Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 38 (1987)

Heft: 3

Artikel: Esquisse pour une géographie de l'histoire de l'art en Suisse

Autor: Gamboni, Dario

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393719

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: 04.07.2025

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

DARIO GAMBONI

Esquisse pour une géographie de l'histoire de l'art en Suisse

L'histoire de l'histoire de l'art en Suisse s'inscrit aussi dans un espace géographique, celui de la Confédération. C'est cette dimension spatiale que l'on se propose ici d'aborder sous un angle à la fois diachronique et synchronique, en examinant la distribution sur le territoire et l'ordre d'apparition des institutions, l'immigration et l'émigration des historiens, la diffusion de leurs écrits. L'accent est mis sur l'historiographie de l'art suisse, tout en posant la question de ses rapports avec l'histoire de l'art «générale» en Suisse. Au-delà de la constatation des inégalités et des barrières, l'objectivation des structures devrait contribuer à permettre d'interroger l'héritage institutionnel, dans un moment souvent décrit comme de «crise» de la discipline et de «surproduction» d'historiens de l'art.

Géographie et histoire de *l'art en Suisse*[1]

L'espace représente un problème crucial pour l'historiographie de l'art «suisse» ou «en Suisse», comme en témoigne le long débat opposant les points de vue résumés par ces deux expressions. Les frontières politiques de la Suisse actuelle, rassemblant au terme d'un processus compliqué des zones linguistiques diverses et des régions au destin historique souvent dissemblable, définissent-elles un cadre géographique pertinent pour l'étude des phénomènes artistiques du passé? Si notre Etat se prête en effet mal à une «géographie artistique» au sens de l'historiographie traditionnelle allemande, à la recherche de «paysages artistiques» *(Kunstlandschaften)* unitaires et stables, ou française, vouée à l'inventaire et à la valorisation de ses «écoles régionales»[2], il peut servir au contraire de laboratoire privilégié à une étude des rapports entre art et territoire qui s'attache aux conflits, aux ruptures, aux effets de concurrence et aux rapports de force dont la localisation et le déplacement des hommes, des œuvres et des formes peuvent être des symptômes[3].

L'une des bonnes raisons qu'il y a pour l'histoire de l'art à considérer le territoire de la Suisse également pour les périodes antérieures à son existence politique tient à l'immense effet rétroactif qu'il a exercé sur leur héritage artistique. C'est dans le contexte de la constitution moderne de l'Etat national que le patrimoine sur lequel nous fondons nécessairement notre approche s'est construit physiquement et intellectuellement, à l'aide d'un ensemble d'opérations (prospection, inventaire, classement, conservation, destruction ou restauration, étude et interprétation), d'institutions et de corps de spécialistes parmi lesquels se dessine progressivement la figure de l'histoire de l'art telle que nous l'identifions aujourd'hui.

L'histoire de l'art entre champ artistique et champ scientifique

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'activité artistique franchit une étape décisive de son émancipation progressive, marquée entre autres par l'apparition des premières «avant-gardes» et par la reconnaissance de l'histoire de l'art comme discipline académique. Cette dernière appartient ainsi d'emblée à deux univers sociaux relativement autonomes et distincts, le champ artistique et le champ scientifique[4]. L'histoire de ces champs, notamment dans le cadre helvétique, n'en est malheureusement qu'aux débuts[5]. Quant à la géographie, historique ou non, elle n'a accordé pour l'instant aux phénomènes culturels qu'une attention distraite ou prudente[6]. Il ne peut donc être ici question que de brosser une esquisse de la «géographie de l'*histoire de l'art en Suisse*»; on le fera en mettant sur les universités un accent partiellement justifié par leur rôle prépondérant dans la production historiographique *(Kunstgeschichtsschreibung)* – à laquelle est consacré ce numéro de *Nos monuments d'art et d'histoire* –, mais en privilégiant d'autre part le contexte institutionnel du champ artistique, qui fait l'objet d'une analyse géographique dans ARS HELVETICA.

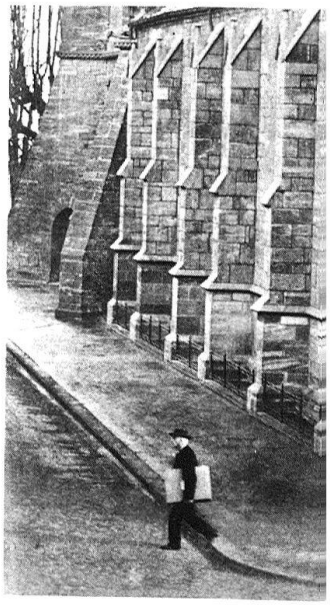
Plutôt qu'un luxe décadent, dans un moment de crise de la discipline et de surproduction des producteurs[7], l'histoire de l'histoire de l'art peut se révéler une tâche urgente et un instrument primordial pour remettre en jeu les structures héritées et rationaliser les investissements scientifiques. Peut-être faut-il encore préciser qu'espace et histoire sont considérés ici comme deux faces d'une même pièce, et que la distribution dans l'espace ne représente qu'un état de l'histoire du ou des champs.

L'héritage de la Confédération

Comme la production artistique elle-même ou comme les autres disciplines académiques, l'*histoire de l'art en Suisse* est tributaire de la préhistoire et de l'histoire de la Confédération, dont on peut rappeler brièvement quelques traits déterminants. Avant de devenir en 1848 un Etat confédéré, la Suisse est d'abord une confédération d'Etats, opposés de diverses manières sur les plans politique, social, confessionnel et linguistique, et dont l'organisation commune est assez lâche. La domination politique et économique y appartient toutefois essentiellement aux Etats urbains germanophones et protestants, dont le gouvernement et l'Eglise observent une grande réserve à l'égard de l'usage des images et des investissements somptuaires. Bâle et Genève (simple alliée avant 1815), de loin les plus grandes villes au Moyen Age, occupent des positions géographiquement et politiquement marginales, au contraire des concurrentes Berne et Zurich, tournées respectivement vers l'ouest et vers l'est. Tandis que Bâle possède depuis 1460 une université, des «académies» (écoles supérieures destinées à la formation des pasteurs) sont créées à Zurich (1523), Berne (1528), Lausanne (1537), Genève (1595), Schaffhouse (1648) et Saint-Gall (1713); dans les régions catholiques, l'enseigne-

ment secondaire est dispensé par les gymnases jésuites. La domination urbaine s'accompagne d'une concentration progressive du patrimoine, sanctionnée au cours du XIXe siècle par la création des musées – avec à nouveau l'antécédent de Bâle, où la Ville et l'Université ont fondé en 1661 le premier musée public d'Europe[8].

Dans le domaine de l'enseignement supérieur comme dans celui des collections, les projets centralisateurs apparus sous la République helvétique (1798–1803)[9] échouent dans l'Etat de 1848, mais aboutissent à la création en 1854 de l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ). Les académies de Zurich, Berne, Genève et Lausanne sont transformées en universités respectivement en 1833, 1834, 1873 et 1890, tandis que l'Académie de Neuchâtel, créée en 1838, les imite en 1909 seulement. Entre temps et malgré le *Kulturkampf*, la Suisse catholique est parvenue à se doter à Fribourg d'une université bilingue en 1889. Les instruments nationaux de protection du patrimoine et de promotion de l'activité artistique, mis en place au cours des années 1880[10], voient le jour grâce aux efforts des sociétés d'artistes, d'amateurs et d'érudits apparues pour certaines dès le XVIIIe siècle[11]. L'appareil fédéral n'ôtera d'ailleurs pas leur importance aux initiatives privées, dans un contexte marqué par l'autonomie administrative des cantons et une tension permanente entre les tentatives de coordination et la tradition fédéraliste[12].



