunstabchlein*, qui continuaient la tradition des carnets d'esquisses, transmis d'ateliers en ateliers et de générations en générations, ³⁸ et leur procuraient non pas seulement des modèles à suivre fidèlement mais un vocabulaire dont ils pouvaient s'inspi-

rer, donnant libre cours à cette «fantaisie» prônée par Hans Blum.

Mais cette étude iconographique n'aborde pas du tout la question essentielle que pose l'utilisation si généralisée de ces motifs dans les vitraux suisses dès le 16^e siècle, utilisation qui se poursuivra tout au long du 17^e siècle, même si les architectures tendent alors à perdre de leur monumentalité compacte.³⁹ En fait la comparaison avec les pages titres de

vent aux arches qui seront un des éléments essentiels de la scénographie propre aux «Entrées» solennelles qui, dès le 15^e siècle, mais surtout au 16^e siècle, ponctuent les rituels de la vie des souverains (fig. 15).⁴¹ Cette transition vers la scénographie n'est pas aussi abrupte qu'il peut paraître, car les gravures et les livres de modèles architecturaux ont eu une influence très diversifiée dans tous les arts décoratifs, que ce soit la métallurgie, le vitrail, l'ébénisterie ou les décors monumentaux de la scène.



Fig. 14 Les prophéties de Jacob sur son lit de mort, de Franz-Joseph Müller, 1594. Montréal, Université McGill, coll. Hosmer 85.008.3.

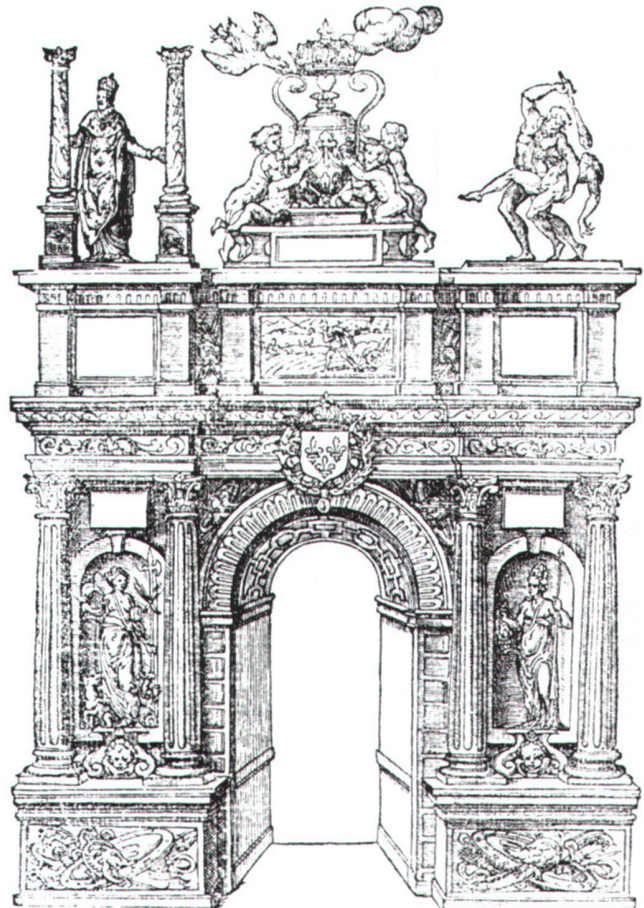


Fig. 15 L'arc de la Porte aux Peintres (Entrée de Charles IX à Paris, 1571), dans Simon Bouquet, *Bref et Sommaire Recueil...*, Paris, 1572.

la même époque, les frontispices, nous introduit dans la démarche suivante qui est de considérer la structure architectonique des panneaux suisses dans le contexte de l'importance croissante de la scénographie au 16^e siècle et de ses rapports avec les arts décoratifs, ainsi que nous l'avons mentionné dans notre introduction.

Le frontispice est en fait un terme architectural qui décrit la façade principale d'un bâtiment en tant que cadre pour un arc d'entrée.⁴⁰ C'est ainsi que ce terme s'applique sou-

Il n'entre pas dans notre propos de faire ici une revue de l'évolution de la scénographie, remontant à la scène classique dont le souvenir perce à travers les développements du Moyen Age jusqu'au 15^e siècle,⁴² lorsque la redécouverte des textes classiques puis les éditions du traité de Vitruve introduiront une approche entièrement nouvelle au traitement de la scène. Le motif de l'arc y figurera de façon primordiale: ce n'est pas une simple décoration, mais un «signifiant» de l'importance du sujet qu'il encadre⁴³ et,

dans ce sens, il est la perpétuation de l'arc de triomphe de la période classique.

Il subsistera sous différentes formes au cours du Moyen Âge et trouvera dans le retable, spécialement dans le retable sculpté de la fin de la période gothique, une expression où certains auteurs voient un modèle pour les frontispices des Entrées, où se conjuguaient les deux traditions, médiévale et classique. On peut en effet analyser les balda-



Fig. 16 Confédéré sous une arche avec la prise de Castellazzo, de Niklaus Manuel Deutsch, 1517. Dessin à la plume. Bâle, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. U.VI.28.

quins des retables, des tombeaux ou d'autres monuments comme des structures représentationnelles destinées à valoriser les scènes qui s'y déroulent comme autant de tableaux vivants.⁴⁴

Ces tableaux vivants, qui prirent tant d'importance dans les Entrées, se placent dans la tradition des spectacles médiévaux, scènes narratives, bibliques, historiques ou légendaires, allégories, destinées à l'admiration et à l'édification des foules, autant que du monarque honoré. Les

scènes étaient souvent montées au-dessus des arcs qui jalonnaient le parcours processionnel, incorporées dans une architecture qui les mettait en valeur, ménageant parfois des niches des deux côtés contenant des figures symboliques qui ajoutaient encore à la signification du monument – signification double puisque la beauté et l'invention du monument glorifiait aussi la ville et les corporations qui l'offraient.

