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: 42 (1991)

Heft: 1

Artikel: Un coffre de mariage suisse du gothique tardif sort de l'anonymat

Autor: Charles, Corinne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393844

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: 11.07.2025

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

CORINNE CHARLES

Un coffre de mariage suisse du gothique tardif sort de l'anonymat

Les coffres du XVe siècle conservés en Suisse sont peu nombreux et la plupart sont soit dépourvus de sculpture, soit décorés de motifs géométriques, ou plus rarement de scènes religieuses. Témoignage isolé en Suisse, le coffre étudié dans cet article comporte des sculptures qu'on peut rattacher à une iconographie profane. Il atteste que la coutume des coffres de mariage était présente à la fin du moyen âge aussi dans notre pays. Son décor sculpté a permis en outre une comparaison avec les sculptures des stalles de l'église Saint-Pierre à Bâle, qui a abouti à l'attribution du coffre à leur auteur Ulrich Bruder.

La Suisse ne possède qu'un nombre restreint de coffres du XVe siècle. Encore plus rares sont ceux décorés de scènes historiées. Or, parmi les meubles conservés au Musée historique de Bâle, un coffre du gothique tardif mérite une attention particulière: pour son iconographie peu usuelle sur un meuble, pour sa qualité de sculpture et pour ses dimensions importantes[1].

Fig. 1 La caisse de ce coffre présente une face antérieure richement ornée de sculptures en bas-relief. Des arcs en plein cintre doublés d'arcs en accolade avec remplages à orbevoie scandent l'avant en six parties. Les compartiments de gauche et de droite comportent un décor végétal, alors que les quatre compartiments centraux sont ornés de personnages.

Fig. 2 A gauche de la serrure, un homme muni d'une épée tient des armes parlantes où est sculpté un brandon allumé en haut tourné à gauche. En 1890, J. R. Rahn a suggéré d'y voir les armes possibles des familles zurichoises Brändli, Kienast ou Brandis, car on y retrouve la présence d'un ou deux écots enflammés[2]. Selon toute vraisemblance, il s'agit de la famille von Brandis, représentée par plusieurs membres en Suisse orientale à la fin du XVe siècle[3]. Ce porteur de blason est habillé d'un pourpoint à large encolure en pointe, serré à la taille par une ceinture étroite et maintenu fermé par une double cordelière qu'on voit pendre sur son buste à gauche. Il est vêtu de pantalons très ajustés[4] et chaussé de poulaines.

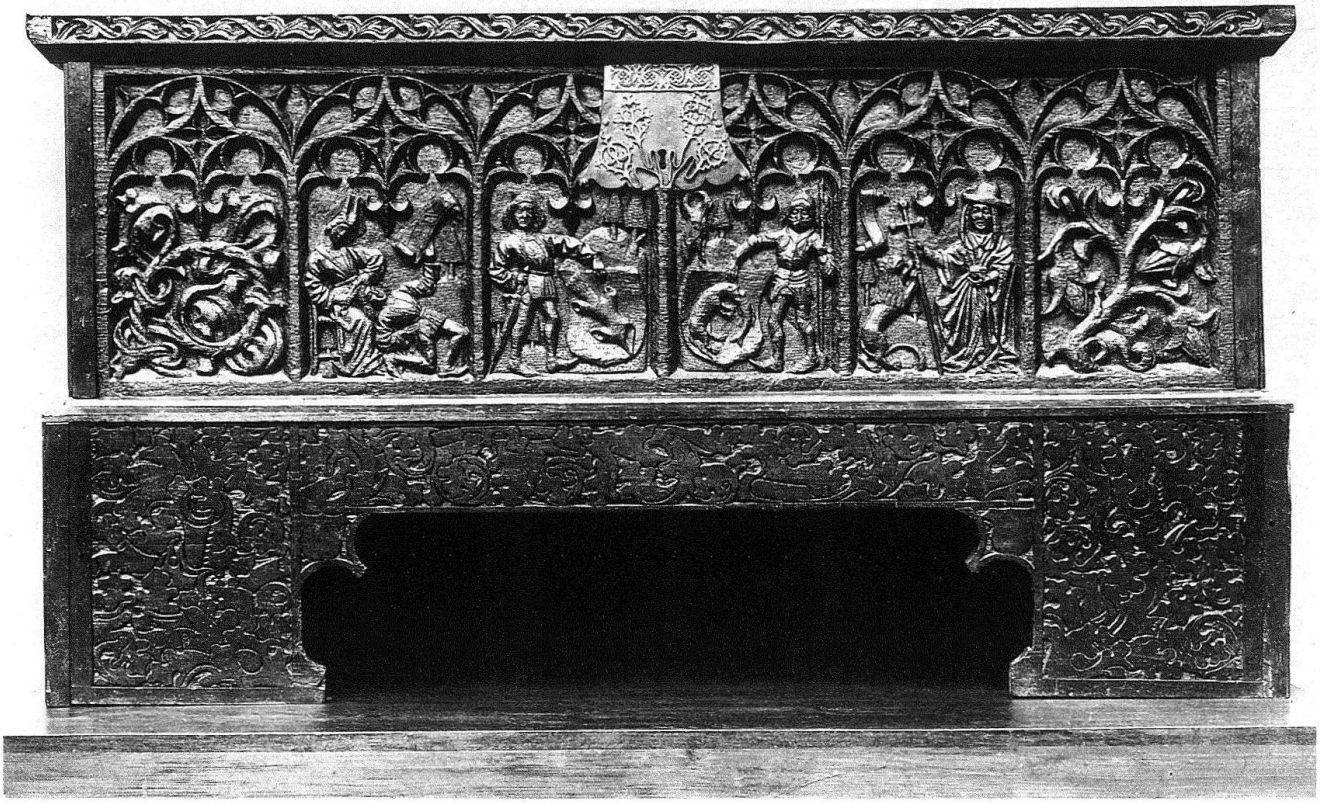
Fig. 3 A droite de la serrure, le porteur de lance avec oriflamme, revêtu d'une armure et casqué, présente un écu héraldique où figure une loutre avalant un poisson. Selon Rahn, cette représentation apparaît dans l'armorial de la famille de la noblesse zurichoise des von Ottikon[5]. Lucas Wüthrich a confirmé qu'à Zurich, au département de sigillographie, se trouvaient des sceaux où figure le même motif (inversé). Ces sceaux, datés de 1448 à 1462, se rapportent à un certain Eberhard von Ottikon, de Zurich[6]. Sur le coffre, il s'agit vraisemblablement d'un descendant proche. L'oiseau qui surmonte le blason n'a jamais été identifié. Il pourrait s'agir d'un héron ou d'une cigogne. Il reproduit un oiseau d'un jeu de cartes gravées à la fin du XVe siècle