1 Jacob Burckhardt traversant la place de la cathédrale pour se rendre à l'Université, Bâle, 1878.

Distribution des institutions

En accord avec sa longue tradition culturelle, la ville de Bâle joue un rôle important dans l'introduction et le développement de l'*histoire de l'art en Suisse*, bénéficiant notamment de l'enseignement des deux historiens de l'art helvétiques les plus célèbres: Jacob Burckhardt, qui occupe la chaire d'histoire de l'art nouvellement créée en 1874, et son élève Heinrich Wölfflin qui lui succède en 1893. En 1928, la création d'une chaire d'histoire de l'art de la Suisse échoue, mais un enseignement spécifiquement consacré à ce thème est confié au Zurichois Paul Ganz, qui fonde en 1932 dans le cadre de l'Université l'*Archiv für schweizerische Kunstgeschichte.*

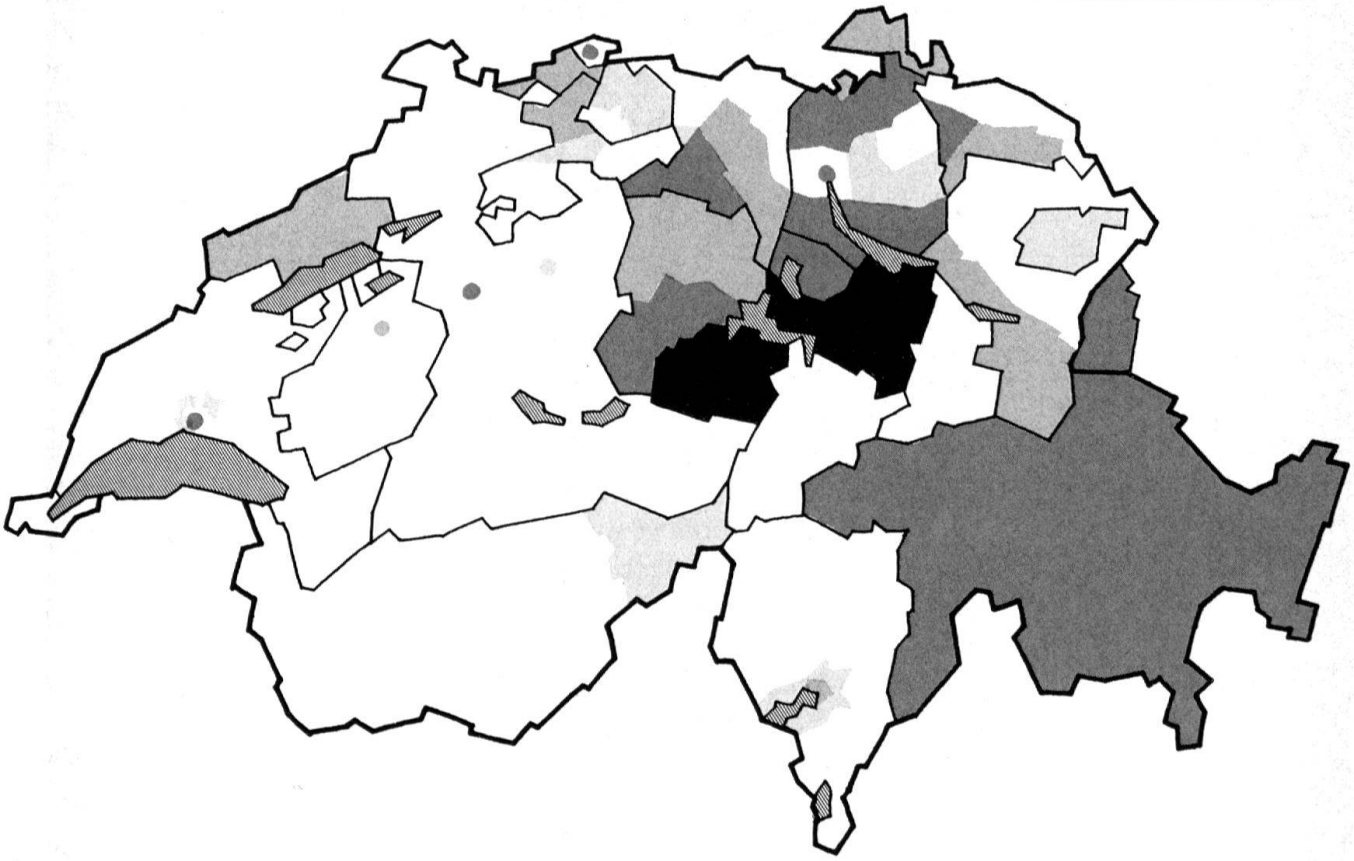
L'initiative revient cependant à Zurich et à l'EPFZ, où Burckhardt lui-même enseigne l'histoire de l'art de 1855 à 1858. L'Université suit en 1870 et nomme deux érudits zurichois qui jouent un rôle fondateur pour l'histoire de *l'art en Suisse:* Salomon Vögelin et – davantage connu grâce à ses publications et à sa plus longue carrière – Johann Rudolf Rahn. Ils œuvrent tous deux à la création (en 1898) du Musée national, que Vögelin imaginait décentralisé mais dont Rahn avec d'autres obtient au terme d'une lutte serrée le siège pour Zurich[13]. La logique de l'accumulation, qui conjugue les effets du développement interne des grandes institutions, de l'efficacité attachée à leur proximité mutuelle et du fait qu'«on ne prête qu'aux riches», vaut dès lors à Zurich une concentration incomparable d'instruments, parmi lesquels on peut citer: dans le cadre de l'EPFZ, la Collection d'estampes (1867), l'Institut pour l'histoire et la théorie de l'architecture (1967) et l'Institut pour la conservation des monuments historiques (1972), qui

rédige depuis 1979 la *Bibliographie de l'art suisse et de la conservation des monuments historiques;* la *Revue suisse d'art et d'archéologie,* publiée (sous ce nom depuis 1939) par le Musée national; le siège de la Fondation suisse de la culture Pro Helvetia (1939); et l'Institut suisse pour l'étude de l'art (ISEA, 1951), d'origine privée mais reconnu depuis 1981 par la Confédération comme institut universitaire indépendant. L'importance que revêt la localisation géographique de ces diverses institutions par rapport à leur utilisation est bien entendu variable, et dans certains cas négligeable, mais l'effet de concentration de l'ensemble n'en est pas moins déterminant, d'autant qu'il accompagne la croissance de Zurich comme métropole économique et financière de la Suisse[14].

Berne, la capitale politique, recueille naturellement son lot d'institutions fédérales: Office de la culture du Département de l'intérieur, avec ses Archives fédérales des monuments historiques, sièges du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNSRS)[15] et de l'Académie suisse des sciences humaines, auxquels s'ajoute celui de la Société d'histoire de l'art en Suisse (SHAS). Les organismes gouvernementaux s'occupent cependant davantage de gestion que de documentation et de recherche, et bien que Berne développe un appareil muséal comparable à celui de Zurich, l'histoire de l'art ne s'établit fermement dans son université que lorsque Artur Weese reprend en 1905 la chaire occupée de 1878 à 1890 par Gottlieb Trächsel.

Création politique ambitieuse, l'Université de Fribourg comprend d'emblée une chaire d'histoire de l'art et une chaire d'archéologie chrétienne. Quant aux autres universités romandes, le retard (de 40 à 80 ans) observé dans leur fondation paraît s'accentuer dans le domaine de l'histoire de l'art, dont les premiers enseignements complets (malgré une présence antérieure non négligeable) sont créés à Lausanne en 1965[16], à Genève en 1968 et en 1975 à Neuchâtel – où à ce jour la discipline ne peut être étudiée comme branche principale qu'avec une autorisation spéciale et en recourant au complément d'autres établissements. Il vaut la peine de rappeler que les villes francophones avaient été au contraire pionnières en matière de musées des beaux-arts (celui de Genève date de 1826)[17] et que dans la seconde moitié du XIXe siècle, Genève possédait la seule école des beaux-arts de la Suisse et représentait un véritable contrepoids culturel par rapport aux villes alémaniques; mais collections et enseignement étaient liés à la «Fabrique» et destinés tout d'abord à assurer la qualité esthétique des produits industriels[18]. Ceci dit, accueillant récemment la discipline, les universités de Lausanne et de Genève se sont également organisées plus rapidement de manière moderne, adoptant les «séminaires» qui s'étaient peu à peu imposés en Suisse alémanique, et l'ouverture par l'ISEA d'une «antenne romande» à Lausanne témoigne peut-être d'une évolution de l'équilibre national dont on note quelques indices sur le plan économique.

