

En marge de recherches et publications récents sur la sculpture baroque entre Jura et Lombardie : du bon usage des sources et de la bibliographie

Autor(en): **Cassina, Gaëtan**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **46 (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168986>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

En marge de recherches et publications récents sur la sculpture baroque entre Jura et Lombardie

Du bon usage des sources et de la bibliographie

par GAËTAN CASSINA

Ces lignes devaient être un hommage à Marcel Grandjean, en reconnaissance des principes méthodologiques dont bénéficient aujourd'hui non seulement ses élèves, anciens étudiants, mais aussi ses «disciples», collègues et amis, parmi lesquels je crois aussi figurer. Entre-temps, le Prix de la Ville de Lausanne lui a été décerné¹, couronnement ou mieux, nouveau départ dans sa carrière, et quant à la méthode, Marcel Grandjean a plaidé récemment lui-même pour sa défense et son illustration², de telle sorte que ma dédicace ressemble en fin de compte aux cadeaux que Georges Brassens présentait en vain à Marinette dans une de ses fameuses chansons!³

Le cadre de la problématique soulevée par le thème du colloque de l'Association Suisse des Historiens d'Art, à savoir le jeu des modèles et des influences et la diffusion de ceux-ci au Tessin et dans les régions circonvoisines durant l'ère baroque, se prête plutôt bien à illustrer notre requête fondamentale, celle d'une coordination des recherches dans le domaine de la sculpture baroque alpine, préalpine et subalpine. Rien, dans ce genre de prédication, ne valant l'exemple, en voici quelques-uns qui devraient être suffisamment «éclairants».

La Valsesia, réceptacle et diffuseur

En 1985 est paru un ouvrage, ma foi fort beau, dédié à la sculpture sur bois en Valsesia, du XV^e au XVIII^e siècle.⁴ On y trouve recensé tout ce que la grande vallée alpine recèle encore, ou a compté jadis et naguère, en retables, mobilier d'église et de sacristie, en statues isolées aussi, datant de la fin du moyen âge à celle de l'Ancien Régime. Comme le titre l'indique, la recherche s'étend aussi aux artistes connus par la seule voie documentaire et, à cet égard, le livre fait également très bonne figure. Il n'était certes pas possible d'étendre le catalogue à tous les sculpteurs sur bois ayant exercé leur art aussi et, pour beaucoup, principalement hors de leur patrie. Tel n'était d'ailleurs pas le propos des auteurs, attachés en premier lieu à inventorier le patrimoine statuaire de la vallée. Quelques lacunes dans la documentation bibliographique ne manquent cependant pas de surprendre.

Antonio Pino ou Pini, personnage clef

Figure centrale dans l'évolution de la sculpture baroque valsésienne et plus particulièrement pour ce qui concerne les retables-tabernacles de composition pyramidale, Anto-

nio Pino apparaît à plusieurs reprises en Valsesia, entre 1663 et 1690, où on désigne en particulier comme modèle son ouvrage exécuté pour le maître-autel de Borgomanero en 1667.⁵ Considéré comme Milanais ou Varésin, de «Cuass» (Quasso al Piano, près de Varèse?), par les auteurs du corpus valsésien, qui reprennent là des données déjà publiées⁶, Antonio Pino me semble identifiable à cet Antonio Pini, sculpteur de Bellagio (à l'embranchement des lacs de Côme et de Lecco), dont on peut suivre la présence dès 1655 à Orta et l'activité dans le Malcantone tessinois en 1662: il prend en apprentissage le jeune Giovanni Maria Gualino (18 ans), d'Orta⁷, et il dote l'église de Sessa, peut-être bien aussi celle de Migliaglia, d'un majestueux retable – tabernacle⁸ (Fig. 1). On lui attribue encore une Vierge à Gandria.⁹