par le maître des Cartes à jouer[7]. La cigogne en Occident et le héron en Orient (Chine) sont des oiseaux de bon augure, à qui on prête le pouvoir d'être cause de la conception[8]. Sa signification sur l'écu est peut-être liée à un souhait de fécondité.

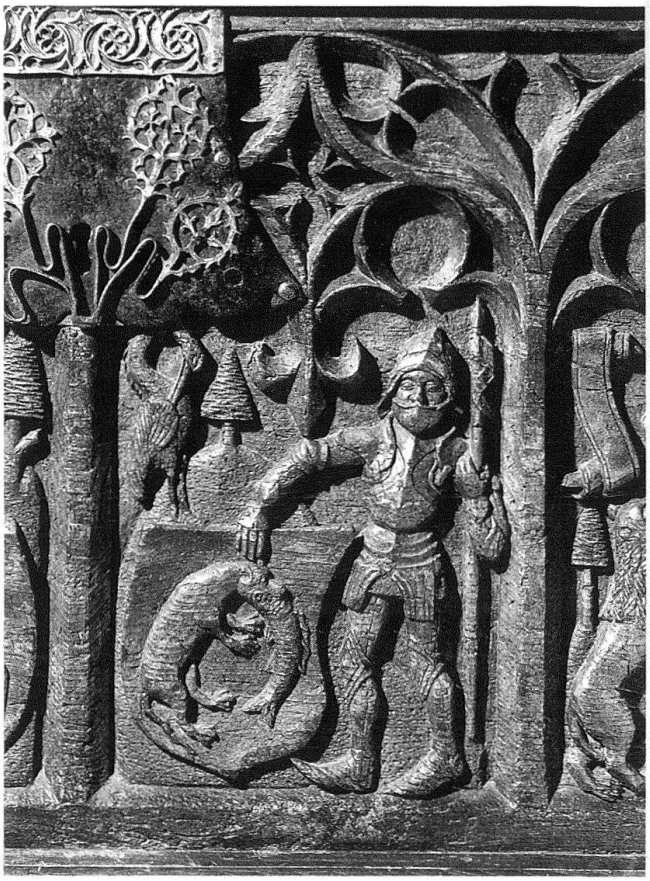
Les deux autres compartiments sont décorés de scènes historiées. Celui de gauche montre Dalila en train de couper les cheveux de Samson au moyen de forces[9]. Dalila, assise sur une chaise, est vêtue d'une chemise à encolure ronde dégagée, d'une robe à revers de fourrure ou de velours, échancrée en pointe jusqu'à la taille et maintenue par une étroite ceinture. Elle porte une coiffure à cornes ornée d'un voile, qui laisse apparaître ses cheveux tressés. Samson est habillé d'un pourpoint qui reprend presque comme une réplique la tenue du porteur de blason à l'épée. Il semble tomber à la renverse sur les genoux de Dalila, affairée à sa tâche. Il brandit dans sa main gauche une banderole sans inscription. Les costumes évoquent la mode bourguignonne de la seconde moitié du XVe siècle, largement diffusée entre autres par les gravures du maître E.S. et du maître du Livre de raison[10]. Fig. 4

A droite, on reconnaît saint Jérôme et le lion[11]. Le saint, en chapeau cardinalice, est représenté tenant un livre dans sa main gauche et une croix sur sa hampe dans la droite. Le lion est montré dressé contre la hampe. Une autre banderole, aussi dépourvue d'inscription, flotte au-dessus du lion. Fig. 5

Ces personnages se tiennent devant un paysage de collines plantées de conifères stylisés. M. Heyne voit la possibilité de rattacher ce détail aux armoiries du bourgmestre zurichois Hans Waldmann[12],



