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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 60 (2003)

Heft: 1-2: "Zwischen Rhein und Rhone - verbunden und doch getrennt?" = "Entre Rhin et Rhône - liens et rupture?"

Artikel: Pour une géographie de l'art médiéval en Suisse

Autor: Elsig, Frédéric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169681

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: 12.07.2025

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

Pour une géographie de l'art médiéval en Suisse

par Frédéric Elsig

Etablir une géographie de l'art médiéval en Suisse soulève plusieurs difficultés et, en premier lieu, celle de la disparité du patrimoine conservé. Les objets ont été déplacés ou détruits dans les zones touchées par la Réforme protestante. Dans les régions restées catholiques, ils ont subi à peu près le même sort en raison des changements de goût imposés par les transformations liturgiques. Durant la seconde moitié du XIXe siècle, ils acquièrent une valeur commerciale et font l'objet d'une dispersion qui génère une prise de conscience nationaliste du patrimoine, ce qui se traduit non seulement par la création d'institutions telles que le Musée national suisse, mais également par l'émergence d'une véritable histoire de l'art helvétique. Celle-ci, amorcée par les travaux de Johann Rudolf Rahn, ne génère que peu de synthèses. On peut néanmoins mentionner celle de Joseph Gantner et Adolf Reinle *(Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld, 1936–1961) ou celle proposée par la série *Ars Helvetica*, dans laquelle Dario Gamboni jette en 1987 les bases d'une réflexion sur la géographie artistique, consistant à comprendre comment s'organisent les rapports d'influence culturelle sur le territoire de la Suisse actuelle. L'argument, par sa complexité, impose certaines simplifications nécessaires à la concision de l'exposé. Nous le subdiviserons en deux parties. D'une part, les espaces culturels, qui entretiennent une relation problématique avec les aires linguistiques, seront sommairement définis, en analysant les canaux de diffusion des formes artistiques entre le Ve et le XIIIe siècle. D'autre part, il conviendra d'examiner plus attentivement la manière dont ils s'articulent avec la constitution progressive de la Confédération, en focalisant notre intérêt sur une seule technique, la peinture, à la fin du Moyen Age.

On a coutume d'expliquer la naissance des frontières linguistiques par la convergence, entre le Ve et le VIIIe siècle, de trois peuples relevant de cultures bien distinctes. D'abord, les Burgondes, rapidement remplacés par les Francs, annexent la Suisse romande à leur territoire, étendu de Lyon à Besançon, en maintenant certaines traditions romaines, comme en témoignent les fondations de la cathédrale de Genève ou celles de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. Ensuite, les Alamans, établis en Souabe, s'installent en Suisse alémanique, où ils n'ont laissé que peu de traces artistiques en dehors de quelques éléments de parure. Enfin, les Ostrogoths, auxquels succèdent bientôt les Lombards, occupent le Tessin et une partie des Grisons, en apportant leurs habitudes architecturales, comme l'atteste le baptistère de Riva San Vitale, construit sur un schéma analogue à celui des édifices ravennates. Ces frontières linguistiques délimitent de toute évidence des espaces culturels qui favorisent les échanges mais qui ne se superposent guère au découpage politico-religieux des diocèses.

La répartition des diocèses (Genève, Lausanne, Sion, Bâle, Constance, Coire, Côme et Milan) met en évidence la présence de deux niveaux différents qui interfèrent et se complètent dans la circulation des formes artistiques. Sur le substrat des aires culturelles se greffent des réseaux économiques et diplomatiques qui, favorisés en particulier par le clergé, garantissent entre l'époque carolingienne et la réforme grégorienne une relative unité, sans parvenir à masquer les variations imposées par les aires culturelles. La Suisse romande semble totalement dépendre de la région rhodanienne et de la Bourgogne, comme l'attestent par exemple le complexe de Romainmôtier ou la petite église de Saint-Pierre-de-Clages, liés à Cluny II. La Suisse alémanique semble regarder vers l'Empire ottonien à en juger par l'abbaye de Muri ou celle de Schaffhouse. La Suisse italienne et la plus grande partie des Grisons dépendent de la Lombardie, comme le suggère le plafond de Zillis qui présente un cas tout à fait significatif. Daté généralement très tard dans le XIIe siècle, le plafond révèle néanmoins un langage qui, comme l'ont noté Wiesmann, Brenk et Bertelli, se retrouve dans une Bible enluminée à Milan dans le premier quart du XIIe siècle. Sur la base du style, il peut se situer vers 1120, ce que tend à confirmer l'examen dendrochronologique (après 1113).[1] Il démontre ainsi le danger de présupposer des retards stylistiques en fonction du caractère plus ou moins périphérique que l'on impute, de manière abusive et totalement anachronique, à une zone géographique. A contrario, il souligne la mobilité du réseau ecclésiastique qui garantit une circulation rapide des formes artistiques (en particulier dans le carrefour que représentent les Alpes), mais dont le monopole s'effrite au lendemain de la Réforme grégorienne.