Son rôle clef s'explique peut-être aussi en partie par le fait que Pini œuvre souvent en collaboration avec des artistes locaux, tant au Tessin qu'en Valsesia.¹⁰ D'ailleurs Gualino, son élève, pourrait s'identifier au sculpteur d'Orta auquel un membre de la famille Gualino, précisément, confie en 1675 l'exécution d'une statue pour Valduggia (Valsesia), où Pini venait d'effectuer divers travaux.¹¹ Pour les auteurs de l'ouvrage sur la sculpture en bois de Valsesia, Borgomanero est la seule œuvre connue de cet artiste hors de la grande vallée. Or, l'activité tessinoise de celui-ci, à proximité d'ailleurs de sa prétendue région d'origine (le Malcantone confine à la province de Varèse)¹², était connue depuis longtemps.¹³ Quant au contrat d'apprentissage, il devait certes être recherché dans une revue dite de province, mais il s'agit de celle de Novare, dont fait partie la Valsesia! ...¹⁴ Précisions, pour dissiper tout malentendu, que le remarquable et très louable travail d'inventaire du volume n'est pas en cause! Mais à partir du moment où l'on cherche à élever ou à approfondir quelque peu le débat, il convient préalablement de l'élargir, d'en assurer la base la plus large possible, et à cet égard, il est regrettable que les auteurs n'aient pas disposé de toute la documentation, surtout celle qui avait déjà été publiée, s'agissant d'une personnalité aussi importante qu'Antonio Pino.¹⁵

Et l'Ossola, dans tout ça?

Comment s'expliquer, par ailleurs, que les chercheurs valsésiens ignorent manifestement l'existence d'une «école» de sculpture importante, à l'ère baroque, dans une région toute voisine pourtant de la leur, et relevant aujourd'hui de la même province, jadis déjà du même diocèse: l'Ossola? Est-ce le cadre restreint des publications sur ce sujet, deux

revues régionales¹⁶, ou quelque cloisonnement d'un autre ordre qui a soustrait à leur connaissance une mine de renseignements, dont un filon les concerne plus particulièrement?

Toujours est-il qu'un des principaux sculpteurs valsésiens de la période couvrant la fin du XVII^e et le 1^{er} quart du XVIII^e siècle, Francesco Antonio d'Alberto, de Boccioleto, n'aurait commencé sa carrière qu'en 1684¹⁷; certes, mais après un apprentissage d'au moins trois ans, commencé en 1679 auprès du plus grand maître de la sculpture ossolane de la seconde moitié du XVII^e siècle, Giulio Gualio: le fait est connu depuis dix ans!¹⁸ Lacune documentaire probablement unique dans l'étude sur la sculpture valsésienne, mais qui ne va pas sans conséquence, lorsqu'on rappelle que d'Alberto fils, Giovanni Antonio, a repris en quelque sorte l'activité de son père, devenant aussi, même indirectement, l'héritier des Ossolans. Enfin, d'autres d'Alberto, ou Alberti, ou de Albertis, ou encore Albertini, un certain Joseph et son frère, peut-être apparentés aux précédents, mais en tout cas sculpteurs originaires de Boccioleto également, ont exercé leur art dans l'Entremont valaisan en 1747, puis dans la haute vallée de l'Arve, en Savoie, entre 1749 et 1769.¹⁹

Jean-Baptiste Gallo: un «Intelvese» toujours plus à l'ouest

C'est au professeur Grandjean que je dois pratiquement toutes les données de base d'un cas d'espèce, révélateur de la nécessaire conjugaison des recherches archivistiques avec une judicieuse exploitation de la bibliographie, des sources publiées plus particulièrement. En outre, l'exemple d'un sculpteur de la région des lacs lombards faisant carrière sur les rives du Léman ramène par la bande à la thématique du colloque.

A Morges, en 1651, on dote une fontaine neuve d'une statue de la Justice, dont l'exécution est confiée au sculpteur de «Monsieur le Marquis de Lulin», la pierre destinée à cette figure étant d'ailleurs amenée à Thonon par voie lacustre.²⁰ Marcel Grandjean a identifié ce sculpteur avec Jean-Baptiste Gallo, de Laino d'Intelvi, chargé en compagnie de l'architecte César Baully, de Ponna d'Intelvi, en 1649 et par le marquis de Lullin, Albert-Eugène, du projet de construction du couvent des Minimes de Thonon.²¹ Au demeurant, Gallo était déjà connu de son temps jusqu'au Vatican, mais pour un fait miraculeux, certes en relation avec l'exercice de son art, plutôt que pour sa sculpture elle-même!²² En outre, sa statue d'Amédée IX est conservée aujourd'hui encore dans l'église Saint-Hippolyte de Thonon²³, tandis que la «Justice» de Morges est désormais logée dans une niche, à l'angle d'un bâtiment (Fig. 2). Quelques années avant, en 1645, une autre statue en pierre de la «Justice», destinée à une fontaine de Cully, à l'est de Lausanne cette fois, avait été amenée par le lac elle aussi. Son style fort différent des ouvrages de Gallo ne permet guère de lui attribuer cette figure.²⁴