1 Coffre, origine Zurich, env. 1490, attribué à Ulrich Bruder, Musée historique, Bâle. Le socle n'est pas d'origine.



2 Porteur du blason de la famille von Brandis, détail du coffre.

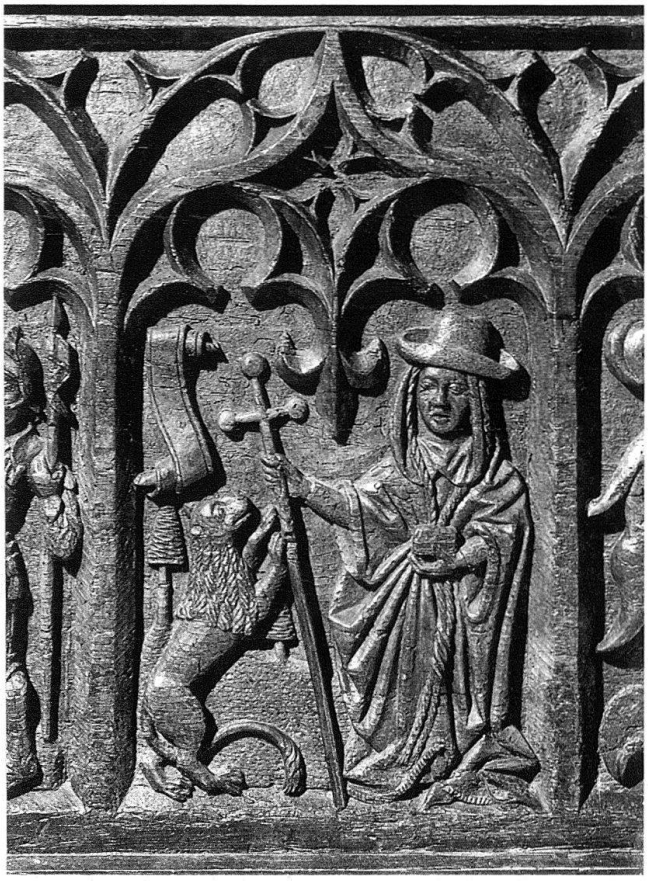
3 Porteur du blason de la famille von Ottikon, détail du coffre.

dont le blason comporte cinq sapins similaires alignés. Mais Waldmann, chef d'armées et homme politique puissant, fut décapité en 1489 à la suite d'une émeute fomentée par ses adversaires. Si nous étions vraiment en présence d'un indice héraldique hors blason, ce qui semble peu probable pour un personnage aussi riche et important, il s'agirait d'une reprise. Techniquement, cela n'aurait pu se faire que par un ajout postérieur des arbres, ce qui n'est pas le cas.

Sur le plan technique, l'ensemble actuel caisse-socle est un agencement moderne. Le soubassement d'origine n'existe plus. Celui qu'on peut voir appartient à un autre coffre, provenant de Muttenz [13]. Il est sculpté en méplat de motifs foliaux et offre un bon exemple de la technique de sculpture en *Flachschnitt* qui florissait au XVe siècle et au début du XVIe siècle, surtout dans les régions du Rhin moyen et supérieur, en Suisse centrale et orientale et jusqu'au Tyrol.

La caisse du coffre a subi peu de remaniements. L'assemblage d'origine, à queues d'aronde, est dissimulé sous des baguettes clouées aux angles. Le couvercle laisse apparaître des parties reconstituées. Toutefois, la bande sculptée de rinceaux sur l'avant semble d'origine. Les côtés sont dépourvus de toute sculpture et munis de poignées. La serrure est un bel ouvrage du gothique tardif de l'aire germanique. Les grandes dimensions de la caisse et son exécution soignée indiquent un meuble d'apparat.

Les interventions subies ne nuisent en rien à la lisibilité du décor. La sculpture est d'une grande richesse, exécutée sur un ais de chêne d'un seul tenant atteignant presque 180 centimètres de longueur. Les



4 Samson et Dalila, détail du coffre.

5 Saint Jérôme et le lion, détail du coffre.

remplages et les rinceaux se détachent nettement sur un fond bien aplani. L'artisan a sculpté avec soin les détails des vêtements, déjà décrits, et aussi ceux de l'armure: bavière avec salade, épaulières, cubitières, gantelets, genouillères et même les charnières de fixation des jambières[14]. L'état de conservation du panneau sculpté laisse supposer ce que fut la qualité du chêne utilisé. Il est probable qu'une polychromie partielle soulignait certains détails: sur les banderoles, le nom des protagonistes devait être peint[15]; les blasons comportaient peut-être un rehaut de couleur.

Au sens strict, l'iconographie de ce décor est mi-profane, mi-religieuse. D'une part, on constate une forte insistance sur les armoiries, qui occupent deux compartiments exclusifs en position centrale. D'autre part sont représentés un épisode vétéro-testamentaire[16] et un saint[17].

Pourtant il nous semble qu'on doive rattacher ce meuble à un usage domestique. En effet, le thème de Samson et Dalila fut parfois représenté au moyen âge avec d'autres épisodes – comme Aristote et Phyllis – relatant comment des femmes ont trahi ou asservi des hommes: les «ruses de femmes» *(Weiberlisten)* de l'art germanique[18]. A la fin du XVe et au début du XVIe siècle, la popularité du sujet s'accentue. Le thème est introduit comme un avertissement contre les abus de pouvoir. En Italie, l'épisode de Samson et Dalila figure sur plusieurs plateaux d'accouchée. Avec d'autres représentations de ruses féminines, il entoure le triomphe de l'Amour, où Eros est peint trônant sur un char, environné de *putti* décochant des flèches et de

jeunes couples élégants en costume du XVe siècle[19]. On le trouve aussi comme panneau central d'un *cassone* de mariage, entre les scènes de Judith et Holopherne et de Salomon adorant les Dieux[20]. Dans le contexte du coffre suisse, l'épisode prend la valeur d'une mise en garde contre la domination que la femme peut exercer sur l'homme, tout en soulignant la puissance de l'amour.