A partir des années 1120 environ, le climat socio-économique subit en effet de profonds bouleversements. On assiste alors, sous l'impulsion des grandes seigneuries, à l'essor de la culture laïque et de la civilisation urbaine. Les villes s'agrandissent et rivalisent entre elles pour se doter des plus beaux édifices. Elles attirent les artistes qui, autrefois représentés essentiellement par des moines polyvalents, se laïcisent et se spécialisent au sein d'une corpora-

tion pour satisfaire une clientèle de plus en plus diversifiée. On crée également de nouvelles villes (Fribourg, Berne, Lucerne) qui, reliées par un système de communications en pleine expansion (routes, cols, etc.), forment des réseaux. Ceux-ci, qui favorisent les échanges à l'intérieur d'une même aire linguistique, font ressortir les espaces culturels, en véhiculant les formes artistiques d'un foyer à un centre secondaire à travers différents relais. Ainsi, Lyon apparaît comme le foyer d'un réseau rhodanien qui influence notamment la cathédrale de Genève ou l'église Notre-Dame de Valère à Sion, tandis que Strasbourg joue le même rôle pour le réseau rhénan à en juger par certains exemples sculptés. Sur la façade occidentale de la cathédrale de Bâle, le *Tentateur* et la *Vierge folle*, rescapés d'un ensemble détruit par le tremblement de terre de 1356, dérivent ainsi des modèles fournis par la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg. Réalisés sans doute à l'extrême fin du XIIIe siècle, ils se situent au moment de l'émergence politique de la Confédération helvétique.

Comment s'articule la géographie artistique sur la constitution progressive de la Confédération helvétique? La question appelle certainement des réponses différentes selon la technique que l'on examine. Pour tenter d'y répondre, du moins partiellement, nous nous concentrerons sur une seule technique, en étudiant les différentes composantes caractérisant la peinture produite en Suisse entre le XIVe et le XVe siècle. Nous proposons ainsi de distinguer deux couples de réseaux qui s'affrontent parallèlement sur l'axe nord-sud, en créant au point de rencontre des zones mixtes.[2]

Dans la partie orientale du territoire, le réseau lombard, orchestré par Milan, touche Lugano et Locarno à travers des relais tels que Varèse et Côme, dont l'influence se manifeste alternativement. Au cours du XIVe siècle, la domination de Côme se traduit par l'activité de peintres tels que le Maître de San Biagio a Ravecchia, peut-être également responsable de la *Vierge de miséricorde* de Villa Luganese, ou le Maître de Campione qui s'apparente au Maître de Santa Margherita à Côme. Puis, c'est au tour de Varèse d'exercer son impact à travers des peintres tels que les Seregnesi ou l'auteur de la chapelle orientale de Morcote, lié aux formules renaissantes de Galdino da Varese. Enfin, à partir de l'extrême fin du XVe siècle, Côme reprend le dessus, en véhiculant sa culture par le Mendrisiotto ou par les vallées de l'Alto Lario. A titre d'exemple, Battista Malacrida da Musso réalise selon nous les peintures murales de San Vittore (fig. 1) qui, partiellement repeintes au XIXe siècle, portent la date de 1498. L'orientation vers la culture de Côme se poursuivra dans le premier tiers du XVIe siècle à travers Domenico Pezzi, le Maître de la chapelle Camuzio (Giovanni da Lomazzo?) et le Maître du chœur de Santa Maria degli Angeli (Giovanni Antonio Codoli da Lecco?), responsable de plusieurs peintures murales autour de Lugano (Agnuzzo, Gentilino, Dino).[3]