Il n'y a pas besoin d'être grand géographe pour s'apercevoir que les universités logent sur le Plateau, là où dès le Moyen Age les villes ont prospéré. La zone alpine et subalpine en est dépourvue, et dépend des centres de la plaine pour la formation et l'activité universi-



taires de ses habitants, au prix d'«émigrations» provisoires ou définitives. Le problème le plus grave est celui du Tessin, qui ajoute la différence linguistique à l'éloignement géographique. Malgré promesses et tentatives, les anciens bailliages d'outremonts ne sont pas parvenu à obtenir les moyens d'une autonomie culturelle même relative, et une votation cantonale est venue balayer en 1986 le projet d'institut *(Centro universitario della Svizzera italiana)* destiné à pallier en partie l'absence d'université. Les relations traditionnellement entretenues avec les centres italiens et surtout lombards se sont raréfiées après la période de repli de la Seconde Guerre mondiale, et l'absence de volonté politique perpétue celle d'institutions spécialisées. L'*Opera svizzera dei monumenti d'arte e di storia,* organe cantonal d'inventaire rattaché à la SHAS, se trouve confiné dans le «ghetto» locarnais par l'immobilisme et la concurrence des anciens recensements locaux [19].

En effet, tandis que les inventaires de biens artistiques meubles (*bewegliches Kunstgut:* tableaux, sculptures non monumentales, etc.) sont partiellement organisés et coordonnés par l'ISEA, ceux des biens immeubles (les *monuments d'art et d'histoire* publiés dans les «livres noirs») [20] ont été mis en place à partir des années 1920 par la SHAS en collaboration avec les autorités cantonales et les chercheurs engagés par ces dernières. Il est frappant de constater le rôle moteur joué tout d'abord dans ce domaine par la Suisse centrale, rurale, alpine et catholique, à partir du modèle élaboré pour le canton d'Unterwald [21] par l'archiviste d'Etat de Nidwald Robert Durrer, élève de Rahn. L'expansion du territoire inventorié progresse ensuite vers

2 Etat de publication de l'inventaire des monuments d'art et d'histoire de la Suisse en 1930 (zone la plus foncée), 1950, 1972 et 1986 (d'après Dorothee Eggenberger et Georg Germann. *Geschichte der Schweizer Kunsttopographie.* Zurich 1975, p. 29–31, et *Les monuments d'Art et d'Histoire de la Suisse,* vol. 78, Bâle 1986).

Fig. 2

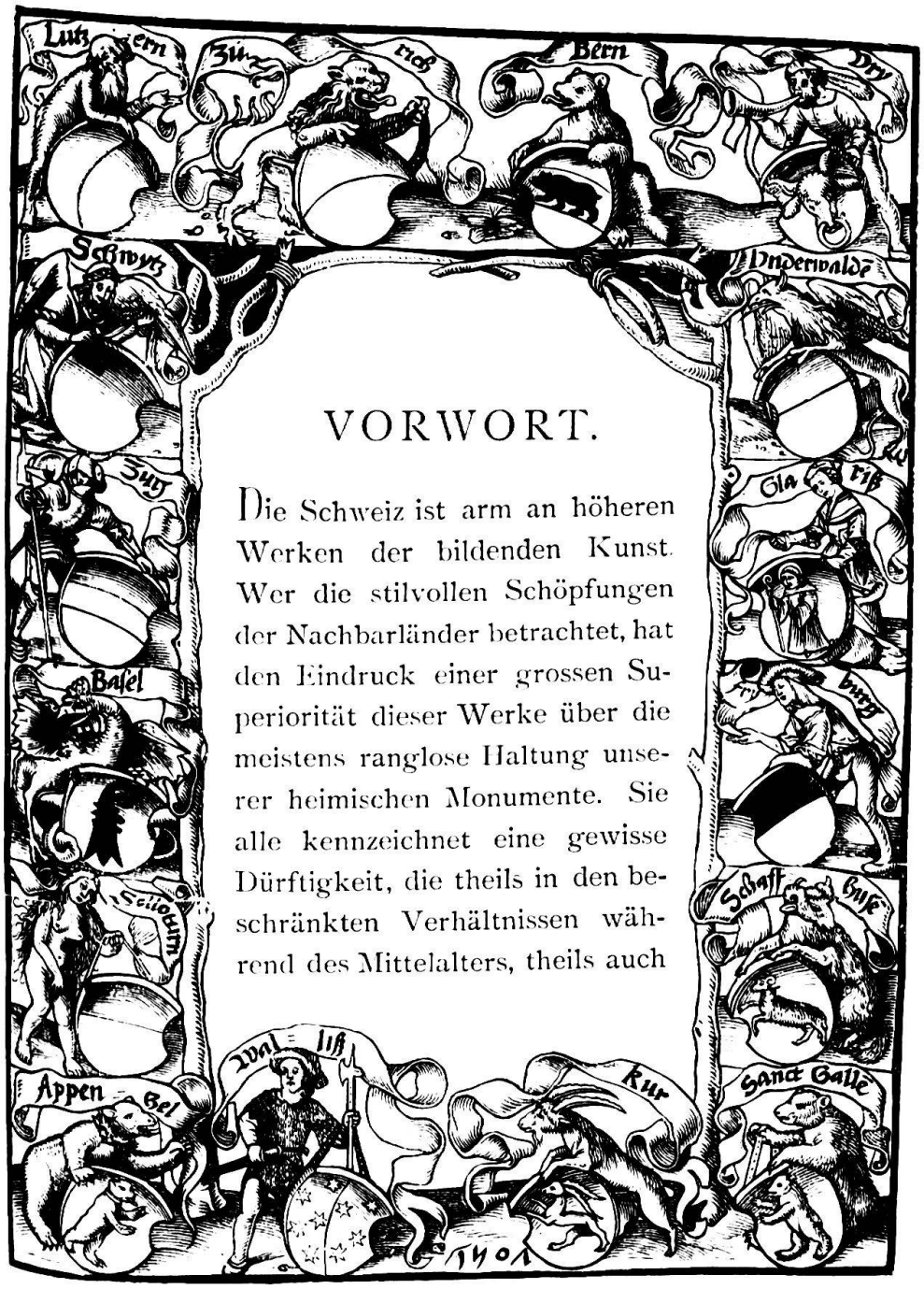
l'est et le nord, sous une direction principalement bâloise à partir des années 1930, ne pénétrant que lentement en Suisse romande et avec les difficultés déjà évoquées au Tessin. Genève, dont l'internationalisme ne se double pas comme à Bâle d'un intérêt suivi pour le patrimoine local et régional, n'a mis que très récemment en place la structure nécessaire à l'inventaire monumental.

Histoire de l'art en Suisse et histoire de *l'art en Suisse*

L'histoire de *l'art en Suisse* ne forme pas le seul objet d'étude des historiens de l'art suisses ou actifs en Suisse. Réciproquement, ces derniers n'en ont en principe pas l'exclusivité; cependant, jusqu'il y a peu, cela a été assez largement le cas. Un facteur à cet égard déterminant est la position relativement inférieure ou moyenne attribuée à la plupart des œuvres et monuments «suisses» dans le palmarès des
Fig. 3 valeurs artistiques internationales, par l'effet conjugué des conditions historiques qui ont réglé les investissements culturels sur le territoire national et du faible développement de l'historiographie responsable de leur valorisation. Dans une hiérarchie soumise aux œuvres «universelles» – c'est-à-dire imposées et reconnues comme telles –, l'intérêt pour les œuvres «locales», fussent-elles «nationales», implique un type de profil déterminé. L'histoire de *l'art en Suisse* se développe ainsi en relation étroite avec le mouvement de protection du patrimoine dont elle représente d'ailleurs un instrument essen-
Fig. 4 tiel[22], et connaît deux temps forts dans les années 1870 et 1930, lorsque l'idéologie des Etats-nations et leur politique de puissance mettent en cause l'identité et le droit à l'existence du petit Etat plurilingue[23].