Quant à saint Jérôme, il jouit d'une grande popularité à la fin du moyen âge. Ses «lettres» sont célèbres. En 1492, Nicolaus Kessler les publie à Bâle en un recueil intitulé *Epistolae beati Hieronymi.* Son iconographie est riche; elle le montre, entre autres, occupé à extraire l'épine de la patte du lion ou en écrivain dans son étude. Parfois les deux scènes sont représentées[21]. Sur le coffre, l'artisan – ou le commanditaire – évoque les deux: le lion, mais sans l'épine, et le livre du saint (allusion à la Vulgate ou aux Lettres?), mais sans aucun indice de son cabinet d'étude. Il est trop tôt dans les années 1490 pour affirmer que le commanditaire a voulu rendre hommage à un saint qui était honoré chez les humanistes pour son érudition[22]. Il est donc difficile de lui trouver un lien iconographique avec les autres scènes du coffre. Peut-être la recherche établira-t-elle un jour que Jérôme avait un lien de patronage avec le commanditaire[23].

Enfin, il faut noter que ces deux sujets ont été largement diffusés par la gravure, surtout en Allemagne du Sud et dans le Rhin moyen, à la fin du XVe siècle et après 1500. Le maître E.S., puis le maître du Livre de raison ont fait plusieurs versions du thème de Samson et Dalila[24]. Leurs sujets d'iconographie profane ont été une source d'inspiration dans de nombreux domaines des arts appliqués: tapisseries[25], ivoires[26]. Avec le coffre du Musée historique de Bâle, il en reste un exemple aussi dans le mobilier[27]. Quant à saint Jérôme, plusieurs xylographies des années 1460–70 venant de recueils de vies des saints émanent de graveurs anonymes d'Allemagne du Sud[28]. Dès les années 1490, on peut citer parmi les plus connues celle de Dürer. Son «Saint Jérôme dans sa cellule» a servi de frontispice au recueil des *Epistolae* cité plus haut[29]. Le décor du coffre dans son ensemble reflète les thèmes à la mode propagés par les graveurs.

L'œuvre en question offre donc les caractéristiques suivantes:

- iconographie orientée vers la satire des abus de pouvoir et vers la reconnaissance de la puissance de l'amour;
- désir affirmé de montrer l'alliance des von Brandis et des von Ottikon par les armoiries. Qu'on arrive ou non à identifier de quels membres il s'agit plus précisément, les commanditaires se recrutent dans les milieux de la noblesse et du patriciat zurichois;
- dimensions imposantes de la caisse du coffre et haute qualité technique, qui indiquent un meuble de grand prix.

Le thème choisi, l'alliance soulignée des deux familles et le fait qu'il s'agit d'un meuble d'apparat permettent de supposer que nous sommes en présence d'un coffre de mariage. Pour le moyen âge, le mobilier civil est encore plus rare que le mobilier religieux. Et c'est une grande chance qu'il existe encore en Suisse un coffre de mariage qui témoigne d'une coutume qu'on rencontre au XVe siècle plus souvent au sud qu'au nord des Alpes.

6 Jeune homme à la massue, jouée de stalles, église Saint-Pierre, Bâle, 1494–1510.

7 Autoportrait d'Ulrich Bruder, menuisier-sculpteur des stalles de l'église Saint-Pierre, Bâle, 1494–1510.

Le contexte bâlois

Dès le XIVe siècle, Bâle et sa région sont un grand centre de production d'œuvres en bois: sculptures en ronde-bosse, parties sculptées de retables, stalles et parties de construction telles que plafonds, boiseries, etc. Paul Kölner mentionne que des huchiers venant de l'extérieur (Berne, Fribourg, Strasbourg) trouvent à Bâle un champ d'activités propice[30]. Tous les artisans du bois – du charpentier au fabricant de bardeaux en passant par le sculpteur – sont regroupés avec les artisans de la construction dans une des plus vastes corporations bâloises, la *Spinnwetterzunft*[31]. Pour le dernier quart du XVe siècle, cette corporation enregistre le plus grand nombre d'affiliations d'artisans venant d'acquérir la citoyenneté bâloise[32].

Une grande partie des œuvres religieuses a aujourd'hui disparu. Mais un groupe d'œuvres permet encore de juger de l'ampleur de cette production. Il reste en effet à Bâle un nombre important de stalles ou fragments de stalles du XVe siècle[33], encore *in situ* ou dans différents musées ou dépôts de la ville. Il est probable que certaines stalles ont échappé aux fureurs iconoclastes car il s'agissait d'objets pratiques, qui étaient devenus à caractère neutre pour l'Eglise réformée après l'abolition du canonicat[34].

En relation avec le coffre étudié dans cet article, un ensemble important de stalles bâloises retient l'attention. Il s'agit de trente-neuf

stalles, réalisées pour les chanoines de l'église Saint-Pierre. Elles sont disposées actuellement en majeure partie dans le chœur de ladite église, le reste étant placé le long du collatéral sud[35]. Elles offrent une remarquable série de sculptures du gothique tardif. Les parcloses sont pourvues d'appuis-main sculptés de têtes en ronde-bosse. Les miséricordes sont en partie décorées de motifs figuratifs. Ce sont les sculptures des jouées qui sont à mettre en rapport avec notre propos. Les deux jouées des retours ouest, qui se font face à l'entrée du chœur, comportent l'une un personnage en pourpoint élégant (manches de son habit avec crevés), tenant une massue, et l'autre un homme en pourpoint plus simple, serrant dans sa main droite un bédane[36] et dans la gauche un phylactère dont l'inscription sculptée nous apprend: «gemacht / durch / mich / uolrich / bruod(er)», soit «fait par moi Ulrich Bruder». A côté de lui, on voit un blason montrant deux bâtons croisés. Il s'agit des armes de Bruder lui-même, «de ... à deux bourdons passés en sautoir»[37]. On a la chance de posséder sur l'œuvre la signature du maître, qui s'est représenté en tenant un de ses outils, et aux archives de Bâle le contrat par lequel il s'engage à l'exécution des stalles pour la somme de 200 livres, du mieux qu'il peut et selon le modèle détaillé qu'il a montré aux chanoines[38]. Ce contrat fut signé à Bâle en 1494 par les représentants du Vénérable Chapitre et par Ulrich Bruder, menuisier venant de Constance[39]. Les autres jouées figurent un homme sauvage portant une massue, les saints Laurent et Etienne, le visage du Christ couronné d'épines et l'enfant Jésus debout, avec un phylactère gravé de l'inscription «gut / selig / jor», soit des vœux de bonne année.