C'est sur la base de ces éléments que nous pouvons revenir maintenant aux vitraux commémoratifs suisses, étant entendu que nous ne considérons dans cette étude que les panneaux structurés par un cadre architectural. Ceux-ci commencent à apparaître vers la fin du 15^e siècle, mais ce sont encore des arcs qui se rattachent à la tradition gothique, fines colonnes supportant une arcature délicate, avec des écoinçons décorés de drôleries en grisaille et jaune d'argent;⁴⁵ c'est en somme, adapté au nouveau genre du panneau héraldique ou commémoratif, la structure générale que l'on retrouve dans le gothique tardif des pays du nord de la France, des Flandres, de la Rhénanie et de l'Allemagne du sud.⁴⁶

Niklaus Manuel Deutsch, dans son dessin de 1507,⁴⁷ encadre encore son hallebardier par des colonnettes gothiques soutenant une arche en plein cintre (fig. 16). Une dizaine d'années plus tard, sa «Danse des Morts»,⁴⁸ dont la composition doit tant à la scénographie médiévale, se déroule pourtant devant des arcades soutenues par des colonnes qui sont déjà maniéristes et ses projets de vitraux présentent une grande diversité de modèles classiques et surtout maniéristes (voir fig. 2).⁴⁹

C'est vers cette époque que surgissent de toutes parts en Suisse les premiers exemples d'utilisation des principes architecturaux de la Renaissance.⁵⁰ Si la composition générale ne change guère, elle affirme pourtant très vite une attitude scénographique, une «mise en scène», qui va se développer au cours du siècle et se prolonger tard dans le 17^e siècle. La variété des sujets et des traitements apparaît dans toute sa richesse lorsqu'on consulte les catalogues et les ouvrages sur le sujet.⁵¹

Plutôt que de chercher des comparaisons de détails, nous limiterons à considérer les grandes lignes qui sous-tendent ces compositions. Nous pouvons les séparer en deux grands groupes. Au début, nous avons un sujet principal, que ce soit le porte-étendard des vitraux «officiels» honorant les relations des cantons avec leurs alliés ou avec les concitoyens qui avaient commandité ces vitraux,⁵² que ce soit le donateur, en personne (voir fig. 8) ou représenté par ses armes, ou encore un personnage allégorique, ce sujet principal, qui semble placé sur une scène ou même un proscenium comme dans le dessin de Niklaus Manuel mentionné plus haut (voir note 46 et fig. 16), est mis en évidence, honoré par l'arc de triomphe qui l'encadre. Les scènes représentées dans les écoinçons, scènes de batailles par Niklaus Manuel ou par ses imitateurs, scènes de la vie quotidienne ou scènes allégoriques, fonctionnent comme commentaire et le cadre architectural sert à séparer deux niveaux de réalité, entre le sujet principal et la glose.

Dès la fin du 16^e siècle et surtout au 17^e siècle, les «tableaux vivants» sont de plus en plus fréquents, représentant en général des scènes de l’Ancien Testament, souvent explicitées dans un cartouche incorporé à la structure architecturale et presque toujours en relation avec le nom du donateur ou du dédicataire. Les petites scènes des écoinçons, ou le remplissage ornemental, continuent à servir de commentaire sur un autre plan (figs. 14 et 17).

L’évocation, toutes proportions gardées, des grandes structures allégoriques et triomphales des Entrées est frappante et suggère le bagage visuel que les troupes suisses ont ramené des campagnes, mais surtout des cérémonies auxquelles elles ont pris part.⁵³ Songeons que les Cent-Suisses participent déjà à l’entrée de Louis XII à Gênes en 1507.⁵⁴ Au cours du fameux voyage de Charles IX et de sa mère, Catherine de Medici, à travers la France (1564–1566), on voit d’après les documents que la garde suisse faisait partie du cortège de l’Entrée du roi à Troyes, le 23 mars 1564, et que, le 18 juillet 1565, à Mont-de-Marsan, «les Seigneurs des Cantons de Suisses attendoient le Roy, pour renouveler la bonne alliance, laquelle fut faite audict lieu, auquel le Roy leur fit de beaux festins, et y séjourna cinq jours». L’alliance avait été négociée quelque mois auparavant et célébrée par des feux de joie à Nîmes, le 13 décembre 1564.⁵⁵

De même que les architectures éphémères des Entrées jouent un puissant rôle de métaphore dans la rhétorique du discours présenté à l’occasion des solennités et du spectacle offert au prince, de même on peut transposer cette métaphore dans le spectacle que représente le vitrail commémoratif et son rôle honorifique, et la richesse et l’invention exubérantes des décorations des Entrées trouvent leur écho dans le «panache» et la fantaisie des architectures qui caractérisent le vitrail.

Nous avons utilisé deux avenues différentes pour explorer les sources riches et variées qui ont produit le remarquable développement du vitrail commémoratif suisse au 16^e siècle dans une période difficile où la Suisse affirme sa puissance militaire et diplomatique. Ce qui aurait pu n’être qu’une coutume réservée aux circonstances officielles va se généraliser en Suisse car elle correspond bien à l’esprit de l’époque, traduisant dans ces images assez somptueuses une certaine fierté qui sert de contrepoids à la rigueur des batailles.