Cela ne signifie pas que les ténors de cette historiographie aient tous souscrit à l'existence d'un «art suisse», et Rahn lui-même s'oppose sur ce point à un Paul Ganz[24]. De nombreux étrangers y apportent également des contributions importantes, tel l'Allemand Erwin Poeschel qui réalise l'inventaire monumental du canton des Grisons. Mais elle demeure longtemps une affaire surtout alémanique ou du moins germanophone, malgré l'exception précoce du Genevois Jean-Daniel Blavignac. L'écho obtenu au-delà des frontières nationales par les historiens se révèle généralement lié aux objets choisis pour leurs travaux: Burckhardt et Wölfflin ne se sont guère occupés d'art suisse, et le nom de l'Allemand Wilhelm Worringer, qui dédie à des thèmes internationaux les cours de privat-docent qu'il donne à l'Université de Berne de 1909 à 1914 avant d'être nommé à Bonn, s'est davantage imposé que celui de son compatriote Artur Weese, professeur ordinaire de 1905 à 1935 dans le même établissement où il se consacre avec prédilection à l'art de sa patrie d'adoption[25].

Cependant, le cadre municipal, cantonal et national de l'activité des jeunes historiens exerce sur cette dernière divers effets de commande, et le patriotisme tend à être relayé par la perspective des débouchés professionnels liés notamment à l'inventaire et à la conservation des monuments. La création d'enseignements spécifiquement consacrés à l'art régional[26], de même que les options méthodologi-



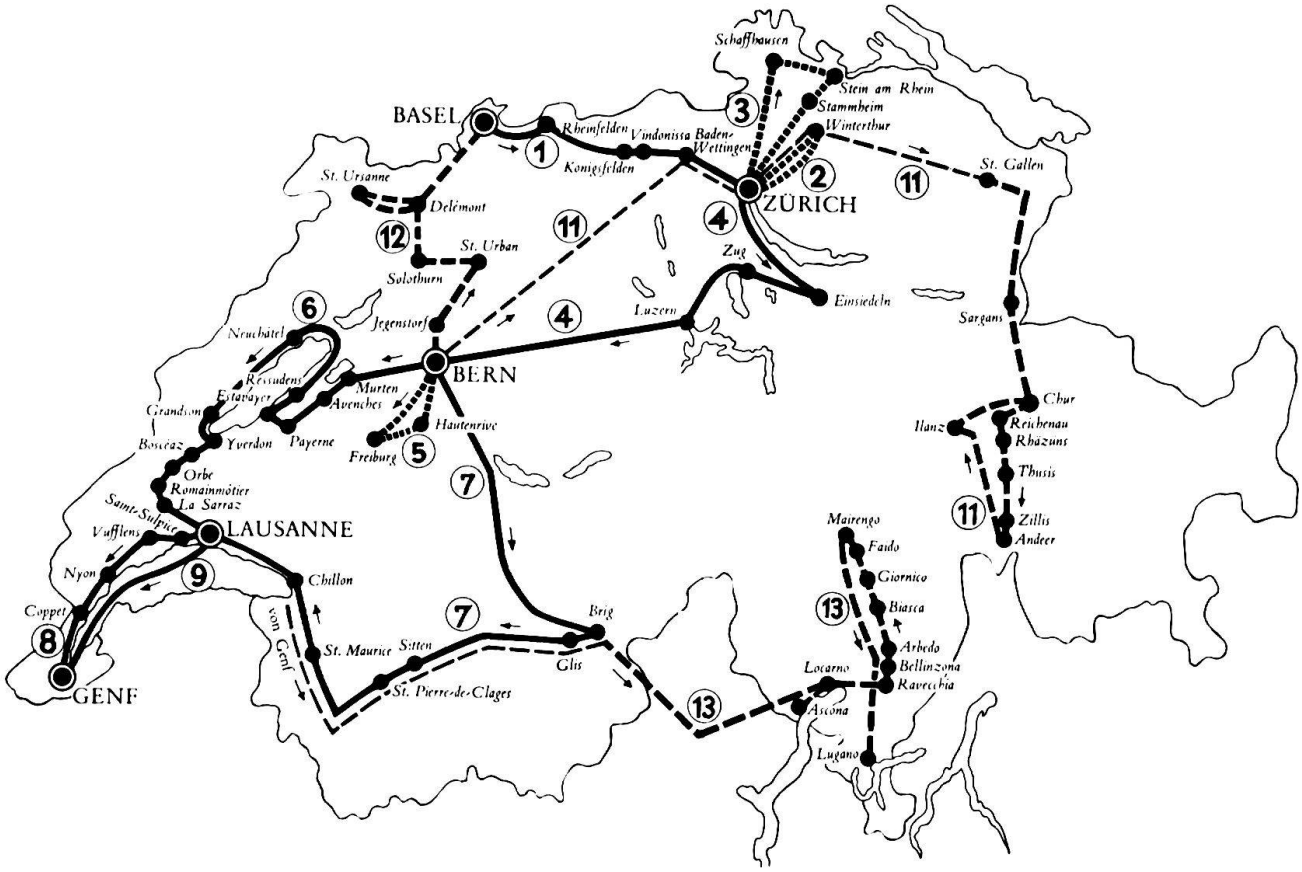
3 Première page de l'avant-propos de Johann Rudolf Rahn à sa *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*. Zurich 1876.

ques encourageant l'analyse des conditions historiques et sociales de la production artistique, contribuent également à promouvoir et à revaloriser dans une certaine mesure les études consacrées au patrimoine local, à des degrés variables dans les diverses parties de la Confédération.

Fig. 5

«Gente che non ha posto ne in cielo ne in terra»

En matière d'hommes comme de marchandises, la Suisse est marquée par une tradition de libre-échangisme que déterminent l'étroitesse de son marché intérieur et sa situation culturelle périphérique.