A titre anecdotique, signalons qu'un autre Gallo, le maître maçon prénommé Dominique, travaille à Saint-Maurice, en



Fig. 1 Sessa (TI), église paroissiale. Retable du maître-autel, par Antonio Pini et Carlo Antonio Ramponi, 1662.

Valais, à l'exécution de la pierre tombale de l'archevêque de Vienne, en 1625. Nul doute que cet homonyme ne soit, lui aussi, un ressortissant de la Val d'Intelvi, même si un *lapsus calami* le fait prendre pour un lorrain – au lieu d'un lombard – mais bien du diocèse de Côme! dans un livre de paroisse où l'on enregistre le baptême de son fils ... naturel.²⁵

Les Tessinois, Luganais et autres «Intelvesi» n'étant pas légion dans le nord-ouest de l'arc alpin au XVII^e siècle, ces Gallo et l'architecte Baulli en deviennent des exceptions d'autant plus intéressantes. Dans l'Ossola, par contre, ainsi qu'à Orta, leur présence paraît beaucoup plus courante.²⁶

Dominique Martinetti: un Tessinois à Fribourg

On ne connaît malheureusement de cet artiste natif de Peccia, dans le Val Maggia, que sa carrière proprement dite, menée à Fribourg depuis l'âge de vingt-cinq ans jusqu'à sa mort, soit entre 1764 et 1808. Il sied néanmoins de mentionner l'étude très fouillée, sur le plan documentaire, qu'en a livré le Rvd chanoine Gérard Pfulg en 1985.²⁷ D'abord associé à un maître local, Martinetti semble avoir évolué du baroque tardif – ou rococo – au néo-classicisme, encore qu'il

convienne de distinguer entre le sculpteur de figures, qui rappelle fort la production moyenne lombarde-piémontaise de la fin du XVIII^e siècle, fidèle à l'esthétique «baroque», et l'ornemaniste résolument classique, qui cohabitent plutôt qu'ils ne se succèdent chez lui, à une certaine époque.²⁸ Dans les attributions parfois discutables du chanoine Pfulg, on relève deux bâtons de procession qui ramènent au pays de Vaud et à ses relations avec Fribourg à l'ère baroque.²⁹ La transition s'effectue ainsi avec un objet qui sort quelque peu du cadre géographique et historique imparti à notre colloque.

Assens (VD): un retable ... pour mille

L'unique retable baroque vaudois conservé a fait l'objet d'une restauration modèle, accompagnée d'une étude modèle et conclue par une exposition modèle immortalisée par un catalogue modèle³⁰, en disproportion apparente, sinon évidente, avec les mille retables de l'ancien diocèse du Mans étudiés récemment eux aussi, dans une publication dont certes les buts sont tout autres.³¹ Depuis l'exposition «Trésors d'art religieux en Pays de Vaud»³², le public était au courant du minutieux et patient travail d'investigation auquel le retable d'Assens a été soumis, entre 1982 et 1985.

Ces recherches pluridisciplinaires ont abouti, d'abord, à une re-composition de l'ensemble qui en propose une lecture renouvelée, plus cohérente que l'état antérieur, remontant à un remaniement de 1837, ne le permettait, sans que tous les problèmes aient été élucidés de manière satisfaisante pour autant, l'emplacement du tabernacle notamment³³ (Fig. 3). L'analyse technique effectuée par l'atelier Crephart, du Lignon (GE), mandaté pour la restauration par l'Etat de Vaud et responsable de la coordination entre spécialistes sous la direction de M. Théo-Antoine Hermanès, a été secondée sur le plan iconographique par les considérations de Charles Descloux.³⁴ L'importance du recours aux méthodes scientifiques les plus perfectionnées et les plus performantes ressort à l'évidence des rapports d'analyses dendrochronologique³⁵, d'une part, d'échantillons de peinture, d'autre part.³⁶ Les restaurateurs y ont trouvé confirmation, preuve matérielle de leurs observations sur la technique de sculpture et de polychromie du retable: la même partout, malgré trois mains bien distinctes. Le plus spectaculaire demeure on l'occurrence l'utilisation du même tronc de mélèze pour quatre statues considérées jusqu'ici comme appartenant à deux groupes de date différente.³⁷ Outre la restitution proposée comme disposition d'origine, l'étude et la restauration ont donné l'occasion de passer en revue les polychromies successives.³⁸