Ce n’est pas seulement l’afflux de richesses rapportées par les troupes, mais le grand nombre de soldats, d’officiers et de diplomates, voyageant au-delà des frontières de leurs cantons et revenant avec des connaissances et des expériences visuelles nouvelles, qui transformèrent le contexte culturel d’un peuple qui était jusque là assez confiné dans ses vallées.⁵⁶ Un exemple remarquablement pertinent à la teneur de cet article est un livre, conservé au Metropolitan Museum de New York, dont la reliure date du 16^e siècle, et qui contient à la fois le volume de gravures de Peter Flötner (voir note 15), publié en 1546 par Wyssenbach, et un traité militaire par Achille Marozzi, intitulé *Mastro Generale dell’Arte de Armi*, publié à Venise et Padoue en 1550,

acquis par le musée en 1925 et dont la provenance originale est malheureusement encore inconnue.⁵⁷

On pourrait citer encore de nouvelles maisons construites sur des plans ou des modèles rapportés de l’étranger, souvent décorées de lambris inspirés par les

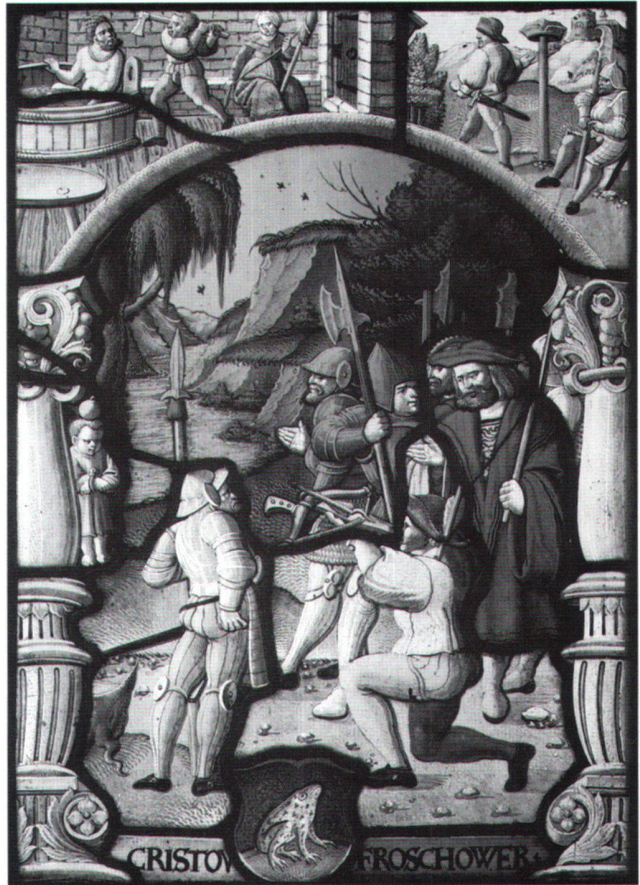


Fig. 17 Vitrail aux armes de Christoffel Froschauer, avec la scène de Guillaume Tell, Zurich, ca 1530. Zurich, Musée National Suisse, LM 13255.

mêmes sources que les architectures des vitraux⁵⁸ ou des objets de métallurgie précieuse reçus en cadeau⁵⁹ qui s’ajoutent au témoignage des vitraux commémoratifs. C’est en rassemblant et en comparant tous ces indices, en les étudiant dans leur contexte à la fois socio-historique et artistique, qu’on pourra proposer que ce qui ne paraissait qu’une coutume locale doit être vu dans la perspective de son inscription dans un mouvement artistique international.