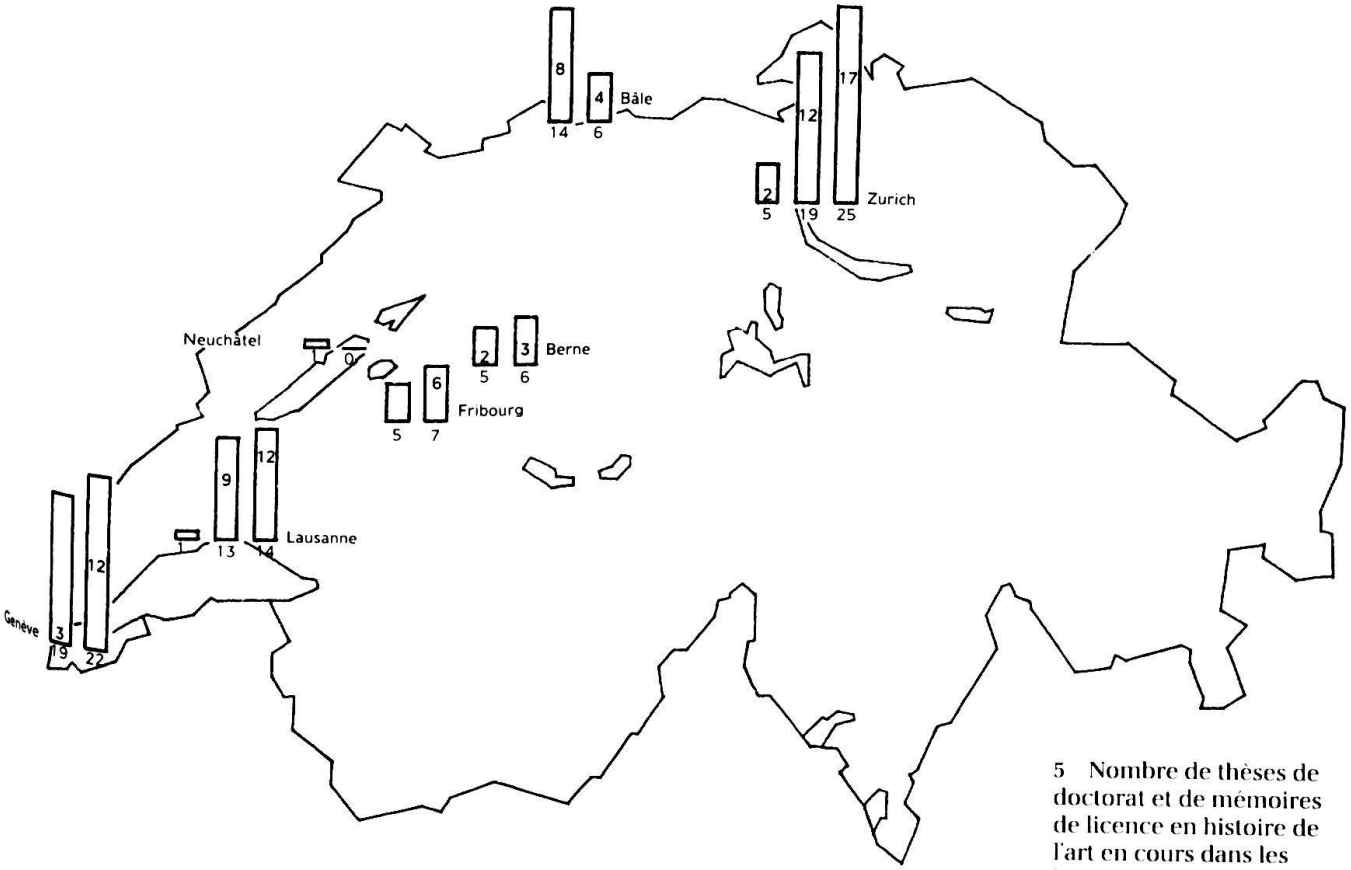


Carte des excursions du Congrès

4 Carte du XIVe Congrès International d'Histoire de l'Art, 31 août–9 septembre 1936 (reproduite d'après le *Manuel offert aux congressistes*. Bâle 1936). Le XIVe Congrès fut exceptionnellement organisé de manière itinérante, afin de permettre la visite des monuments situés entre les diverses villes choisies pour les séances (Bâle, Zurich, Berne, Lausanne et Genève) et de montrer ainsi aux congressistes, également conviés à des excursions après la clôture du congrès, «la majeure partie des trésors artistiques que possède la Suisse».

Dans le domaine artistique, on observe ainsi l'apparition difficile de producteurs indigènes hautement qualifiés, leur fréquente émigration vers les grands centres européens, et pour les investissements de prestige, l'importation des objets meubles et l'immigration des producteurs d'objets immeubles. Sur un plan professionnel général, le tournant du siècle voit un renversement de la balance migratoire s'opérer en faveur de l'immigration, mais l'émigration des spécialistes suisses se poursuit, en vertu de la petitesse des débouchés intérieurs et du renom toujours attaché aux centres et aux concurrents étrangers. Les directions de ces mouvements de personnes plus ou moins symétriques obéissent à des régularités parfois très anciennes, répondant aux liens économiques, linguistiques ou confessionnels qui unissent les différentes parties de la Confédération à des régions et des pays vers lesquels les dirige souvent déjà la pente des eaux fluviales.

On pourrait ainsi comparer les déplacements des historiens de l'art à ceux d'autres producteurs culturels, et notamment des artistes. A cet égard, il faut noter que le cadre plus institutionnel de leur activité les soumet davantage aux «statalismes» ou effets de frontière[27], tels que les prescriptions touchant la nationalité attachées aux modalités de nomination ou les durées limitées assignées aux mandats. Les hautes écoles suisses sont petites et, à l'exception de l'EPFZ, ne peuvent prétendre occuper les sommets de la hiérarchie européenne. Mais le marché global de l'histoire de l'art demeure étroit,



5 Nombre de thèses de doctorat et de mémoires de licence en histoire de l'art en cours dans les hautes écoles suisses, d'après la liste publiée dans *Nmah* (37, 1986, p. 125–128, mise à jour dans le vol. 38, 1987, p. 204–206). Les parties marquées en gris désignent le nombre de travaux portant sur des sujets «suisses» (artistes suisses ou monuments situés en Suisse). La colonne de gauche représente les thèses, celle de droite les mémoires; tout à gauche à Lausanne et Zurich, les thèses en cours dans les écoles polytechniques fédérales. La liste des thèses zurichoises a été complétée par les indications publiées dans *Kunstchronik*, 1985, p. 420–421. Il faut rappeler que les universités romandes ne connaissent que les thèses de doctorat, considérées comme l'équivalent des thèses d'habilitation des universités alémaniques; ces dernières ne figurent cependant pas dans la liste de *Nmah* et n'apparaissent par conséquent pas sur ce tableau.

comme l'annonce plaisamment dans les débuts Jacob Burckhardt en évoquant la ruée des «gens qui n'ont place ni au ciel ni sur terre» que devrait provoquer sa succession[28], et les avantages économiques, administratifs et humains des établissements helvétiques en viennent à compenser leur prestige limité dans le contexte de croissances souvent calamiteuses.

Il semble donc que les facteurs extra-professionnels jouent un rôle moins important dans l'immigration des historiens de l'art que dans celle des artistes, avec des exceptions comme Poeschel s'établissant à Davos pour des raisons de santé en 1913, quatre ans avant Ernst Ludwig Kirchner, ou le jeune Ludwig Eckardt trouvant l'asile politique à Berne en 1849, comme Gustave Courbet le fera à La Tour-de-Peilz en 1873. De manière très générale, les déplacements s'effectuent à la suite d'invitations ou de concours. La Suisse alémanique, longtemps seule concernée, est naturellement tournée vers l'Allemagne, et en 1870, l'annonce pour la chaire de Zurich paraît dans la presse allemande en même temps que dans le *Zürcher Amtsblatt* – le poste se voyant toutefois attribué à Vögelin, alors pasteur à Uster. A la recherche de professeurs pour la nouvelle Université de Fribourg, le conseiller national Caspar Decurtins parcourt l'Allemagne et engage à Münster Wilhelm Effmann, pour la chaire qu'occuperont ses compatriotes Franz Friedrich Leitschuh (à partir de 1904) et Heribert Reiners (dès 1925). Ce dernier a également étudié la théologie catholique à Bonn, et l'élément confessionnel joue sans aucun doute un

rôle déterminant face à une *histoire de l'art* suisse essentiellement protestante – d'ailleurs représentée par plusieurs anciens étudiants en théologie comme Burckhardt, Gottfried Kinkel, Gottlieb Trächsel ou Vögelin.

Ces relations privilégiées ne sont toutefois pas exemptes d'ambivalence et de crises. En 1897, la jeune Université de Fribourg est frappée par la démission collective de huit professeurs allemands et contrainte de se tourner vers l'Autriche et la Suisse (c'est le Lucernois Josef Zemp, élève de Rahn comme Durrer, qui est engagé). Cinq ans plus tard, le Schaffhousois Ferdinand Vetter, professeur à Berne, doit renoncer à sa charge devant le tollé provoqué par l'affirmation sans nuance de l'appartenance spirituelle de la Suisse alémanique à la nation allemande qu'il a énoncée lors des fêtes d'ouverture du Musée national à Nuremberg. Après la Première Guerre mondiale, le nombre d'étrangers diminue fortement parmi les enseignants et les étudiants de l'Université de Berne, tandis qu'au cours de la Seconde, Reiners à Fribourg se voit soupçonné d'espionnage et privé en 1945 de ses fonctions. C'est significativement au cours des mêmes années qu'un enseignement d'histoire de l'art en français, confié au Genevois Adrien Bovy, est introduit dans cette université. Comme on pouvait s'y attendre, c'est la France qui fournit plusieurs de ses professeurs à celle de Genève, et tous ceux de Neuchâtel; Lausanne recourt par deux fois à l'Italie, plus précisément au Piémont et à la Lombardie.