Si la moitié de l'ouvrage est consacrée à la présentation des études suscitées par la restauration, le reste revient au catalogue proprement dit de l'exposition. A côté des différentes pièces du retable et de quelques statuette baroques provenant d'autres paroisses catholiques vaudoises, on a réuni une dizaine de retables fribourgeois, entiers ou partiels, mis en relation avec celui d'Assens à quelque égard.

Ce corpus comparatif tend à rapprocher l'autel vaudois de la production du sculpteur bullois Pierre Ardieu (1649-1735) et de celle des Bräutigam pour la polychromie, sans pour autant que cesse de planer sur le tout l'ombre de l'atelier Reyff. La sélection a été opérée à la suite de la visite d'une centaine d'églises, de chapelles et de musées.³⁹

Noyé dans la masse documentaire, un nom, détail infime, signalé mais non suivi, aurait pu infléchir quelque peu la recherche en paternité de ce retable. Comme griffonné à la hâte au dos d'une pièce sculptée de motifs ornementaux, *Carlo Freylicher sculpsit* doit être la signature d'une applique estimée par les auteurs du catalogue d'une «remarquable qualité artistique».⁴⁰ Ici s'arrête, hélas! leur propos à ce sujet. Or, Carl Froelicher est un sculpteur fribourgeois dont l'activité lausannoise, dûment attestée, est encore documentée par une pierre sculptée armoriée, datée 1710 et signée, conservée à l'entrée-même du musée où a été organisée l'exposition du retable d'Assens!⁴¹ Outre une pierre tombale de 1710 à la cathédrale de Lausanne⁴², le même sculpteur a

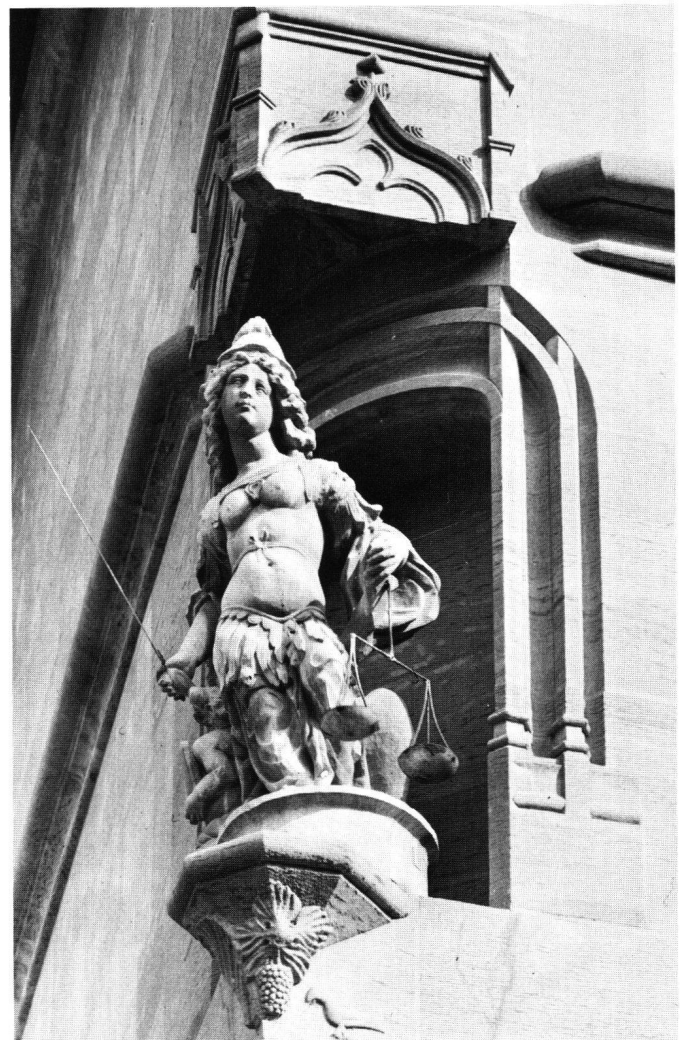


Fig. 2 Morges (VD), Hôtel de ville. Statue de la Justice, par Jean-Baptiste Gallo, 1651, provenant d'une ancienne fontaine.