Fig. 6
Fig. 7

A propos de la représentation d'Ulrich Bruder et du porteur de massue en face, un détail frappe aussitôt. Ils portent les tenues masculines issues de la mode bourguignonne du deuxième quart du XVe siècle, actualisées dans les milieux patriciens et bourgeois d'Allemagne, et qui deviendront de plus en plus sophistiquées vers 1500 dans les villes du Rhin moyen et supérieur. Le personnage de Bruder en particulier est vêtu de façon très semblable à Samson ou au porteur de blason sur le coffre du Musée historique. Les détails suivants se retrouvent: pourpoint sur pantalon ajusté, larges manches soulignant la carrure, portées un peu trop longues, puisque, lorsque le bras est plié, elles cachent le poignet et couvrent en partie le revers de la main (voir la main droite d'Ulrich serrant l'outil et celle du porteur de blason fermée sur l'épée); pourpoint à trois ou quatre petits plis sur le ventre et fendu sur les côtés, comme sur les gravures du maître E. S. A comparer aussi dans leur silhouette, l'accent mis sur la verticalité, sur le mouvement des jambes tendues ou fléchies, qui n'est pas sans rappeler l'attitude dansante des personnages masculins du maître E. S.

Fig. 2, 4, 7
Fig. 8 et 9
Fig. 2, 6, 7

Or, déjà en 1901, K. Stehlin avait observé que la sculpture du porteur de massue en pourpoint dérivait de la combinaison de deux personnages d'un jeu de cartes gravées par le maître E. S.[40]. En outre, le Christ enfant représenté sur les stalles aurait été sculpté d'après une gravure du maître E. S., une feuille volante à large diffusion qui comportait des vœux de bonne année[41]. Ceci explique la présence,

étrange sur les stalles, du phylactère gravé du «gut selig jor». En réalité, Bruder a de nouveau utilisé deux gravures du maître E.S. pour cette jouée, en combinant celle où l'enfant Jésus porte le phylactère et celle où il tient le globe surmonté de la croix[42]. Ainsi, les sculptures de deux jouées des stalles de l'église Saint-Pierre sont inspirées de gravures du maître E.S., tout comme les représentations de Samson et Dalila ou du porteur de blason à l'épée sur le coffre.

Mais les ressemblances entre les personnages des jouées des stalles et ceux du coffre ne se limitent pas aux détails cités sur le vêtement. On en remarque d'autres, qui relèvent de la façon dont les visages sont sculptés. Il suffit de comparer:
- les globes oculaires saillants, les paupières bien marquées;
- les bourrelets sous les yeux;
- les bouches, à la lèvre inférieure épaisse et à la lèvre supérieure creusée en son centre;
- l'ovale du visage, élargi vers le bas.

La façon dont les silhouettes occupent l'espace délimité par l'arcature est aussi comparable.

Nous proposons donc d'attribuer le coffre du Musée historique de Bâle à Ulrich Bruder.

8 Bruder tenant un bédane, détail de la fig. 7.

9 Porteur de blason, détail de la fig. 2.

10 Samson endormi, détail de la fig. 4.

De Constance à Bâle

Sur le plan historique, on peut essayer de retracer la période d'activité de maître Ulrich. D'après les archives, on constate qu'il est régulièrement mentionné à Bâle entre 1494 et 1519[43], soit pendant vingt-cinq ans. Du fait de cette longue période, il est raisonnable de supposer qu'il commence à travailler à Bâle lorsqu'il est encore jeune, ce que confirmerait son autoportrait en homme jeune. Toutefois, sa carrière n'a pas débuté dans cette ville, puisqu'il se voit confier un ouvrage aussi important que les stalles de l'église Saint-Pierre, et qu'il est appelé «meister Ulrich Bruder» dans le contrat de 1494. Comme on l'a vu, il fournit même aux chanoines un modèle de ce qu'il compte réaliser. Or dans son lieu d'origine, Constance, la cathédrale possède depuis les années 1470 un grand ensemble de stalles dues à l'atelier de Simon Haider[44]. Sur son itinéraire, la région de Zurich ne manque pas non plus de ces réalisations dans le dernier quart du XVe siècle: on peut citer, entre autres, celles de Fällanden ou celles de Küsnacht. Bruder a dû visiter ces grands chantiers, proches les uns des autres. Il est fort probable qu'il a vu les stalles de Küsnacht, datables des années 1480, et dont l'auteur, Werner Marti, a sculpté ses armes, comme Ulrich Bruder le fera plus tard sur celles de l'église Saint-Pierre. Après 1494, Bruder décide de s'installer à Bâle, car en 1495, il demande à faire partie de la *Spinnwetterzunft*[45]. Il travaille aussi en Suisse centrale: en 1497, une inscription dans l'ossuaire de Sursee (canton de Lucerne) porte son nom: «Ulrich Bruder von Basel»[46]. Entre-temps, il a donc acquis la citoyenneté bâloise. En 1504, il signe le plafond de l'église de Muttenz, près de Bâle[47].