- ¹ On n'adopte pas une approche nouvelle d'un sujet bien connu sans une certaine prudence et je voudrais tout d'abord remercier Stefan Trümpler et Rolf Hasler, du Centre de recherche sur le vitrail à Romont, de m'avoir encouragée à poursuivre et à creuser une idée que j'avais effleurée dans une note, il y a plus de vingt ans, et sur laquelle j'étais revenue lors d'une communication à l'UAAC en 1997. Des échanges très stimulants, spécialement avec André Corboz, ancien professeur à l'École Polytechnique Fédérale (ETH) à Zurich, et Myra Rosenfeld, ancienne conservatrice à la recherche au Centre Canadien d'Architecture (CCA) à Montréal, ont enrichi considérablement mes sources de références. Je voudrais aussi remercier Brigitte Kurmann-Schwarz, vice-présidente du CVI, pour ses conseils judicieux et Barbara Giesicke pour son intérêt, et surtout souligner le soutien que j'ai trouvé auprès de John Osborne et du groupe de recherches sur le Moyen Age (MARG) qu'il a rassemblé autour de lui à l'université de Victoria.
- ² Ces vitraux commémoratifs auxquels on donne le nom générique de *Kabinettscheiben* comprennent en particulier les *Standesscheiben*, honorant une ville ou un canton, et les *Wappenscheiben*, vitraux héraldiques, voir PAUL BOESCH, *Die Schweizer Glasmalerei*, Basel 1955. Ils célèbrent en général une alliance, matrimoniale aussi bien que politique, ou sont dédiés à une ou plusieurs personnes, à une institution ou une ville que le donateur veut honorer; en ce faisant, il se glorifie d'ailleurs lui-même. La littérature concernant les vitraux suisses est abondante et, en plus des références que nous citerons dans cet article, on trouvera une bibliographie détaillée dans deux ouvrages récents: BARBARA GIESICKE, *Glasmalereien des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus*, Basel 1994, et STEFAN TRÜMPLER, *Die Glasmalereien des 16. bis 18. Jahrhunderts*, in: *Glasmalereien aus acht Jahrhunderten*, Leipzig/Berlin-Brandenburg 1997, ainsi que dans BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX, *Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein*, Los Angeles 2000, qui contient une importante contribution de Barbara Giesicke et Mylène Ruoss.
- ³ BARBARA GIESICKE, (cf. note 2), p. 42–48. Voir aussi une étude parallèle en Flandres dans H. F. BOUCHERY, *Des arcs triomphaux aux frontispices de livres*, in: *Les Fêtes de la Renaissance/1: Journées Internationales d'Études*, Abbaye de Royaumont 1955, Paris 1956, pp. 431–442. Sur les livres illustrés, FRANK HIERONYMUS, *Oberrheinische Buchillustration* (= catalogue d'exposition), Basel 1984. – ERNST PHILIP GOLDSCHMIDT, *The printed book of the Renaissance*, Amsterdam 1966. – Sur la famille Holbein: *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (= catalogue d'exposition), Basel 1960. – CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d.J. – Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel* (= catalogue d'exposition), Basel 1988.
- ⁴ BARBARA GIESICKE (cf. note 2), catalogue nos. 1–15.
- ⁵ Sur ce sujet, voir HUBERTUS GÜNTHER, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt 1988.
- ⁶ Avec LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatori* (1452, publié en 1485), basé sur les théories de Vitruve remises en valeur à la Renaissance, on a une première étude systématique des ordres classiques. Mais ce n'est guère qu'au début du 16^e siècle que le canon des ordres fut clairement établi. Filarete par exemple, en 1464, décrit trois ordres qui ne sont que des variations dans la proportion des colonnes auxquelles il donne le même type de chapiteau composite. Même Francesco di Giorgio Martini, qui avait travaillé à une traduction de Vitruve, ne fait pas la relation entre la proportion des colonnes et les chapiteaux des ordres grecs, dessinant un chapiteau ionique aplati qu'il intitule dorique, et un autre chapiteau ionique plus élevé et plus orné qu'il appelle corinthien, cf. HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), p. 91. – Voir aussi RUDOLPH WITTKOWER, *Architectural principles in the age of humanism*, New York Norton 1971, en particuliers pp. 13–15.
- ⁷ *Dürer-Holbein-Grünwald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel* (= catalogue d'exposition), Basel 1997, p. 91. – Fra Giocondo publia la première édition latine de Vitruve en 1511. En 1521, Cesariano publia et illustra une édition italienne.
- ⁸ Cf. HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), pp. 94–98. – Voir aussi WILLI KURTH (ed.), *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, republié New York 1963, p. 40, nos. 334–340.
- ⁹ Cf. HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), pp. 103 et 127. – Cf. BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (cf. note 2), pp. 174–183. – F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, vol. III, p. 155.
- ¹⁰ AUGUSTIN HIRSCHVOGEL [Hirsfogel, Hirsvogel], *Geometria*, Nürnberg 1543. – Voir HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), pp. 115–117. – SEBASTIANO SERLIO, *Regoli generali di architettura*, Venise 1537. – SEBASTIANO SERLIO, *Die gemaynen Regeln von der Architektuur*, Antof 1542. – BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (cf. note 2), pp. 79–80. – JANE S. PETERS, Art. *Hirschvogel*, in: *The Dictionary of Art*, vol. XIV, pp. 572–573. À propos de Veit Hirschvogel, voir MICHEL HÉROLD, *La verrière en grisaille des Bermand à Saint-Nicolas-de-Port ou les chemins tortueux de l'italianisme*, in: *Bulletin monumental* 150/III, Paris 1992, pp. 223–237.
- ¹¹ TILMAN FALK, Art. *Burgkmair*, in: *The Dictionary of Art* V, p. 198–201. – F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, vol. V, pp. 94–99.
- ¹² La comparaison avec l'ornemanisme flamand, qui apparaît comme une prolongation du gothique tardif, serait intéressante mais nous écarterait de notre propos. Voir à ce sujet ETHAN MATT KAVALER, *Renaissance Gothic in the Netherlands: the Uses of Ornament*, in: *The Art Bulletin* 82/2, 2000, pp. 226–251. – LARRY SILVER, *The «Gothic» Gossaert: Native and Traditional Elements in a Mabuse Madonna*, in: *Pantheon* 45, 1987, pp. 58–69. – FRANÇOIS BUCHER, *Micro-Architecture as the «Idea» of Gothic Theory and Style*, in: *Gesta* 15, 1976, pp. 71–83. – Sur les échanges de modèles et leur importance dans les arts décoratifs en Suisse, voir DORA F. RITTMAYER, *Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedkunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Luzern 1942, spécialement p. 223.
- ¹³ Cf. HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), p. 117–119. – Anonyme, Art. *Flötner, Peter*, in: *The Dictionary of Art* XI, p. 223–224. (Flötner est parfois appelé Flettner). – F. W. H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, vol. VIII, pp. 134–140, 147–148, 152, 156–158.
- ¹⁴ M. J. T. M. STOMPÉ, Art. *Blum, Hans*, in: *The Dictionary of Art*, vol. IV, p. 179.
- ¹⁵ JANET BYRNE, *Renaissance Ornament Prints and Drawings*, New York 1981, pp. 34–35.
- ¹⁶ HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), pp. 121–125. – FRANK MULLER, *Heinrich Vogtherr l'Ancien. Un artiste entre Renaissance et Réforme* (= Wolfenbütteler Forschungen 72), Wiesbaden 1997. – FRITZ AMBERGER, Art. *Vogtherr, Heinrich*, in: *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, Bd. 3, Frauenfeld 1913, pp. 397–398. – KRISTIN LOHSE BELKIN, Art. *Vogtherr*, in: *Dictionary of Art*, vol. XXXII, p. 680–681. – Nous n'avons pas pu consulter les articles de Paul Leeman-van Elk ni la thèse de Jutta Funke (voir bibliographie chez FRANK MULLER).