Fig. 3 Assens (VD), église mixte. Retable, fin XVII^e ou 1^{er} quart XVIII^e siècle, restauré 1982–1985.

encore laissé en ville de Fribourg, deux ans auparavant, un témoignage semblable de son art, objet d'ailleurs de jugements contradictoires.⁴³

Il ne s'agit pas dès lors d'attribuer à Freÿlicher-Froelicher, sans autre examen, plus que ce qu'il a signé dans le retable vaudois. Mais la simple consultation d'une bibliographie élémentaire aurait permis aux responsables de l'étude d'ouvrir cette voie, même pas, c'est le cas de le dire, inédite, au milieu du tourbillon des comparaisons; sans négliger l'incidence de cette donnée sur la datation.⁴⁴ Mettra-t-on en cause l'absence, dans l'équipe, d'un(e) véritable historien(ne) des monuments? D'autres indices y inciteraient.⁴⁵ Sans ternir l'éclat d'une publication exemplaire à maints égards, cette lacune illustre, une fois de plus, l'absence déplorable de coopération dans le domaine qui nous intéresse ici.

Puisque le tandem Ardieu-Bräutigam a été évoqué à propos d'Assens, c'est peut-être le lieu de signaler une étude

sur leur ouvrage principal: le retable de la chapelle de Notre-Dame de Compassion, à Bulle (FR).⁴⁶ Jean Dubas y fait le point sur la construction et le destin d'une pièce majeure de la sculpture fribourgeoise vers 1700.

Le courant passe aussi du nord au sud!

En passant par le Valais: de Lucerne – et de Flandres – à la Vallée d'Aoste (Ulrich Hartmann et les Du Bois).

Peu étudiées, donc mal connues, les relations entre Valais et Val d'Aoste dans le domaine de l'art à l'ère baroque, ont peut-être été plus réelles qu'on osait le supposer jusqu'ici. Une publication d'inventaire d'archives nous a récemment livré d'intéressants renseignements à ce sujet.⁴⁷

Entre 1630 et 1634, l'église de Perloz (paroisse-mère de toute la Vallaise, soit la partie inférieure de la vallée d'Aoste) est dotée d'un tabernacle, pour lequel, à côté des services de

deux sculpteurs qualifiés parfois de charpentiers, Jacques et Nicolas Du Bois, ou du Boys, de Flandres, on recourt également aux talents d'un «dorier», qualifié occasionnellement d'orfèvre, «Artman», plus précisément «Udalvique Artmant», bourgeois de Lucerne ou Luserne, «chanton» d'Allemagne, pour peindre et dorer l'objet.⁴⁸

Nul doute qu'on ait affaire à Ulrich ou Udalrich Hartmann, peintre lucernois d'origine, effectivement, mais dont on ne connaît pour ainsi dire qu'une partie de la carrière, valaisanne exclusivement. Il semble avoir fonctionné à Sion comme une sorte de peintre du Chapitre cathédral, à partir de 1618. Dans ce contexte, je m'étais déjà risqué à lui attribuer, mais sur la seule base de comparaisons stylistiques, iconographiques et, surtout, paléographiques, la peinture de quelques-uns des tabernacles du premier quart du XVII^e siècle conservés à ce jour en Valais.⁴⁹