Son dernier contrat connu est daté de 1518 et concerne l'exécution des chaires laïques de l'église Saint-Pierre[48]. On ignore s'il a ter-

11 Tête de femme, miséricorde des stalles de l'église Saint-Pierre, Bâle, 1494–1510.

12 Saint Jérôme, détail de la fig. 5.

miné l'ouvrage, car il meurt en 1519. En effet, Rott mentionne en 1519 un paiement de 12,5 livres à la veuve de Bruder pour «das mannen gestül»[49]. Avec la partie destinée aux femmes qui avait été confiée dès le contrat à maître Josen Merckel, le coût total était devisé 229 livres et 7 schillings, soit plus que les premières stalles de Bruder pour la même église. Malheureusement, on ne peut rien apprendre de l'œuvre, démantelée et disparue[50].

Le coffre a pu être fait dans les années 1485–1490, lors d'une étape dans la région de Zurich au cours de sa migration Constance–Bâle. Un indice d'antériorité du coffre par rapport aux stalles est donné par la mode des chaussures. Sur le coffre, Samson et le porteur de blason à l'épée sont chaussés de poulaines à extrémité pointue. Dès le XIVe siècle, cette forme fut sans cesse combattue par les lois somptuaires, avec plus ou moins de vigueur selon la longueur exagérée ou non des poulaines. Dans les années 1450–1480, on assiste à un regain d'engouement pour ces pointes et à une prolifération d'ordonnances pour les interdire[51]. Dans les stalles, le porteur de massue et Bruder portent des chaussures de cuir plus larges et plus courtes, aux extrémités arrondies qu'on appelle en allemand des *Kuhmäuler*[52]. Or cette forme de chaussure remplace les poulaines dans les années 1490[53]. On peut supposer qu'en 1494, la nouvelle mode des *Kuhmäuler* s'est tout à fait établie.

Sur le plan stylistique, les ressemblances de détail ont été exposées plus haut; elles sont nombreuses. Pour l'ensemble, on peut re-

13 Tête du Christ enfant, détail d'une jouée des stalles de l'église Saint-Pierre, Bâle, 1494–1510.

marquer que les sculptures du coffre ont des contours moins précis que ceux des stalles. Cela vient sans doute de la fonction différente de ces deux pièces de mobilier. L'usure de surface du coffre est plus profonde que celle des stalles à cause de sa fonction de meuble à usage courant. Il ne présente plus aucune arête saillante[54]. En outre, on ignore combien de fois il fut déplacé, transporté, certainement plus souvent que les stalles de l'église Saint-Pierre. La partie qui s'usait le plus était le socle; et nous avons vu que ce coffre n'a plus son socle d'origine.

Un doute subsiste cependant: peut-on attribuer les sculptures des six compartiments de ce coffre à un menuisier? L'organisation des ateliers de travail du bois à la fin du moyen âge fournit en partie la réponse. En principe, le menuisier-huchier ne devait s'occuper que du bâti, de la construction du coffre. Toutefois, il avait le droit d'en faire les décors, lorsque ceux-ci étaient «simples», ou lorsqu'il pouvait rendre un ouvrage aussi soigné que l'aurait fait un sculpteur. Il semble que la limite des domaines d'activité reposait surtout sur les capacités personnelles de l'exécutant[55]. Bien entendu, un point était souvent soumis à controverse: évaluer la proportion et la complexité des sculptures qu'un menuisier était habilité à exécuter sur un meuble, ou à l'inverse, celle de parties «menuisées» qu'un tailleur d'images pouvait réaliser sur un ensemble sculpté. En fait, les deux artisanats étaient exercés conjointement, sinon par le même maître – le responsable du contrat –, du moins au sein de son atelier par des

apprentis spécialisés en sculpture ou en menuiserie. Pour l'année 1526 environ, on dispose d'un document à Bâle où deux sculpteurs, en conflit d'intérêts avec leurs «confrères menuisiers», demandent un arbitrage juridique. Il y est clairement déclaré que les deux artisanats sont considérés comme ne faisant qu'un à Bâle[56].

L'autre partie de la réponse est donnée par une sculpture en ronde-bosse. Le Musée historique de Bâle possède en effet une sainte Dorothée, provenant d'Arlesheim, attribuée à Ulrich Bruder[57]. Il était donc aussi connu comme sculpteur.

Le meuble est passé de Zurich à Bâle à une période difficile à déterminer, peut-être seulement au début du XIXe siècle. Acquis par le Musée historique de Bâle, il est resté dans cette ville. Si le XVe siècle italien est riche en coffres de mariage, dont il reste de nombreux exemplaires, il n'en va pas de même pour la Suisse. Ne serait-ce qu'à ce titre, le coffre von Brandis-von Ottikon est un témoignage exceptionnel. Et que ce meuble sans inscription ait pu, grâce à la confrontation de ses sculptures avec celles des stalles de l'église Saint-Pierre, sortir de l'anonymat revêt un caractère rare pour le mobilier médiéval. Ulrich Bruder était originaire de la région de Constance, a travaillé à Zurich et fut enregistré comme étant actif pendant vingt-cinq ans à Bâle. A des siècles de distance, le coffre a suivi l'itinéraire de l'artisan qui l'avait créé.