Rahn soutient en 1866 à Zurich, après l'avoir rédigée à Bonn, la première thèse d'histoire de l'art présentée en Suisse. Il refuse même par la suite plusieurs offres provenant d'Allemagne et d'Autriche au profit de ses activités helvétiques. Ses élèves comme ceux de Burckhardt trouvent généralement un poste au pays, mais ils poursuivent d'autre part la tradition des compléments de formation effectués à l'étranger qui s'appuie sur l'absence de centre national reconnu et sera soutenue par les bourses de relève du FNSRS. Les liens noués au cours de ces séjours peuvent conduire à des installations durables, et l'émigration semble être plus importante que les franchissements de la barrière linguistique intérieure, qui demeurent relativement rares et s'accomplissent surtout de la Suisse alémanique vers la Suisse romande. Avec une marge d'incertitude nourrie par des volontés déterminées comme celle de Rahn et par les facteurs extraprofessionnels, le degré de réputation atteint par les institutions suisses se reflète dans la position qu'elles occupent dans les cursus académiques. Wölfflin, privat-docent à Munich lorsqu'il est choisi en 1893 pour succéder à Bâle à son maître Burckhardt, quitte sa chaire en 1901 pour Berlin. Son successeur, le Bâlois Heinrich Alfred Schmid, qui y est collaborateur de la Nationalgalerie, repart en 1904 déjà pour Prague.

En 1924, Wölfflin accepte l'offre de l'Université de Zurich et rentre au pays, en relation toutefois avec le climat politique et pour y terminer son incomparable carrière dans un certain isolement. Mais les «retours en Suisse» ne s'inscrivent pas nécessairement dans une courbe descendante, et le «détour par l'étranger» se révèle souvent

indispensable à l'obtention des postes les plus convoités – Zurich accueillant ainsi récemment à l'Ecole polytechnique un professeur genevois passé par le Canada francophone, et à l'Université un Zurichois longtemps actif aux Pays-Bas. Cependant, les attitudes ou les mesures protectionnistes de pays comme la France ou l'Italie s'ajoutent au «taux de change» défavorable lié à la situation traditionnellement périphérique de la Suisse pour déséquilibrer la balance des mouvements au profit de l'immigration[29]. La situation des historiens romands, qui se heurtent à la barrière linguistique et à la prépondérance alémanique dans le cadre national, et au centralisme parisien dans leur espace traditionnel de référence, le cède encore en difficulté à celle des Tessinois, pratiquement privés de débouchés dans leur canton. Les tentations politiques de repli menaçant les étudiants étrangers doivent aussi inquiéter dans le contexte d'une Suisse séparée de la Communauté économique européenne, où se prépare dans le domaine culturel également la défonctionnalisation des frontières.

6 Johann Heinrich Füssli, Autocaricature satirique de l'artiste à son retour d'Italie en Suisse, 1778, plume et encre sépia sur papier, 24,5×19,3 cm, Zurich, Kunsthaus. – L'artiste se représente en nu à l'antique, assis sur une chaise perçée au-dessus d'une carte symbolique de l'Europe. Tandis que ses excréments tombent sur la Suisse, sa nostalgie regagne l'Italie sous la forme d'un phallus ailé. L'Angleterre où il va s'établir est occupée par deux souris maigres, les portraitistes «Humphry» et «Romney», et une souris grasse, le peintre de cour «B. West».

Les produits de l'histoire

Si, pour poursuivre le rapprochement entre la production artistique et celle de l'histoire de l'art, les institutions peuvent être comparées à des commanditaires et les chaires à des objets immeubles, monuments inachevables qui voient se succéder les maîtres d'œuvre, l'équivalent des objets meubles, celui à vrai dire de l'essentiel des œuvres, est représenté par les publications. Leur mobilité est évidemment accrue par le fait qu'il s'agit non d'objets uniques, mais de textes destinés par nature à la multiplication. L'analyse de leur localisation (maisons d'édition, revues) et de leur diffusion ne présente pas de difficultés insurmontables, mais elle suppose de longues recherches mettant à contribution catalogues d'éditeurs et de bibliothèques, comptes-rendus, citations, etc. En l'absence de toute étude préalable, on renoncera à se demander ici quels travaux ont paru où, et quelle diffusion régionale, nationale ou internationale ils ont pu connaître, pour se contenter de remarques touchant la langue de publication, premier et grossier indice de diffusion.

Comme il a déjà été noté, l'*histoire de l'art en Suisse* a longtemps été une affaire essentiellement germanophone. Parmi les ouvrages généraux concernant l'*art en Suisse*, seuls les deux premiers volumes de la *Kunstgeschichte der Schweiz* de Joseph Gantner et Adolf Reinle ont été traduits, en français[30]. Ce n'est que progressivement que sont apparues des entreprises d'édition bilingues (comme *Un Siècle d'art suisse* puis *L'Art en Suisse 1890–1980*, en allemand et en français), trilingues (comme le *Guide culturel de la Suisse*) ou quadrilingues (comme ARS HELVETICA[31]. Par contre, les ouvrages collectifs nationaux tels que les dictionnaires biographiques et les inventaires monumentaux sont depuis longtemps plurilingues, et la *Revue suisse d'art et d'archéologie* comme *Nos monuments d'art et d'histoire* publient des articles dans les trois de nos quatre langues nationales qui possèdent un statut international.

L'obstacle que représente la «langue étrangère» dans la communication scientifique a tendance à être sous-estimé, au nom d'une polyglossie censée former l'une des conditions préalables à l'activité professionnelle. Mais l'examen des références bibliographiques citées par les auteurs des différentes parties de la Suisse – sans parler de ceux des pays environnants – suffit à montrer l'importance de préférences linguistiques qui renvoient en outre à des univers culturels relativement distincts. Une approche plus réaliste de ce problème permettrait peut-être de mieux saisir l'atout considérable que peut constituer pour les historiens de l'art suisses l'usage scientifique de la polyglossie, par rapport aux représentants des grands centres européens et surtout américains, moins portés ou contraints à s'y adonner.

Comme pour les «styles» dans le domaine de la production artistique, et après Burckhardt et Wölfflin, les grands paradigmes méthodologiques de l'histoire de l'art se sont généralement élaborés dans ces centres, au-delà des frontières de la Suisse. Cela n'a pas empêché l'apparition d'«écoles» régionales ou nationales et de profils scientifiques tranchés, comme à Zurich autour de Rahn, soucieux d'objectivité scrupuleuse, ou en Suisse centrale avec Durrer puis Linus Birchler, attachés précocement à la description globale du territoire artistique et à l'approfondissement monographique des inventaires[32]. Plus récemment, l'histoire sociale de l'art a connu à Lausanne autour d'Enrico Castelnuovo un développement particulier[33] – d'où procède aussi cette analyse géographique.

L'histoire sociale oblige à poser la question toujours difficile du public. Malgré la lenteur d'une prise de conscience professionnelle et d'une interrogation réflexive dont témoigne encore la fondation tardive de l'Association suisse des historiens d'art[34] (en 1976, 110 ans après la Société des peintres et sculpteurs suisses), l'histoire de l'art obéit d'emblée au mode scientifique de communication entre pairs. Les étudiants, atteints prioritairement par le biais du cours[35], forment un public particulier de producteurs potentiels. Mais notamment par son appartenance au champ artistique, la discipline s'adresse aussi à un public plus vaste – et plus difficile à définir –, celui des lecteurs de périodiques et d'ouvrages à grande diffusion, des visiteurs de monuments, de musées et d'expositions. On pourrait tenter de poursuivre cette enquête à son propos, par exemple en analysant la distribution géographique des membres de la SHAS, c'est-à-dire des lecteurs de *Nos monuments d'art et d'histoire*. Mais on préférera leur proposer d'en rester là pour l'instant, ou mieux, de prendre le relais.