Le réseau lombard s'oppose au réseau souabe. Celui-ci, conditionné par le foyer d'Ulm et véhiculé par Constance, atteint Zurich et sa région. Au cours du XIVe siècle, la ville de Constance connaît un rayonnement culturel de grande importance, comme en témoignent notamment les vitraux de Königsfelden ou le codex Manesse, enluminé par un peintre zurichois apparenté à celui du décor de la maison Zum langen Keller (Zurich, Musée national suisse). Siège d'un concile entre 1414 et 1418, elle entretient son hégémonie sur la région zurichoise durant tout le XVe siècle à en juger notamment par l'activité de l'auteur du *Saint Benoît* de Rheinau ou par celle de Hans Leu l'Ancien, dont le langage s'apparente à celui du peintre de Constance Rudolf Stahel. La même orientation se poursuivra au début du siècle suivant avec le Maître à la violette, sans doute actif aussi bien à Zurich qu'à Constance.[4]

Fig. 1 *Saint Roch,* Battista Malacrida, 1495. San Vittore, église San Vittore.

Entre les deux réseaux, une zone mixte, que l'on pourrait qualifier de «lombardo-souabe», correspond au noyau primitif de la Suisse (Uri, Schwyz, Unterwald, Lucerne, Zoug), aux Grisons et à la Léventine. Elle est alternative-

ment soumise aux deux influences. Dans les Grisons, s'alternent des représentants de la culture de Constance, comme le Maître de Waltensburg ou le Maître de Rhäzuns, et des représentants de la culture lombarde, comme le Maître de Campione ou les Seregnesi. Nicolao da Seregno peint sur les murs de l'église Sankt Michael à Zoug une

Dans la partie occidentale du territoire, le réseau rhénan, stimulé par Strasbourg et diffusé par Bâle, se ramifie dans des centres secondaires tels que Berne et Soleure. Le gothique international à Strasbourg est dominé par l'auteur de la *Crucifixion* de Colmar et le Maître du Paradiesgärtlein de Francfort que Rudolf Riggenbach identifie

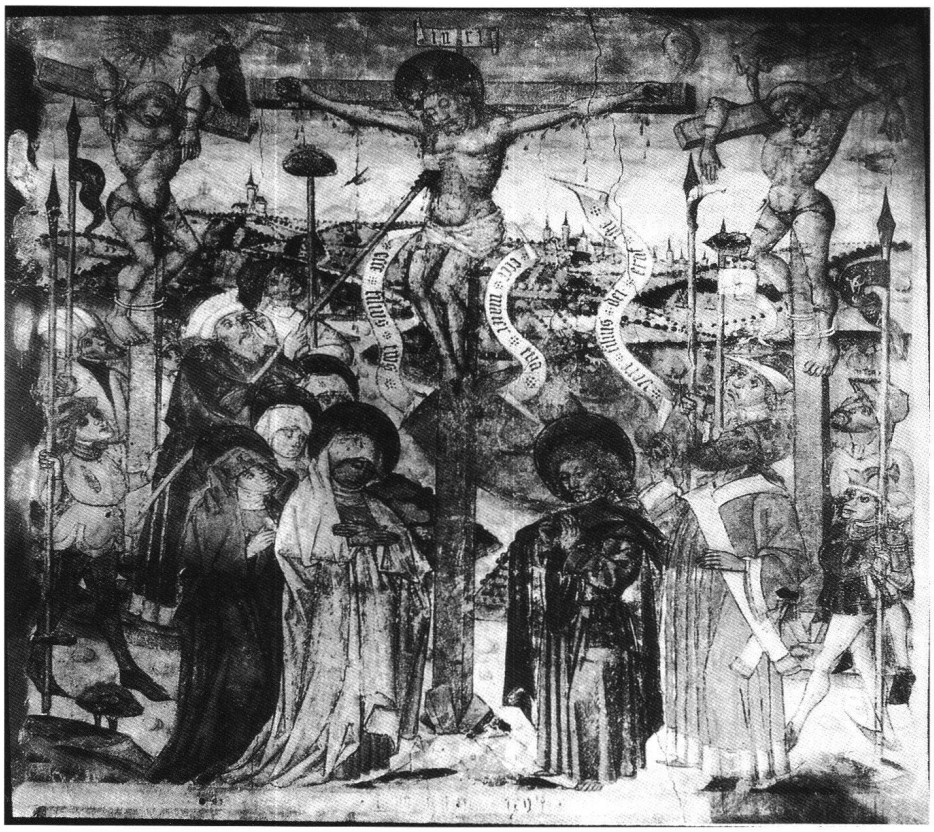

Fig. 2 *Crucifixion*, Peintre zurichois (?), 1465. Zurich, Musée national suisse (LM 3962.3).