- ¹⁷ FRANK MULLER (cf. note 16), pp. 296–299.
- ¹⁸ HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), p. 122. Le fait que les traductions de Vogtherr aient été publiées à Anvers semble significatif si l'on songe au rôle des ornemanistes anversois qui sera si important dans la peinture sur verre aux Pays-Bas.
- ¹⁹ HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), pp. 140–145, qui mentionne aussi ses autres publications. – [EMIL] HAHN, Art. *Blum, Hans*, in: Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. I, Frauenfeld 1905, p. 146. – ERNST VON MAY, Art. *Blum, Hans*, in: Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. IV Supplement, Frauenfeld 1917, pp. 42–43. – F. C. LONCHAMP, *Manuel du Bibliophile suisse*, Paris, Lausanne, 1922, p. 44. – M. J. T. M. STOMPÉ (cf. note 14), pp. 178–179. – EVE BLAU / EDWARD KAUFMAN (ed.), *Architecture and its image*, Montréal 1989, p. 310. – Le Centre Canadien d'architecture (CCA) possède un exemplaire de l'édition de 1627 (Johann Jacob Bodmer, Zürich).
- ²⁰ «Ein kunstreich Bûch von allerley antiquiteten so zûm verstand der Fûnf Seulen der Architectur gehôrend.» Voir M. J. T. M. STOMPÉ (cf. note 14), p. 179.
- ²¹ «[...] waarhaften Contrafacturen etlich alt und schöner Gebeuden.» Voir M. J. T. M. STOMPÉ (cf. note 14), p. 179.
- ²² Le Centre Canadien d'Architecture à Montréal (CCA) possède la série des dix planches datées de 1545 (DR 1985: 0419 à 0428). – EVE BLAU / EDWARD KAUFMAN (cf. note 19), pp. 308–310. – M. J. T. M. STOMPÉ (cf. note 14), p. 179. Il est intéressant de noter l'importance croissante des imprimeurs zurichois. Wyssenbach grava aussi des planches de Hans Rudolf Manuel Deutsch, fils de Niklaus, né en 1525, voir *Niklaus Manuel Deutsch, Maler – Dichter – Staatsmann* (= catalogue d'exposition), Bern 1979, p. 385–386, nos. 216a et 217a.
- ²³ FRANK MULLER (cf. note 16), pp. 340–341. Les planches f.1, f.3 et f.4 de Muller correspondent respectivement à ADAM BARTSCH, *Le peintre graveur IX*, p. 168–169 nos. 8, 5 et 3 (qui les attribue à Wyssenbach), et CCA DR 1985: 0426, 0421 et 0424. Nous hésitons à reconnaître dans la planche f.1 (BARTSCH no. 8, CCA 0426) la collaboration de Vogtherr: dans un style très différent de l'exubérance des décorations attribuables à Vogtherr, les termes supportant l'arche sont en proportion avec celle-ci et, comme le remarque Muller, dérivent probablement de la gravure de Holbein le Jeune datée de 1535 et représentant Erasme (cf. *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, [cf. note 3], no. 433). Il faut aussi souligner que la planche f.3 (BARTSCH no. 5, CCA 0421) est signée du seul monogramme RW, accompagné de la plume et du couteau (échope), signalant que Rudolph Wyssenbach est à la fois dessinateur et graveur. Pourtant la présence des armoiries de Vogtherr (identifiées par Muller), au-dessus de l'entrée de droite, en pendant avec celles de Wyssenbach à gauche, justifieraient sa thèse d'une collaboration en tous cas partielle.
- ²⁴ ADAM BARTSCH (cf. note 23), p. 168–169, no. 4. – CCA DR 1985: 0428:01:1. Nous utiliserons les titres donnés par Bartsch pour les gravures de Wyssenbach
- ²⁵ CCA DR 1986:0108:032.
- ²⁶ ADAM BARTSCH (cf. note 23), p. 168, no. 1. – CCA DR 1985: 0428:1:2.
- ²⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. du Cabinet des Estampes, Ed. 2r. folio 3 verso. – Voir aussi MYRA NAN ROSENFELD, *From drawn to printed model book: Jacques Androuet Du Cerceau and the transmission of ideas from designer to patron, master mason and architect in the Renaissance*, in: *Revue d'art canadienne XVI/2*, 1989, pp. 131–146, fig. 131–162.
- ²⁸ ADAM BARTSCH (cf. note 23), p. 168, no. 2. – CCA DR 1985: 0420.