Zusammenfassung

Die Geschichte der Kunstgeschichte in der Schweiz ist auch durch einen geographischen Raum, nämlich denjenigen der Eidgenossenschaft, bedingt. Diese räumliche Dimension soll hier unter einem Blickwinkel behandelt werden, der zugleich diachronisch und synchronisch ist. Dabei wird untersucht, wie die Institutionen über das Land verteilt sind und in welcher Reihenfolge sie entstanden. Ferner

wird die Ein- und Auswanderung von Historikern und die Streuung ihrer Schriften studiert. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Geschichtsschreibung der Schweizer Kunst, ohne dass jedoch die Frage nach deren Beziehungen zur «allgemeinen» Kunstgeschichte in der Schweiz ausser acht gelassen würde. Die objektive Betrachtung der Strukturen erlaubt nicht nur, Unausgeglichenheiten und Schranken zu erkennen, sondern trägt vielmehr dazu bei, in einer Zeit der oft erwähnten «Krise» der Disziplin und «Überproduktion» von Kunsthistorikern das institutionelle Erbe kritisch zu beleuchten.

Riassunto

La storia della storia dell'arte in Svizzera si iscrive anche in uno spazio geografico: quello della Confederazione. In questo saggio si propone la disamina di questa dimensione spaziale da un punto di vista contemporaneamente diacronico e sincronico, osservando la distribuzione e l'ordine d'apparizione delle istituzioni sul territorio, l'immigrazione e l'emigrazione degli storici e la divulgazione dei loro scritti. L'accento sarà posto sulla storiografia dell'arte svizzera, proponendo allo stesso tempo il problema dei suoi rapporti con la storia dell'arte «generale» in Svizzera. Al di là della costatazione delle disuguaglianze e delle barriere, l'oggettivazione delle strutture dovrebbe contribuire a permettere d'interrogare il patrimonio istituzionale in un momento sovente descritto come di «crisi» della disciplina e di «sovrapproduzione» di storici d'arte.

Notes

[1] L'expression «histoire de l'art en Suisse» pouvant désigner aussi bien l'ensemble de la discipline (indépendamment de ses objets) dans le cadre géographique de la Confédération que l'étude de l'art «suisse», «en Suisse» ou «de la Suisse», ou encore les deux à la fois, on s'est résolu à recourir aux italiques pour distinguer entre ces trois acceptions, toutes impliquées ici. Je remercie Oskar Bätschmann, Erica Deuber-Pauli, Georg Germann, Paul-André Jaccard et Philippe Kaenel pour leur lecture critique d'une première version de ce texte.

[2] Voir GERMANN, GEORG. Kunstlandschaft und Schweizer Kunst. (Revue suisse d'art et d'archéologie, 41, 1984, p. 76–80); HAUSSHERR, REINER. Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. (Rheinische Vierteljahrsblätter, 34–35, 1970, p. 158–171); CASTELNUOVO, ENRICO. Le frontiere nella storia dell'arte. (Le frontiere da Stato a Nazione: il caso Piemonte, Rome, à paraitre).

[3] Voir le catalogue de l'exposition Kunst um 1400 am Mittelrhein. Francfort 1975; CASTELNUOVO, ENRICO/GINZBURG, CARLO. Centro e periferia. (Storia dell'arte italiana, 1: Questioni e metodi, Turin 1979, p. 285–352), en version française: Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien. (Actes de la recherche en sciences sociales, 1981, 40, p. 51–72); MÖBIUS, FRIEDRICH. Vorwort zu den Tagungsmaterialen et Von der Kunstgeographie zur kunstwissenschaftlichen Territorienforschung. (Regionale, nationale und internationale Kunstprozesse. IV. Jahrestagung des Jenaer Arbeitskreises für Ikonographie und Ikonologie 27. bis 30. 5. 1981 in Erfurt. Jena 1983, p. 11–42); STAMM, LIESELOTTE. Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert. (Revue suisse d'art et d'archéologie, 41, 1984, p. 85–91).

[4] Sur la notion de champ, voir BOURDIEU, PIERRE. Quelques propriétés des champs. (Questions de sociologie. Paris 1980, p. 113–120); Zur Soziologie der symbolischen Formen. Francfort 1970; Campo del potere e campo intellettuale. Cosenza 1978.

[5] En ce qui concerne l'histoire de l'art, les travaux principaux ont été publiés par l'Institut suisse pour l'étude de l'art dans sa série Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz: KNOEPFLI, ALBERT. Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen. (Annuaire 1970–1971) Zurich 1972; EGGENBERGER, DOROTHEE/GERMANN, GEORG. Geschichte der Schweizer Kunsttopographie. Zurich 1975; Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen 1. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940. (Annuaire 1972–1973) Zurich 1976. Ces trois ouvrages formant la source essentielle de cet article, on a renoncé à y renvoyer systématiquement le lecteur qui trouvera aisément grâce à leurs index les précisions et les informations complémentaires qu'il pourra désirer. Les études prévues dans la même série et consacrées aux chaires des Ecoles polytechniques de Zurich et de Lausanne et à celles

des universités de Genève, Lausanne et Neuchâtel, ainsi qu'à l'enseignement de l'histoire de l'art dans les hautes écoles suisses après la Seconde Guerre mondiale n'ont pas encore été mises en chantier. Cette grave lacune explique le déséquilibre dont souffre notre esquisse à l'égard de la Suisse romande et de l'histoire de l'architecture, et accentue le caractère hypothétique des grandes lignes qui y sont provisoirement dessinées.

[6] Voir cependant RACINE, JEAN-BERNARD/RAFFESTIN, CLAUDE. Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion. (Revue suisse d'art et d'archéologie, 41, 1984, p.67–75), et HUGUENIN, CLAIRE/HUSSY, CHARLES/RACINE, JEAN-BERNARD, La renaissance médiévale en Suisse romande: essai de géographie artistique. (Etudes de lettres, 1985, 5, p. 125–152).

[7] Voir DEUCHLER, FLORENS. Zum Stand der Kunstgeschichte in der Schweiz. (Nos monuments d'art et d'histoire, 28, 1977, p.229–232); MAURER, EMIL. Kunstgeschichte: Luxus- und Orchideenfach. (Perspektiven, 3, 1980, 3, p.34–36); STUCKY-SCHÜRER, MONICA. Berufschancen der Kunsthistoriker. Auswertung einer Umfrage der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz. Chances professionnelles de l'historien d'art. Commentaire des résultats d'une enquête. (Nos monuments d'art et d'histoire, 32, 1981, p.511–518); FRODL-KRAFT, EVA. Kunstwissenschaft – eine Disziplin in der Krise? (Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 122, 1985, p.1–31); RUEDIN, YVONNE-MARIE. L'histoire de l'art. (Etudes et carrières, 1986, 47, p.59–87); BÄTSCHMANN, OSKAR. Forschungspolitische Früherkennung: Kunstgeschichte. Expertenbericht zuhanden der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften und des Schweizerischen Wissenschaftsrates. (1986, inédit). Le sociologue français PIERRE BOURDIEU a rappelé dans le cadre du débat sur la sélection et la réforme de l'Université en France que les surproductions de diplômés avaient pu être à l'origine de grandes «inventions économiques, scientifiques et sociales», notamment dans le domaine artistique (A quand un lycée Bernard Tapie? Libération, 4 décembre 1986).

[8] Voir DEUCHLER, FLORENS. Des collectionneurs, des collections et des musées. (Richesses des musées suisses, Lausanne 1981, p.8–37).

[9] Voir CHESSEX, PIERRE. Documents pour servir à l'histoire des arts sous la République helvétique. (Etudes de lettres, 1980, 2, p.93–121), et JOST, HANS ULRICH. «Un juge honnête vaut mieux qu'un Raphaël». Le discours esthétique de l'Etat national. (Etudes de lettres, 1984, 1, p.49–73).