Vierge à l'Enfant qui, déposée aujourd'hui au Musée national de Zurich, porte la date de 1466. Il a dû ainsi croiser le peintre de culture zurichoise qui réalise l'année précédente dans la même église une *Crucifixion* (fig. 2), également déposée au Musée national, et dont la main se retrouve dans un tissu orné de scènes typologiques (Zurich, Musée national). La région de Zoug semble par la suite se germaniser complètement, comme l'atteste notamment la *Prière au jardin des oliviers* réalisée en 1485 dans la même église (Zurich, Musée national). Entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle, la Léventine présente un cas tout à fait intéressant. Y travaille un peintre que l'on nomme par commodité le Maître léventin et qui, apparemment originaire des Waldstätten, peint plusieurs retables (fig. 3) pour des localités de la Léventine parallèlement à la colonisation militaire du Tessin par les Confédérés.[5]

avec Hans Tiefental de Sélestat, actif à Bâle de 1418 à 1423, et dont l'influence est perceptible dans les peintures murales ornant la chapelle mariale de l'église Sankt Peter. Siège du concile à partir de 1431, la ville de Bâle fait affluer de nombreux peintres qui, attirés par la riche clientèle ecclésiastique, importent ce qu'Erwin Panofsky appelle l'*ars nova*, c'est-à-dire le langage illusionniste des Flamands. Celui-ci est représenté notamment par Konrad Witz, plus modestement par le Maître du retable Lösel, responsable d'un retable pour Rheinfelden (réparti entre Bâle, Dijon, Mulhouse et Rheinfelden) et de vitraux pour l'église Saint-Dominique de Vieux-Thann en Alsace, et par Batholomäus Ruthenzweig, auteur du triptyque de Peter Rot (Bâle, Musée historique) et en grande partie du retable des Cordeliers à Fribourg. Il afflue dès les années 1460 à Berne, où travaillent Heinrich Büchler (alias le Maître de

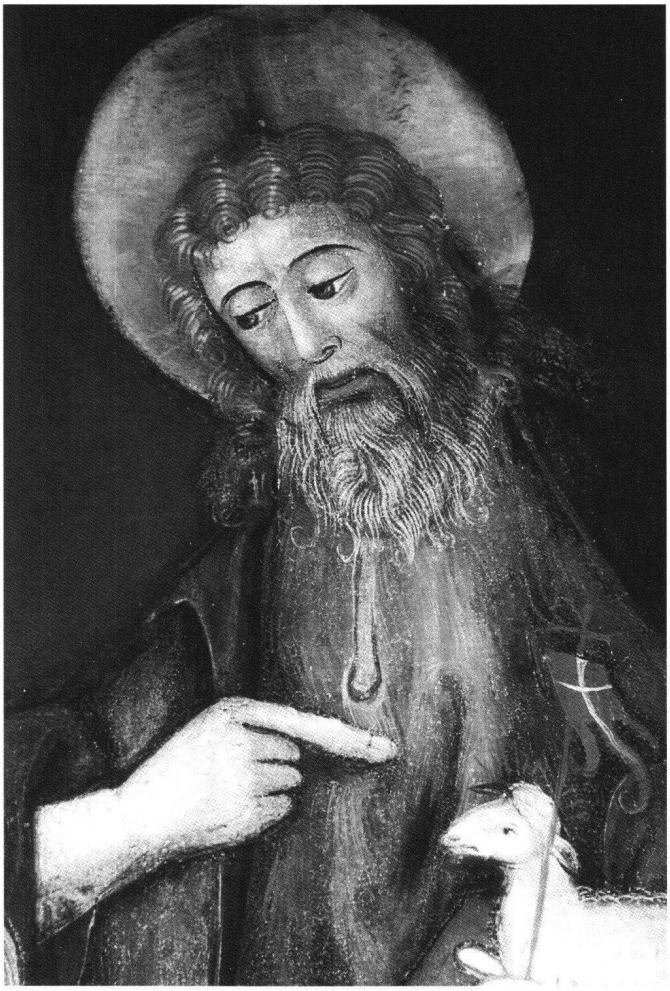

Fig. 3 *Saint Jean-Baptiste*, Maître léventin, vers 1515. Chiggiogna, église Santa Maria Assunta.