Cet ultime exemple rappelle aussi que la Vallée d'Aoste, francophone et savoyarde autant, sinon plus que piémontaise, n'était guère plus productrice d'artistes et exportatrice

d'œuvres que le Valais, lui-même, à l'exception de l'autarcique Conches, plutôt médiocre consommateur dans ce domaine. Pour unique et vraisemblablement exceptionnelle qu'elle apparaisse, cette ouverture au nord n'en est pas moins symptomatique du monde de mouvements complexes, difficiles à cerner et déjà simplement à suivre dans leur élémentaire déroulement, que constitue l'âge du baroque. Les recherches, fort prisées aujourd'hui, qui privilégient la typologie, ont vite fait de se cloisonner dans une vallée comme s'il s'agissait d'un univers complet et fermé⁵⁰, ce qui déjà ne correspond pas aux réalités de la production et de la diffusion. Les vallées alpines n'échappent pas, dans les diverses activités artistico-artisanales qu'on peut y recenser, au grand brassage européen. Seul le désenclavement des études, l'intensification des échanges documentaires et une difficile mais indispensable coordination pourront amener une amélioration fondamentale dans la connaissance du baroque alpin (et pas uniquement de sa sculpture!).⁵¹ A défaut de brillante démonstration, j'espère en avoir livré ici quelques éléments de preuve.

NOTES

¹ BERTIL GALLAND, *Hommage à Marcel Grandjean*, dans: 24 heures, 14 octobre 1988, p. 2.

² MARCEL GRANDJEAN, *Vers une histoire fondamentale de l'urbanisme médiéval dans le Pays de Vaud. Nouvelle apologie de l'infanterie en histoire de l'art monumental*, dans: Nos monuments d'art et d'histoire 39, 1988, 4, p. 428-437.

³ Le refrain, on s'en souvient, répétait en variant chaque fois l'objet minable: «Avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con, ma mère, avec mon p'tit vélo, j'avais l'air d'un con!»

⁴ *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di GIOVANNI TESTORI e STEFANIA STEFANI PERRONE (= Artisti valsesiani), Borgosesia 1985.

⁵ TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), p. 88, 90, 93-94, 101-102, 107-108, 114-116, 152, 154, 171, 192, 206-208, 210-211, 214-215, 230-231, 283.

⁶ CASIMIRO DEBIAGGI, *Gli altari lignei valsesiani*, dans: Atti e Memorie del terzo congresso piemontese di antichità ed arte, Congresso di Varallo Sesia, settembre 1960, Turin [1962], p. 131, note 22.

⁷ ALFREDO PAPALE, *Materiali per una storia del lavoro nel Novaresse. 12 contratti di apprendistato ad arti e mestieri dal 1560 al 1660*, dans: Bollettino storico per la Provincia di Novara (= Rivista della Società storica novarese) 72, 1981, 2, p. 440-441.

⁸ *Kunstführer durch die Schweiz*, 5^e édition, 2, Zurich/Wabern, 1976, p. 557, 569 et fig. 180 (BERNHARD ANDERES). – BERNHARD ANDERES, trad. réd. LETIZIA SERANDREI, *Guida d'Arte della Svizzera Italiana*, Porza-Lugano/Berne 1980, p. 232, 251.

⁹ PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz* (= Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz 6, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Berne/Bâle-Stuttgart 1988, p. 275.

¹⁰ A Sessa avec Carlo Antonio Ramponi: FELDER (cit. n. 9), p. 67, 275, 277, fig. 160, 257, 259, 260; en Valsesia avec Gaudenzio Scteti: TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), p. 90, 154.

¹¹ TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), p. 154, 191-193, 197, fig. 161, 168.

¹² La seule mention de l'origine présumée de Pino dans les documents valsésiens concerne ses travaux à Zuccaro, entre 1663 et 1668, dans une église stuquée précédemment (1649-1656) par un ressortissant de Cuasso, dans le Milanais; coïncidence intéressante mais à interpréter prudemment dans l'état actuel de nos connaissances: TESTORI/STEFANI PERRONE

(cit. n. 4), p. 154, 206. Par contre la provenance, attestée à plusieurs reprises, de Bellagio ne faisant pratiquement plus de doute pour Antonio Pini, on peut se demander si l'allusion à Cuass n'évoque pas tout simplement le dernier lieu de travail de l'artiste avant son arrivée à Zuccaro. D'autres exemples de ce genre de confusion sont bien connus, tels les frères Spring (GERARD PFULG, *Jacob Spring, sculpteur, Fribourg 1593-1602 et 1610-1618, frère de Peter Spring et maître de Jean-François Reyff*, dans: ZAK, Revue suisse d'Art et d'Archéologie 44, 1987, 4, p. 319, 332), longtemps considérés comme Bruntrutains alors qu'ils ont simplement séjourné à Porrentruy, ou le peintre Hans Ludolff, d'Erfurt, mais d'abord pris pour un Zurichois, à Sion, parce qu'il en venait directement (FRANCOIS-OLIVIER DUBUIS et ANTOINE LUGON, *Inventaire topographique des maisons de Sion aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans: Vallesia 35, 1980, p. 148, note 30).