- ²⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes Ed. 2c.
- ³⁰ NAOMI MILLER, Art. *Du Cerceau*, in: *Dictionary of Art*, vol. IX, p. 354.
- ³¹ Cité par JOHN FORREST HAYWARD, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism, 1540–1620*, London 1976, p. 176. Il est remarquable de comparer ce titre avec celui de Vogtherr. La traduction française de son ouvrage avait été publiée à Anvers en 1540, cf. HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5), p. 122. Sur l'influence de l'École de Fontainebleau, voir JOHN FORREST HAYWARD, *ibid*, p. 75, qui souligne l'importance de cette influence pour l'orfèvrerie.
- ³² JOHN FORREST HAYWARD (cf. note 31), p. 90 (ma traduction).
- ³³ MONIQUE CHATENET, *Le château de Madrid au Bois de Boulogne*, Paris 1987.
- ³⁴ JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris 1576–1579, reproduction fac-similé, Paris 1868, républié Farnborough, Hants. 1972, p. 4. – Les dessins du château de Madrid par Du Cerceau conservés au British Museum (Londres) sont datés du 1530–1540 (ANTHONY BLUNT, *Art and Architecture in France, 1500–1700*, Harmondsworth, Middlesex 1973, p. 51–53). – Il ne semble pas inutile de noter que le premier voyage en France de Girolamo della Robbia, l'artiste qui créa les décors en céramique du château de Madrid, se situe entre 1518 et 1525 (cf. MONIQUE CHATENET [cf. note 33], p. 18) et que Holbein le Jeune s'y trouve en 1524–1525 (cf. CHRISTIAN MÜLLER [cf. note 3], p. 16). Aurait-il vu les œuvres des céramistes italiens?
- ³⁵ John Evelyn (1620–1706), l'un des premiers membres de la Royal Society, est surtout connu pour son journal, le *Kalendarium*, où il rassembla les notes recueillies au long de ses voyages sur le continent. La plus récente édition est celle de Esmond Samuel de Beer, 1955.
- ³⁶ JOHN EVELYN, *Kalendarium*, 25 avril 1650. Voir aussi la mention d'une première visite le 28 février 1644. – MONIQUE CHATENET (cf. note 33), p. 51, signale des fragments de faïence et de pierre sculptée encore conservés: un chapiteau au musée de Cluny et trois morceaux de terre cuite au musée de Sèvres. Il est intéressant de comparer ces descriptions vivement colorées avec celle d'un château utopique construit de pierres précieuses dans un manuscrit contemporain du château de Madrid, par un auteur anonyme, *Conquête de Chasteau d'Amours conquêtée par l'umillité du Beau Doulx* (Bibliothèque Nationale, Rothschild IV.4.197, fol.b iv v), cité par DAVID COWLING, *Building the text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford 1998, p. 1.
- ³⁷ Sur Niklaus Manuel, voir *Niklaus Manuel Deutsch* (cf. note 22), ainsi que CHRISTIAN MÜLLER, *Dürer – Holbein – Grünewald*, in: *Dürer-Holbein-Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel* (= catalogue d'exposition), Basel 1997, pp. 9–15. – Voir aussi BARBARA GIESICKE (cf. note 2), p. 48. – Sans oublier PAUL BUDRY, *De Conrad Witz à Urs Graf*, in: *Œuvres: histoires, artistes, paysages*, tome 3 (= Cahiers de la Renaissance vaudoise 136), Lausanne 2000, p. 49–60. – Sur les séjours de la cour au château de Madrid, voir MONIQUE CHATENET (cf. note 33), p. 30.
- ³⁸ ARIANE ISLER-DE JONGH, *Deux vitraux commémoratifs suisses à Montréal*, in: *Archives héraldiques suisses 1978*, p. 59. – ARIANE ISLER-DE JONGH, *Retour aux traditions – signe de réussite sociale: les rondels de la Collection Hosmer* (Université McGill, Montréal), in: *Revue d'art canadienne XVI/1*, 1989, p. 37. – Il ne faut pas non plus négliger l'intermédiaire des maîtres ou des compagnons en tournée, voir DORA F. RITTMAYER, *Die alten Winterthurer Goldschmiede* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 42/1, 162. Njbl.), Zürich 1962, p. 12–14.