la Messe de saint Grégoire) et Paul Löwensprung de Strasbourg (alias le Maître à l'œillet de Berne), responsable selon nous d'une *Décollation de saint Jean-Baptiste* (fig. 4) vendue chez Sotheby's à Londres le 11 décembre 1985 (France, collection privée).[6] Parmi les élèves de Paul Löwensprung, il convient de mentionner le Maître du retable Fricker, auquel nous proposons d'attribuer deux volets d'un même ensemble (peut-être les revers des volets de saint Fridolin), qui viennent de réapparaître (Paris, Drouot, 25 juin 1999, lot 27 et 25 juin 2003, lot 17).

Face au réseau rhénan, le réseau savoyard, dominé par la cour (comtale puis ducale à partir de 1416) de Chambéry et relayé par Genève, tente de s'étendre de Lausanne vers le Pays de Vaud. Durant le XIVe siècle, il véhicule les influences italiennes et, en particulier, toscanes qui touchent au même moment l'ensemble de la côte méditerranéenne (la Ligurie, la Provence et la Catalogne), comme en témoigne l'activité mystérieuse de Giorgio d'Aquila (documenté de 1314 à 1348), peut-être reflétée dans le décor du château de Chillon. Durant la première moitié du XVe siècle, il absorbe les influences avignonnaises, milanaises et septentrionales pour générer un gothique international tout à fait composite, dominé par Giacomo Jaquerio (actif de 1401 à 1453 entre Genève, Turin et Pinerolo) et par le peintre fribourgeois Jean Bapteur (actif de 1427 à 1457 entre Abondance, Thonon et Genève). Toutefois, à partir des années 1440, il accueille l'*ars nova* à travers des peintres du réseau rhénan, comme Konrad Witz, auteur du maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève en 1444, et surtout Hans Witz qui, documenté à Chambéry à partir de 1440, à Genève entre 1452 et 1475, puis à Milan en 1478, est sans doute responsable d'un petit groupe d'œuvres stylistiquement cohérent: la *Pietà* de la collection Frick à New York (vers 1440), la *Crucifixion* de Berlin (vers 1445–1450), la *Sainte Famille* de Naples (vers 1450–1455), le *Tombeau de Philibert de Monthouz* (fig. 5) peint dans le chœur de Saint-Maurice d'Annecy (1458), le *Christ devant Pilate* peint dans l'abbaye de Chiaravalle (vers 1478) et le retable de Brugherio (vers 1478). A partir du dernier quart du XVe siècle, au moment où le duché semble amorcer un

Fig. 4 *Décollation de saint Jean-Baptiste*, Maître à l'œillet de Berne (Paul Löwensprung ?), vers 1495. France, collection privée.

Fig. 5 *Tombeau de Philibert de Monthouz*, Hans Witz, 1458. Annecy, église Saint-Maurice.

processus de dissociation culturelle entre la partie italophone (le Piémont) et la partie francophone, il semble regarder naturellement vers la France à travers Lyon et la Bourgogne, comme en témoignent notamment les peintures murales de la chapelle Saint-Nicolas au château Saint-Maire de Lausanne, attribuées au peintre dijonnais Pierre Spicre, ou celles de la salle du Grand conseil à l'Hôtel de ville de Genève, réalisées selon toute vraisemblance autour de 1500 par Hugues Boulard et influencées par des modèles français.[7]