Zusammenfassung

In der Schweiz sind nur wenige Truhen aus dem 15. Jahrhundert erhalten geblieben. Die einen zeigen keine Schnitzereien, die anderen lediglich geometrische Muster. Nur selten gibt es welche mit Darstellungen religiöser Szenen. Die in diesem Aufsatz untersuchte Truhe ist ein Einzelfall, trägt sie doch Schnitzereien, die an eine profane Ikonographie anknüpfen. Sie beweist, dass man gegen Ende des Mittelalters auch in unserem Land den Brauch der Hochzeitstruhen pflegte. Der Vergleich der Schnitzereien mit jenen des Chorgestühls in der Basler Peterskirche liess die Truhe ihrem Urheber zuschreiben, nämlich Ulrich Bruder.

Riassunto

I cassoni del Quattrocento conservati in Svizzera sono pochi e la maggior parte sono sia sprovvisti di sculture, sia decorati con motivi geometrici o più raramente con scene religiose. Testimonianza isolata in Svizzera, il cassone studiato nell'articolo comporta sculture che si possono ricollegare a un'iconografia profana. Esso attesta che l'uso del cassone di matrimonio esisteva anche nel nostro paese alla fine del Medioevo. La decorazione scolpita ha consentito inoltre un raffronto con le sculture degli stalli della chiesa di San Pietro a Basilea, che ha permesso di attribuire il cassone al loro autore Ulrich Bruder.

Notes

[1] Bâle, Musée historique, Inv. 1870.505. Dimensions de la caisse: H = 57 cm, L = 177 cm, P = 64 cm. Dimensions du socle: H = 47 cm, L = 180 cm. Chêne (caisse) et sapin mordancé brun (socle).

[2] JOHANN RUDOLF RAHN, *Hölzener Trog mit Schnitzwerk*, dans: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1869, p. 83.

[3] Un blason identique figure sur le sarcophage de l'évêque Ortlieb von Brandis (cathédrale de Coire), mort en 1491. Il est représenté sur les sceaux de l'évêque, conservés au Musée

national (département de sigillographie). Je remercie vivement M. Lucas Wüthrich pour cette communication, et M. Gaëtan Cassina pour ses explications concernant l'héraldique.

[4] Au XVe siècle, comme le vêtement porté par les hommes sur leur chemise devenait de plus en plus court, on réunit les chausses en une sorte de pantalon collant. Voir dans: LISELOTTE C. EISENBART, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700*, Göttingen 1962, p. 161.

[5] RAHN (cf. note 2), p. 83.

[6] Communication de Lucas Wüthrich.

[7] Illustration dans: *The Illustrated Bartsch. German and Netherlandish Masters of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, nouv. éd., New York 1985, vol. 23, p. 277.

[8] JEAN CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982 (2e éd.), p. 253.

[9] Les forces sont des cisailles utilisées pour tondre les moutons.

[10] De nombreux exemples sont illustrés dans le catalogue d'exposition *Livelier than Life – the Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master*, Amsterdam 1985, entre autres aux pages 68 (fig. 49), 72 (fig. 58), 170 (fig. 73).

[11] Et non saint Marc (HEINRICH KREISEL, *Die Kunst des deutschen Möbels*, München 1974 (1re éd.: 1968), vol. I, p. 47).

[12] MORITZ HEYNE, *Kunst im Hause*. s. l. n. d., p. 10.

[13] Le meuble est entré dans les collections du Musée avec ce socle de sapin; c'est ainsi qu'il fut présenté à l'Exposition nationale de 1896 à Genève.

[14] Je suis reconnaissante à M. JOSÉ GODOY, conservateur de la collection des armes du Musée d'art et d'histoire à Genève, d'avoir examiné cette armure.

[15] L'examen sur place ne révèle aucune trace d'inscription gravée.

[16] *Juges* 16, 4–21.

[17] Sa légende est relatée par Jacques de Voragine.

[18] Un exemple de *Weiberlisten* en tapisserie: celle de 1310–1320 à Fribourg-en-Brisgau, Augustinermuseum.

[19] Voir dans: PAUL SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig 1923, pl. 43 et 44.

[20] SCHUBRING (cf. note 19), N° 442 et pl. 101.

[21] Entre autres, le célèbre tableau de Colantonio à Naples, Museo di Capodimonte.

[22] En 1516, Erasme publiera à Bâle, chez Froben, les œuvres complètes de saint Jérôme, en neuf volumes.

[23] Les possibilités sont multiples: patron de nom, d'anniversaire, d'élection?

[24] Pour un exemple du maître du Livre de raison, voir le catalogue d'Amsterdam (cf. note 10, p. 96, fig. 6), où Dalila emploie des forces, et non des ciseaux, comme sur le coffre.

[25] Voir dans le catalogue d'Amsterdam (cf. note 10), une tapisserie, origine Suisse, 1480–1490, qui figure une allégorie de la fidélité et où cette influence se fait sentir dans le couple représenté (p. 68, fig. 48).

[26] Par exemple, un échiquier bourguignon en ivoire, 2e moitié du XVe siècle, à Florence, Musée du Bargello.

[27] Dans le mobilier, cette influence s'est traduite par des formes d'expression différentes au nord et au sud des Alpes. Un groupe de coffres d'Italie du Nord, de la fin du XVe siècle, est sculpté de personnages dont les vêtements et les activités s'inspirent aussi de la mode diffusée par ces gravures, mais dont la réalisation est totalement différente (voir à ce sujet CORINNE CHARLES, *Coffres à iconographie courtoise*, à paraître).