[10] Voir VON TAVEL, HANS CHRISTOPH. Un Siècle d'art suisse. Peinture et sculpture. De Böcklin à Giacometti. Genève 1969, p.14 s.

[11] Voir MARFURT-ELMIGER, LISBETH. Der Schweizerische Kunstverein 1806–1981: Ein Beitrag zur schweizerischen Kulturgeschichte. Bettingen 1981, et JOST, HANS ULRICH. Künstlergesellschaften und Kunstvereine in der Zeit der Restauration. Ein Beispiel der sozio-politischen Funktion des Vereinswesens im Aufbau der bürgerlichen Öffentlichkeit. (Gesellschaft und Gesellschaften. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Ulrich Im Hof. Berne 1982, p.341–368).

[12] Voir notamment LÜTHY, HANS A. Triebkräfte und Hemmnisse schweizerischer kunstwissenschaftlicher Forschung. (Jahresbericht 1965 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Zurich 1965, p.29–33), et Betrachtungen zur kunstwissenschaftlichen Forschung in der Schweiz. (Jahresbericht und Jahrbuch 1967 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Zurich 1967, p.XIV–XVII).

[13] Voir DURRER, ROBERT. Heinrich Angst. Glaris 1948.

[14] Voir LEBEAU, RENE. Zurich, métropole de la Suisse. (Revue de géographie de Lyon, 35, 1960, p.7–49), et CUNHA, ANTONIO/RACINE, JEAN-BERNARD. Le rôle des services aux entreprises dans une société post-industrielle: technologies nouvelles et décentralisation. (Revue d'économie régionale et urbaine, 5, 1984, p.731–756). La distribution géographique des 299 postes occupés ou susceptibles d'être occupés par des historiens de l'art recensés au terme de l'enquête menée en 1981 par MONICA STUCKY-SCHÜRER pour l'Association suisse des historiens d'art (op.cit. note 7) en attribue 24% à Zurich (contre 16% à Genève, 15% à Bâle, 14% à Berne et 8% à Lausanne, pour ne citer que les parts les plus importantes); mais les réponses non obtenues (environ un tiers) et le caractère très divers (temps complet ou partiel, durée limitée ou non, travail rémunéré ou non, etc.) des postes concernés – que le commentaire des résultats de l'enquête détaille en fonction des types d'institutions – rendent une interprétation «géographique» de ces données trop aléatoire.

[15] Un Centre national d'information pour la conservation des biens culturels (NIKE) a été fondé en 1986 à Berne dans le cadre du Programme national de recherche 16 du FNSRS («Méthodes de conservation des biens culturels»).

[16] Voir Le séminaire d'histoire de l'art (Uni Lausanne. Bulletin d'information de l'Université de Lausanne, 1981, 32, p.9–23). L'Ecole polytechnique de l'Université de Lausanne devient Ecole polytechnique fédérale en 1969. Les enseignements partiels délivrés tout d'abord dans les hautes écoles romandes ainsi que ceux donnés dans d'autres cadres et institutions ont sans doute été déterminants, notamment pour la production des premiers producteurs; mais leur histoire est encore entièrement à faire (voir note 5), ce qui

ne saurait être non plus seulement dû au hasard. Ajoutons dans la même perspective comparatiste que les créations de chaires signalées comme dates d'introduction de la discipline dans les universités alémaniques y ont également été précédées par divers enseignements, recensés dans le volume Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2 (op.cit. note 5).

[17] Voir DEUCHLER (op.cit. note 8) et Le Musée Rath a 150 ans, Genève 1976.

[18] Voir NATALE, MAURO. Le goût et les collections d'art italien à Genève. Genève 1980.

[19] Voir CARLONI, ROSANA/BIANCHI, MATTEO. Incontro con Virgilio Gilardoni. (Amici dei Musei del canton Ticino. Il Bollettino. Informazioni d'arte, 1982, 1–2, p.8–14).

[20] Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Les Monuments d'art et d'histoire de la Suisse. I Monumenti d'arte et di storia della Svizzera. Bâle, à partir de 1927.

[21] DURRER, ROBERT. Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. Zürich 1899–1928, réédition Bâle 1971.

[22] Voir KNOEPFLI (op.cit. note 5), EGGENBERGER et GERMANN (id.), et 100 ans de conservation des monuments au sein de la Confédération. (Nos monuments d'art et d'histoire, 38, 1987, 1).

[23] Voir JOST, HANS ULRICH. La culture politique du petit Etat dans l'ombre des grandes puissances. (Les «petits Etats» face aux changements culturels, politiques et économiques de 1750 à 1914. Sous la direction de D. KOSÀRY. Lausanne 1985, p.25–32).

[24] Voir GERMANN (op.cit. note 2), p.78–79.

[25] Weese avait d'ailleurs amicalement déconseillé à Worringer de soutenir sa thèse d'habilitation à Berne, ce que celui-ci devait être le dernier non-Suisse à faire jusqu'à la Seconde Guerre mondiale: voir VON TAVEL, HANS CHRISTOPH. Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bern von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2, op.cit. note 5, p.33–58), p.47 et p.57.

[26] Voir GRANDJEAN, MARCEL. Une nouvelle «science»: l'histoire de l'art monumental régional. (Uni Lausanne, op.cit. note 16, p.10–11), et RUEDIN, YVONNE-MARIE (op.cit. note 7), p.82–83.

[27] Voir POHL, JACQUES. Communication Field and Linguistic Field: the Influence of the Border (France and Belgium) on the French Language. (International Journal of the Sociology of Language, 15, 1978, p.85–90).

[28] Lettre du 13 avril 1893 à Heinrich von Geymüller, citée dans GANTNER, JOSEPH. Der Unterricht in Kunstgeschichte an der Universität Basel 1844–1938. (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2, op.cit. note 5, p.9–32), p.15. Est-il nécessaire de préciser que l'histoire de l'art professionnelle ne s'exerce pas seulement dans les universités (voir les textes cités dans la note 7) et que les titulaires de leurs chaires n'ont pas le monopole de la publication? La limitation de l'analyse à ces derniers tient à nouveau aux sources disponibles (voir note 5).

[29] Voir BÄTSCHMANN (op.cit. note 5).

[30] GANTNER, JOSEPH, Histoire de l'art en Suisse des origines à la fin de l'époque romane. Neuchâtel 1941, et Histoire de l'art en Suisse. L'époque gothique. Neuchâtel 1956.

[31] VON TAVEL, HANS CHRISTOPH (op.cit. note 10); LÜTHY, HANS A.; HEUSSER, HANS-JÖRG. L'art en Suisse 1890–1980. Lausanne 1983; Guide culturel de la Suisse. Zurich 1982. Ces indications très sommaires devraient être complétées notamment par les publications liées à l'Exposition de l'art suisse à Paris en 1924 et à l'Exposition nationale suisse de 1939 à Zurich.

[32] EGGENBERGER et GERMANN (op.cit. note 5), p.32.

[33] Voir Le séminaire d'histoire de l'art (op.cit. note 16), Etudes de lettres, 1985, 4, et CASTELNUOVO, ENRICO. Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte. Turin 1985.

[34] Voir DEUCHLER (op.cit. note 7).

[35] Le volume Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 2 (op.cit. note 5) comporte un répertoire de l'ensemble des cours portant sur l'histoire de l'art et les domaines voisins donnés de 1833 à 1945 dans les universités de Bâle, Berne, Fribourg et Zurich (p.89–133), ordonné par enseignants et muni d'un index chronologique.

Sources des illustrations

1: Bibliothèque de l'Université, Bâle. – 2 et 5: D.Gamboni, Lausanne. – 3 et 4: Bibliothèque cantonale et universitaire (B.Delessert), Lausanne. – 6: Kunsthaus, Zurich.

Adresse de l'auteur

Dario Gamboni, Av. de France 61, 1004 Lausanne