Entre le réseau rhénan et le réseau savoyard, une zone mixte, que l'on pourrait définir comme «rhénano-savoyarde», comprend le diocèse de Sion et la région de Fribourg qui partagent un destin artistique tout à fait parallèle. Durant la première moitié du XVe siècle, le diocèse de Sion manifeste une orientation savoyarde qui, représentée par l'activité de Pierre Maggenberg, se prolonge dans les années 1460 avec le Maître du chanoine Molitor (Jean Bellini?), proche d'un enlumineur valdotain baptisé par commodité le Maître de François de Prez. Sous l'impulsion des relations diplomatiques qu'amorce Walter Supersaxo avec Berne, il accueille des artistes et des œuvres du réseau rhénan. Y sont envoyés deux retables produits à Berne, l'un en 1474 (retable de la chapelle Sainte-Barbe de la cathédrale de Sion) et l'autre vers 1480 (retable d'Ernen), par le sculpteur Erhard Küng et le peintre Heinrich Büchler. Y travaillent un peintre bâlois, le Maître de Glis (entre 1485 et 1512 environ), et un peintre apparemment bernois, Hans Rinischer (entre 1512 et 1530 environ). La ville de Fribourg est également dominée durant les deux premiers tiers du XVe siècle par l'influence savoyarde qui s'exprime à travers l'activité de Pierre Maggenberg (actif entre 1404 et 1463), apparentée à celle de Guglielmetto Fantini à Chieri. A partir des guerres de Bourgogne, elle se soustrait à la domination savoyarde (1478) et intègre la Confédération (1481), en se rapprochant de Berne. Elle assimile alors les composantes du réseau rhénan, comme le suggèrent le retable des Cordeliers ou la présence de Heinrich Büchler. Celui-ci peint un grand tableau relatant la victoire de Morat et transporté en 1480 à l'Hôtel de ville avec l'aide de huit compagnons, parmi lesquels se trouve Hans Fries (documenté de 1487/1488 à 1523), sensible autour de 1500 au rayonnement culturel d'Augsbourg (fig. 6).[8]

Malgré son caractère nécessairement réducteur, la géographie des influences qu'enregistre la peinture produite en Suisse à la fin du Moyen Age nous autorise à faire quelques observations générales. Elle semble révéler un mouvement du nord vers le sud, qui se traduit, sur l'axe oriental, par une colonisation artistique des Grisons et de la Léventine de la part des Confédérés et, sur l'axe occidental, par une adoption volontaire de la culture rhénane de la part de la cour de Savoie, liée à un phénomène fondamental: le concile de Bâle. Celui-ci est arbitré par le duc Amédée VIII de Savoie qui, élu pape sous le nom de Félix V entre 1439 et 1449, importe sur ses terres les nouveautés survenues dans le milieu cosmopolite de Bâle. Il permet notamment d'expliquer la présence de peintres tels que Konrad Witz et Hans Witz dans la ville de Genève, devenue par ses foires une véritable plaque-tournante. Son rayonnement, qui reste à comprendre dans sa globalité (de l'Allemagne méridionale à l'Italie septentrionale), engendre sur le sol helvétique une première vague de rapports transversaux, d'ouest en est, à laquelle succède dans les premières années du XVIe siècle une seconde vague. Celle-ci, dirigée