[28] L'une d'elles est conservée à Munich, à la Bayerische Staatsbibliothek; illustrée dans le catalogue d'exposition *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, München 1990, p. 202.

[29] ERWIN PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer* (1re éd. 1943), Poitiers 1987, p. 49.

[30] PAUL KÖLNER, *Geschichte der Spinnwetterzunft zu Basel und ihrer Handwerke*, Basel 1931, p. 191.

[31] KÖLNER (cf. note 30), et aussi id., *Basler Zunftherrlichkeit*, Basel 1942.

[32] Voir le tableau comparatif entre les corporations dans: ROLF E. PORTMANN, *Basler Einbürgerungspolitik 1358–1798 mit einer Berufs- und Herkunftsstatistik des Mittelalters*, Basel 1979, p. 88.

[33] Cf. JOSEPH SCHEUBER, *Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz*, Strassburg 1910, pp. 91–105; PAUL LEONHARD GANZ et THEODOR SEEGER, *Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld 1946.

[34] Sur les stalles, la fureur de destruction s'est exprimée en cassant les yeux et les bouches, parfois les mains des personnages saints.

[35] Stalles en chêne. Au XIXe siècle, une partie des stalles hautes a été détruite et une partie des stalles basses déplacée. Voir: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, par FRANÇOIS MAURER, Basel 1966, vol. V, pp. 164/165.

[36] Cette jouée a subi quelques altérations. Le manche du bédane, cassé, n'a pas été remplacé. L'extrême bord gauche de la jouée est par contre moderne.

[37] Reproduites dans: D.L. GALBREATH et LÉON JEQUIER, *Manuel du blason*, Lausanne 1977 (nouv. éd.), p. 84. Les hasards de la recherche nous ont amenée à découvrir ce blason aux deux bourdons passés en sautoir sur une tapisserie bâloise datée de 1510–1520 environ, illustrée et commentée par ANNA RAPP BURI et MONICA STUCKY-SCHÜRER, dans le catalogue d'exposition *Zahm und Wild, Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, p. 288. Un autre blason, également non déchiffré jusqu'à présent, lui fait pendant: se peut-il qu'il s'agisse de celui de Margarete Meyer, la femme de Bruder? La tapisserie a pour sujet l'épisode de Samson et Dalila.

[38] «... zum allertruwlichisten und besten er kan und insunters nach anzoigung einer visierung solichs gestüls, so er den obbestimpten, minen herren vom capittel gezoigt hat...», dans: HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, III. Der Oberrhein, Quellen II (Schweiz)*, p. 119.

[39] «meister Ulrichen Bruder, (..) tischmacher von Costentz», ROTT (cf. note 38), p. 119.

[40] KARL STEHLIN, *Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert. Baukunst. Bildhauerei*, Basel 1901, p. 351. Voir dans: MAX LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Liechtenstein 1969, (1re éd. 1910), L 247 pour un des personnages.

[41] STEHLIN, *ibidem*.

[42] LEHRS (cf. note 40), L 50 et L 49.

[43] Mentions régulières dans les archives de sa corporation, la *Spinnwetterzunft*, et dans celles de l'église Saint-Pierre, car son contrat d'engagement de 1494 prévoyait un paiement échelonné pour les stalles. Voir dans ROTT (cf. note 38), p. 120.

[44] Voir WOLFGANG DEUTSCH, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert*, dans: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Lindau und Konstanz* 1963, p. 39.

[45] KÖLNER (cf. note 30), p. 192.

[46] «anno.domi.1497.ist.diss.werck.vol.bracht.dvrch.vlrich.brvoder.von.bassel», dans: J.R. RAHN, *Verzeichnis der Inschriften auf schweizerischen Flachschnitzereien*, tirage-à-part de: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1898, citation p. 4.

[47] «dis werck hat (gema)cht vlrich brvder der tischmacher ze basel», dans: J.R. RAHN, *Über Flachschnitzereien in der Schweiz*, dans: *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zürich 1898, p. 177.

[48] Archives de l'église Saint-Pierre, Bâle. Contrat publié par R. WACKERNAGEL dans: Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. N.F., 1891, pp. 310/311.

[49] ROTT (cf. note 38), p. 120.

[50] MAURER (cf. note 35), p. 170.

[51] Voir EISENBART (cf. note 4), pp. 92/93.

[52] En français «museau de vache». On trouve aussi l'expression «patte d'ours».

[53] Voir EISENBART (cf. note 4), p. 159.

[54] Sur les stalles, on arrive à ce degré de patine sur les appuis-main.

[55] KÖLNER (cf. note 30), p. 191, mentionne aussi des limites floues entre les charpentiers et les menuisiers.

[56] «so sindt dise biede handwerck bildhowen und dissmacher arbeit fur ein handtwerck geachtet hie zu Basel», depuis 19 ans que l'un des deux sculpteurs, Martin Hoffman, y travaille. Voir ROTT (cf. note 38), citation p. 132.

[57] Bâle, Musée historique, Inv. 1919.488. Dim.: 78,5 cm. Voir: ANNE KAUFMANN-HAGENBACH, *Die Basler Plastik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Basel 1952, pp. 42/43.

Je remercie M. Burkard von Roda, Vice-directeur du Musée historique de Bâle, et ses collaborateurs, de m'avoir facilité la consultation des documents et des livres du musée.

Sources des illustrations

1–5: Musée historique, Bâle, (M. Babey). – 6–13: Corinne Charles, Genève.

Adresse de l'auteur

Corinne Charles, lic. ès lettres, historienne de l'art, 7, chemin de la Boisserette, 1208 Genève