- ³⁹ L'expression est de Rolf Hasler, lors d'une conversation en 1999.
- ⁴⁰ GEORGE R. KERNODLE, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago 1944, p. 44. – Voir aussi H. F. BOUCHERY (cf. note 3).
- ⁴¹ Sur les rapports des Entrées avec la scénographie, voir *Le lieu théâtral à la Renaissance*: Colloques internationaux du centre de la recherche scientifique. Royaumont 1963, Paris 1964, en particulier les contributions de ROBERT KLEIN / HENRI ZERNER, et de T. E. LAWRENSON / HELEN PURKIS. – Voir aussi ANNE-MARIE LECOQ, *La «Città festigante». Les fêtes publiques du XV^e et XVI^e siècle*, in: *Revue de l'Art* 33, 1976, p. 83–100, et EVE BLAU / EDWARD KAUFMAN (cf. note 19), p. 94. – VICTOR E. GRAHAM / W. MCALLISTER JOHNSON, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de Medici – Festivals and Entries, 1564–6*, Toronto 1979. – ROY STRONG, *Splendour at Court – Renaissance Spectacle and Illusions*, London 1973. – ROY STRONG, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650*, 1984.
- ⁴² GEORGE R. KERNODLE (cf. note 40), chapitre 1. – GUSTAVE COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Bruxelles 1906, ed. rev. Paris 1926. – Voir aussi EKHART BERCKENHAGEN / GRETEL WAGNER, *Bretter, die die Welt bedeuten – Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm*, Berlin 1978. – GIOVANNA GAETA BERTELA / ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II, mostra di disegno e incisioni* (= catalogue d'exposition), Firenze 1969. – FRANCINE VIRDUZZO, *Storia dello spettacolo, del costume teatrale e delle arti sceniche*, Libera Università Europa, Maestà di Urbisaglia (Marverata) 1981. – LUDOVIC ZORZI, *Il teatro e la città – Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.
- ⁴³ JOHN ORSBORNE, *The “Cross-under-Arch” motif in ninth-century Venetian sculpture: an imperial reading* (= *Thesaurismata* 27), Venise 1997, p. 10.
- ⁴⁴ ETHAN MATT KAVALER (cf. note 12), p. 227–228.
- ⁴⁵ PAUL BOESCH (cf. note 2), p. 57. – BARBARA GIESICKE (cf. note 2), pp. 43, 46.
- ⁴⁶ PAUL BOESCH (cf. note 2), p. 57, cite aussi les «arborescences» de Lucas Zeiner (c1454–c1515).
- ⁴⁷ Bâle, cabinet des estampes, Inv. Nr. U VI 28. – Voir l'analyse très intéressante de HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Notizen zu den Zeichnungen und Holzschnitten Manuels*, in: Niklaus Manuel Deutsch (cf. note 22), pp. 42–50, ainsi que celle de CHRISTIAN MÜLLER (cf. note 37), p. 14.
- ⁴⁸ Cf. Niklaus Manuel Deutsch (cf. note 22), pp. 252 – 291.
- ⁴⁹ Cf. note 37 et BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (cf. note 2), catal. nos. 120–129, pp. 258–274.
- ⁵⁰ Cf. PAUL BOESCH (cf. note 2) p. 28–31. Paul Boesch a bien montré l'effet de l'afflux de richesses ramenées par les troupes combattant en Italie et en Bourgogne qui se traduit entre autres par le fait que les bâtiments publics aussi bien que les maisons privées vont être pourvues de fenêtres ornées de vitraux de petit format. Un glissement social s'effectue: alors que les donateurs de vitraux ecclésiastiques se faisaient représenter sur ceux-ci pour signaler que leur don leur gagnerait des bénéfices dans une vie ultérieure, cette coutume va être adoptée très généralement dans un contexte d'échanges beaucoup plus immédiats: on est fier de donner des vitraux aux bâtiments publics, aux institutions ou aux personnes que l'on veut honorer, on commémore des alliances de famille, etc.. – Voir aussi BARBARA GIESICKE / MYLÈNE RUOSS, *In Honor of Friendship: Function, Meaning, and Iconography in Civic Stained-Glass Donations in Switzerland and Southern Germany*, in: BARBARA BUTTS / LEE HENDRIX (cf. note 2), pp. 43–55.
- ⁵¹ En plus des ouvrages cités en note 2, voir entre autres JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums*, Zürich 1970. – ROLF HASLER, *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss*, Bern 1996.
- ⁵² Voir aussi BARBARA GIESICKE / MYLÈNE RUOSS (cf. note 50), ainsi que note 53.
- ⁵³ Au sujet des troupes suisses au service étranger, rappelons que, dès 1447, les cantons suisses autorisèrent des levées de troupe, les «bandes suisses», qui participèrent aux campagnes de Charles VII en Italie, puis de Louis XI pendant les guerres de Bourgogne et de Louis XII en Italie. En 1496–1497, Charles VIII publia des ordonnances royales créant la Compagnie des Cent-Suisses, la première troupe permanente au service du roi de France. Quant aux «bandes», elles seront organisées en régiments et compagnies sous commandement suisse, levées en vertu d'accords périodiquement renouvelés entre la France et les cantons (les «Capitulations», ainsi nommées à cause des différents «chapitres» des conventions). Ce n'est qu'en 1671 que seront créés de façon permanente les régiments suisses au service de France, qui subsisteront jusqu'au licenciement des troupes suisses à la suite du massacre du 10 août 1792. Les régiments suisses en France furent rétablis sous l'Empire, puis sous Louis XVIII et Charles X. En dehors de France, il y eut aussi des régiments, entre autres au service de Suède, d'Angleterre, de Hollande et, pour finir, de Naples. Tous les régiments étrangers furent définitivement supprimés par une loi votée en 1859. (Seule demeure la Garde suisse pontificale dont le statut est tout-à-fait différent.)
- Le 16^e siècle est marqué par de nombreux troubles en Suisse, en particulier à cause des différences de réaction à la Réforme suivant les cantons. Il s'en suit des divergences d'attitude vis-à-vis des alliances avec la France, aggravées par les aléas des guerres d'Italie. Il n'entre pas dans notre propos de considérer cet aspect de la question, qui est, depuis quelques années, l'objet, de la part des historiens, d'une attitude révisionniste souvent fort intéressante et pertinente, et qui offre en tous cas un contrepoids nécessaire à la littérature souvent trop laudatoire qui dominait. – Voir entre autres PAUL DE VALLIÈRE, *Honneur et Fidélité*, Lausanne 1941. – JEAN-RENÉ BORY, *La Suisse à la rencontre de l'Europe – L'épopée du service étranger*, Neuchâtel 1985. – FRANZ BÄCHTIGER, *Andreaskreuz und Schweizerkreuz. Zur Feindschaft zwischen Landsknechten und Eidgenossen*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* 51/52, 1971/72, pp. 205–270. – FRANZ BÄCHTIGER, *Bemerkungen zum «Widersacher» des Eidgenossen von 1529*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 37, 1980, pp. 252–259. – FRANZ BÄCHTIGER, *Die «Schweizerscheibe» als Medium eidgenössischer Selbstdarstellung*, in: «Einer Eidgenossenschaft zu Lob» – *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss* (= *Ausstellungskatalog*), Bern 1997, p. 44–46.
- ⁵⁴ Cf. JEAN-RENÉ BORY (cf. note 53), fig. 135.
- ⁵⁵ Cf. VICTOR E. GRAHAM / W. MCALLISTER JOHNSON (cf. note 41), p. 120, voir aussi p. 11, p. 100 n. 154 et p. 172. – CONRAD-ANDRÉ BEERLI, *Quelques aspects des jeux, fêtes et danses à Berne pendant la première moitié du XVI^e siècle*, in: *Les Fêtes de la Renaissance/1: Journées Internationales d'Études*, Abbaye de Royaumont 1955, Paris 1956, pp. 347–370.
- ⁵⁶ Cf. note 50. Voir aussi l'étude bien documentée de Urs Martin Zahnd sur la formation des jeunes patriciens et bourgeois bernois: après de sérieuses études classiques (Lateinschule), ils sont envoyés soit à l'université (en général Paris ou Padoue), soit dans la maison d'un prince ou à la cour (France, Savoie ou Bourgogne) comme écuyer ou page, une formation qui reste dans la tradition de l'éducation des jeunes chevaliers. Ils en reviennent prêts à prendre leur place dans les activités diplo-