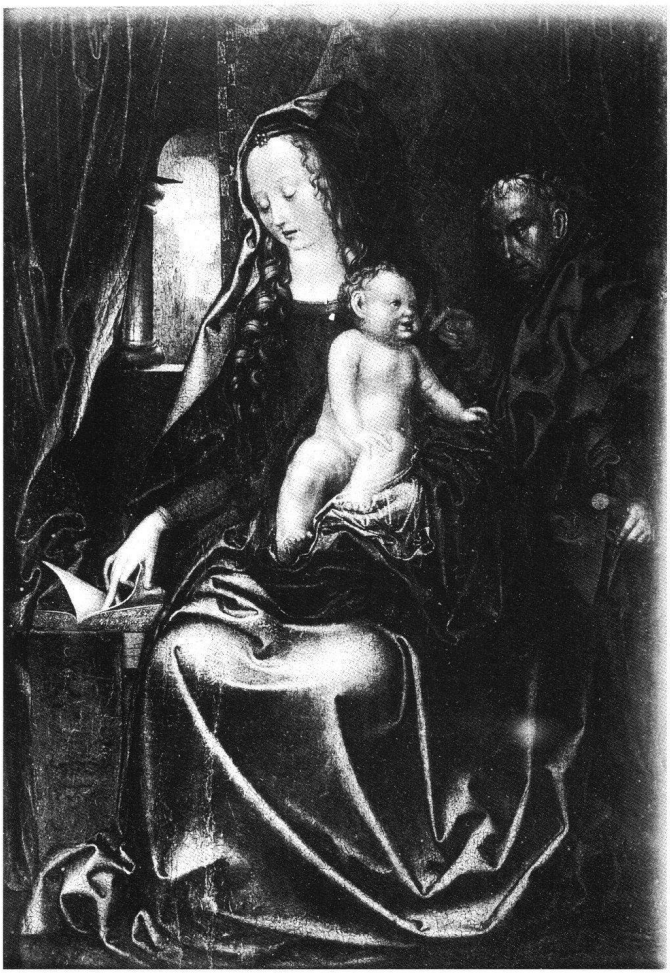

Fig. 6 *Sainte Famille*, Hans Fries, vers 1500. Localisation actuelle inconnue.

plutôt d'est en ouest, fait affluer vers la Confédération des XIII cantons une culture qui, élaborée entre Vienne et Ratisbonne par des peintres tels que Lukas Cranach l'Ancien ou Albrecht Altdorfer, est partagée aussi bien par Hans Leu le Jeune à Zurich que par Niklaus Manuel Deutsch et le zurichois Hans Funk à Berne. Englobée dans un phénomène de vaste envergure, serait-elle liée à la revendication d'une identité germanique de la part des Confédérés, dont le système politique, légitimé par la victoire dans la guerre de Souabe (1499), s'oppose néanmoins à l'Empire habsbourgeois?

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 3, 5: Auteur.
Fig. 2: Musée national Suisse, Zurich.
Fig. 4, 6: Institut d'histoire de l'art, Genève.

NOTES

1 Pour un état de la question, voir JEAN WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999, pp. 333–361. – Pour une synthèse de la peinture romane, voir BEAT BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz* (= Basler Studien zur Kunstgeschichte NF 5), Berne 1963.

2 Pour une synthèse sur la peinture en Suisse à la fin du Moyen Age, voir, PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zurich 1924. – Voir aussi MAURICE MOULLET, *Les maîtres à l'œillet*, Bâle 1943. – Pour une étude stimulante des échanges artistiques dans les Alpes, voir ENRICO CASTELNUOVO, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Age*, in: Revue suisse d'histoire 29, 1979, pp. 265–286.

3 W. SUIDA, «La pittura medievale nel Cantone Ticino», *Monumenti storici ed artististici del Cantone Ticino*, XV-XVI, 1932, pp. 5–16. – MAURO NATALE, «La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana», dans MINA GREGORI (éd.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milan, 1994, pp. 27–38. – F. EIMANN, *Trois peintres de la Renaissance au Tessin*, mémoire dactylographié de l'Université de Genève, dirigé par Mauro Natale, octobre 2001.

4 WALTER HUGELSHOFER, «Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik», *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 30, 1928, pp. 5–110. – Voir aussi CLAUS GRIMM / BERND KONRAD, *Die Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen*, Munich 1990, pp. 134–135.

5 Pour les Grisons, voir ALFONS RAIMANN, *Gotische Wandmalerei in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*, Disentis, 1983. Pour le Maître léventin, voir WALTER HUGELSHOFER, «Altari a intaglio d'origine tedesca nel Cantone Ticino», *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, VI, 1927, p. 8. – FRÉDÉRIC ELSIG, *Il Maestro leventinese*, in: Archivio storico ticinese, XXXVII, 2000, pp. 75–82.

6 Pour Strasbourg et Bâle, voir CH. BLOCK, «Le vitrail de la Vie de la Vierge de Vieux-Thann et sa place dans la peinture du Rhin supérieur au XVe siècle», *Revue de l'Art*, 10, 1970, pp. 15–29. – PHILIPPE LORENTZ, *Jost Haller, le peintre des chevaliers, et l'art en Alsace au XVe siècle* (= catalogue d'exposition), Colmar/Paris 2001. – Pour Berne, voir HANS ROBERT HAHNLOSER, *Chorfenster und Altäre des Berner Münsters*, Berne 1950.

7 ENRICO CASTELNUOVO / THÉO-ANTOINE HERMANÈS, *La peinture,* in: AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI et al. (éd.), *Les Pays romands au Moyen Age*, Lausanne 1997, pp. 517–554.

8 Pour le diocèse de Sion, voir RUDOLF RIGGENBACH, *Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis*, Bâle 1925. – FRÉDÉRIC ELSIG, *La peinture dans le diocèse de Sion (1430–1530)*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeshichte 57/2, 2000, pp. 131–140. – Pour Fribourg, voir HERIBERT REINERS, *Die malerische alte Freiburg-Schweiz*, Augsburg 1930. – CHARLOTTE GUTSCHER / VERENA VILLIGER, *Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü*, Bern 1999. - FRÉDÉRIC ELSIG, *De Pierre Maggenberg à Hans Fries: la peinture à Fribourg au XVe siècle*, in: Kunstchronik 54, 2001, pp. 530–538.

RÉSUMÉ

Au cours du Moyen Age, la Confédération helvétique se constitue progressivement. Loin de former un ensemble homogène, elle procède d'un découpage politico-religieux à l'intérieur d'aires culturelles plus vastes. Sa production artistique se caractérise ainsi par la rencontre de différents réseaux d'influence qui, dans le cas spécifique de la peinture des XIVe et XVe siècles, se présentent comme deux couples de réseaux s'opposant sur l'axe nord-sud et générant à l'intersection deux zones mixtes: dans la partie orientale, une zone «lombardo-souabe»; dans la partie occidentale, une zone «rhénano-savoyarde». Comment s'articule-t-elle sur la constitution politique de la Suisse, dont les frontières actuelles se dessinent dès le XVIe siècle? Voilà tout l'enjeu d'une géographie de l'art médiéval en Suisse.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Laufe des Mittelalters wächst die Schweizerische Eidgenossenschaft schrittweise heran. Sie ist jedoch weit davon entfernt, ein einheitliches Ganzes zu bilden. Vielmehr entstehen innerhalb von grösseren Kulturräumen zahlreiche politisch-religiöse Gruppierungen. So kennzeichnet das Aufeinandertreffen verschiedener Strömungen das künstlerische Schaffen. Insbesondere im Falle der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts stehen sich auf der Nord-Südachse je zwei Einflusssphären gegenüber, an deren Schnittstellen zwei gemischte Zonen entstehen: im östlichen Teil eine lombardisch-schwäbische Zone und im westlichen Teil eine rheinisch-savoyardische Zone. Welches sind die Auswirkungen auf die Staatswerdung der Schweiz, deren heutige Grenzen sich seit dem 16. Jahrhundert abzuzeichnen beginnen? Dies sind die Ansatzpunkte für eine Geographie der mittelalterlichen Kunst in der Schweiz.

RIASSUNTO

Durante il Medioevo, la Confederazione elvetica si costituisce progressivamente. Ben lungi dal formare un insieme omogeneo, essa evolve nell'ambito di una divisione politica e religiosa all'interno di aree culturali più estese. La sua produzione artistica è quindi caratterizzata dall'incontro di diverse sfere d'influenza che, nel caso specifico della pittura del XIV e del XV secolo, si presentano come due sfere d'influenza contrapposte sull'asse nord-sud e generano alla loro intersezione due aree miste: una «lombardo-sveva» nella parte orientale e una «renano-savoiarda» nella parte occidentale. Quali influenze esercitano tali sfere durante il periodo di formazione della Svizzera, le cui frontiere attuali si delineano a partire dal XVI secolo? È questa la base di riflessione da cui partire per sviluppare una geografia dell'arte medievale in Svizzera.

SUMMARY

The Swiss Confederation grew step by step in the course of the Middle Ages. However, rather than constituting a unified whole, it is, in fact, a conglomerate of political and religious groupings within larger cultural regions. Thus, the arts are characterised by the cross-cultural interaction of various trends. Painting in the 14th and 15th centuries, in particular, shows two spheres of influence on the north-south axis, at whose intersection two combined zones have emerged: a Lombardian, Swabian zone to the east and a Rheinland, Savoyan zone to the west. How has this affected the emergence of Switzerland as a nation, whose political boundaries began to take shape in the 16th century? This is the point of departure for a geography of medieval art in Switzerland.