matiques et gouvernementales de leur ville. URS MARTIN ZAHND, *Die Bildungsverhältnisse in den bernischen Ratsgeschlechtern im ausgehenden Mittelalter* (= Schriften der Berner Burgerbibliothek), Bern 1979.

⁵⁷ Harris Brisbane Dick Fund 25.49, renseignement communiqué par Dr. Nadine M. Orenstein, conservateur; voir aussi JANET BYRNE (cf. note 15), p. 34–35. – EMIL HIRSCH, *Das XV. und XVI. Jahrhundert in Schrift und Druck* (= Antiquariat, Katalog 52), München s.d., no. 234.

⁵⁸ PETER RINGGER, *Die Prunkstube von 1616–1618 im Milten- bzw. Elsingerhaus in Bilten GL*, in: *Zeitschrift für Schweizerische*

Archäologie und Kunstgeschichte 56, 1999, p. 183–198. – RENÉ J. MÜLLER, *Zuger Künstler und Kunsthandwerker – 1500–1900*, Zug 1972. – EVA ROTH, *Ein bernischer Fayence-Kachelofen aus dem Jahr 1518*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 2, Bern 1999, p. 22–32.

⁵⁹ JOHN FORREST HAYWARD (cf. note 31). – ALAIN-CHARLES GRUBER, *Le double hanap de Louis Pfyffer d'Altishofen: une pièce d'orfèvrerie parisienne de l'École de Fontainebleau*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1976, Paris 1978, p. 23–36. – Voir aussi JEAN-RENÉ BORY (cf. note 53), p. 177, fig. 304 et p. 197, fig. 333.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 17: Musée National Suisse, Zurich.

Fig. 2: Reproduction de *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Vaud*, 1: La ville de Lausanne, Bâle 1965, p. 416.

Fig. 3–6: Reproductions de HUBERTUS GÜNTHER (cf. note 5).

Fig. 7: Reproduction de FRANK MULLER (cf. note 16), p. 279.

Fig. 8: Reproduction de *Les monuments d'art et d'histoire du canton de Fribourg*, 3: La ville de Fribourg, Bâle 1959, p. 329.

Fig. 9: Bernisches Historisches Museum, Bern.

Fig. 10: Bartsch IX, pp.168-9, no 5; CCA DR 1985: 0421 (cf. note 23).

Fig. 11: Bartsch IX, pp.168-9, no 8; CCA DR 1985: 0426 (cf. note 23).

Fig. 12: Bartsch IX, p.168, no 2; CCA DR 1985: 0420. (cf. note 23).

Fig. 14: Université McGill, Montréal.

Fig. 15: Reproduction de ANNEMARIE LECOQ (cf. note 41), fig. 1.

Fig. 16: Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel.

RÉSUMÉ

Si les cadres architecturaux des vitraux commémoratifs suisses ont déjà été comparés aux frontispices des livres publiés dès la fin du 15^e siècle, cet article cherche à explorer d'autres sources iconographiques qui expliquent le caractère persistant de ce «cadre à l'intérieur du cadre». L'étude des ordres classiques (*Säulenlehre*) diffusée par les artistes de l'entourage de Dürer et au-delà, grâce à la publication de nombreux livres de modèles (*Kunstabchlein*), nous porte à considérer l'importance de Hans Blum et de Rudolph Wyssenbach. Le rapport de celui-ci avec l'œuvre de Jacques Androuet Du Cerceau introduit aussi le rôle de l'ornementation grotesque mise en valeur dans ses publications. A partir de ces bases iconographiques, nous étudions les rapports de la structure architectonique des vitraux suisses avec les développements contemporains de la scénographie, comparant en particulier les Entrées princières avec la «mise en scène» du sujet de ces vitraux.

ZUSAMMENFASSUNG

Die auf den Schweizer Kabinettscheiben dargestellten architektonischen Rahmen sind auch schon mit den Frontispizen der seit dem Ende des 15. Jahrhunderts erschienenen Druckwerke verglichen worden. Anhand von weiteren ikonografischen Quellen wird im vorliegenden Artikel versucht, die häufig wiederholte Verwendung dieses «Rahmens im Rahmen» zu erklären. Das Studium der *Säulenlehre* war dank dem Erscheinen zahlreicher *Kunstabchlein* bei den Künstlern im weiteren Umkreis Dürers sehr verbreitet. Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind die beiden Künstler Hans Blum und Rudolph Wyssenbach. Letzterer hat die in den Publikationen von Jacques Androuet Du Cerceau ausführlich beschriebene groteske Ornamentik in seine eigenen Arbeiten aufgenommen. Von diesen ikonografischen Grundlagen ausgehend, wird der Zusammenhang zwischen der architektonischen Struktur der Schweizer Glasgemälde und den zeitgenössischen Strömungen in der szenischen Darstellung (der Szenografie) untersucht. Dabei wird insbesondere der königliche Einzug, die *Entrée*, mit der Inszenierung des Themas auf den Kabinettscheiben verglichen.

RIASSUNTO

I quadri architettonici raffigurati su vetrate commemorative svizzere sono già stati confrontati con i frontespizi dei libri pubblicati verso la fine del XV secolo. Partendo da altre fonti iconografiche, il saggio tenta di spiegare il ripetuto uso di questo «quadro nel quadro». Grazie alla pubblicazione di numerosi libri modello, i cosiddetti «*Kunstabchlein*», lo studio dell'ordine delle colonne nell'architettura classica (*Säulenlehre*) era molto diffuso fra gli artisti che gravitavano nell'orbita di Dürer. Nell'ambito di questo saggio assumono particolare significato i due artisti Hans Blum e Rudolph Wyssenbach. Quest'ultimo ha ripreso nelle sue opere gli ornamenti grotteschi descritti dettagliatamente nelle pubblicazioni di Jacques Androuet Du Cerceau. Partendo da queste basi iconografiche, viene esaminato il nesso fra la struttura architettonica delle vetrate svizzere e l'evoluzione contemporanea della scenografica. Sono oggetto di un confronto soprattutto all'entrata in città di un monarca e la sua «messa in scena» sui pannelli.

SUMMARY

The architectural frames of the Swiss commemorative stained glasses have been compared to the title pages of books published since the late 15th c. This article explores other iconographical sources which could explain the frequency of this characteristic "frame within a frame". The study of the classical orders (*Säulenlehre*) was disseminated by artists working in Dürer's circle and others, through the publication of model books (*Kunstabchlein*). Amongst them Hans Blum and Rudolph Wyssenbach seem particularly important for our purpose. Wyssenbach included the "grotesque" ornamentation illustrated in Jacques Androuet Du Cerceau's publications in his own work. Based on this iconographical background, the relationship between the architectonic structure of the Swiss glass panels and contemporary developments in scenography is examined, in particular the staged entrance of royalty (*Entrées*) in comparison with its treatment in commemorative panels.