¹³ LUIGI BRENTANI, cité par FELDER (cit. n. 9), p. 275.

¹⁴ La bibliographie de TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), p. 325-327, comprend d'ailleurs bien d'autres articles tirés de ce périodique.

¹⁵ On peut faire la même remarque à l'égard de FELDER (cit. n. 9), auquel le cadre géographique de la Suisse actuelle sert de carcan, totalement dénué de sens par rapport à la matière, puisque, entre autres, l'œuvre valsésien d'un Pini lui échappe totalement. Sans entrer dans la discussion de fond au sujet de cette publication parue peu avant la rédaction des présentes lignes, ajoutons cependant que sa conception, malgré toute l'utilité de la liste d'artistes qui en forme l'épine dorsale, ne va pas du tout dans le sens des recherches que nous préconisons.

¹⁶ Illustrazione ossolana, entre 1964 et 1969, puis Oscellana, Rivista illustrata della Val d'Ossola, dès 1971, éditées toutes deux à Domodossola sous la direction de Don Tullio Bertamini, auteur des principaux articles sur ce sujet.

¹⁷ TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), p. 150.

¹⁸ TULLIO BERTAMINI, *Scultura lignea ossolana e valsésiana. Il maestro Giulio Gualio di Antronapiana e Francesco Antonio De Albertis di Boccoletto*, dans: Oscellana 9, 1979, p. 197-205.

¹⁹ GAËTAN CASSINA, *Artisans communs aux édifices religieux de Savoie et du Valais*, dans: Vie religieuse en Savoie. Mentalités. Associations, Actes du XXXI^e Congrès des Sociétés Savantes de Savoie, Annecy, 13-14 septembre 1986 (= Mémoires et

- Documents publiés par l'Académie Salésienne 95), Annecy 1988, p. 116-117, ill. p. 115.
- 20 Morges, Archives communales, Fin. BA9, comptes 1651, p. 10, 18, 32.
- 21 *Congrès archéologique de France*, 1965: Savoie (= Société française d'archéologie), p. 278. Au sujet du cercueil construit par le même «maître Gal sculpteur» pour le même marquis de Lullin, vers 1638, dans le même contexte (projet pour les Minimes de Thonon): ALDO DI RICARDONE, *Documents du Chablais dans les Archives d'Incoz en Montferrat*, dans: Mémoires et Documents publiés par l'Académie Chablaisienne 61, 1977, p. 48, 53.
- 22 ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (= SCHEDE VESME, éd. par la Società piemontese di archeologia e belle arti), vol. 2, Turin 1966, p. 507: pendant qu'il taillait la statue du bienheureux Amédée (IX) de Savoie, le sculpteur vit la pierre se briser, sur quoi, ayant imploré le bienheureux en question, il retrouva son bloc aussi long qu'avant la cassure (à Thonon, en 1659).
- 23 Mémoires et Documents publiés par l'Académie Chablaisienne 44, 1938, p. 53 (ill.); 45, 1939, p. XX-XXI; 46, 1941, p. XXXIV. - P. LAMBREY, *Histoire de l'église St-Hippolyte*, Thonon 1963, p. 46. - RAYMOND OURSEL, *L'art en Savoie*, Grenoble 1975, p. 148 (date erronée et appréciation discutable). «Cinq statues de bitume pour le feu de joie de 1663» avaient été commandées à Gallo, devenu bourgeois de Thonon: AUGUSTE DUFOUR et FRANÇOIS RABUT, *Les sculpteurs et les sculptures en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle*, dans: Mémoires et Documents publiés par la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie 14, 1873, p. 234-235. En 1663 également, J.-B. Gal, venu du Betton à Montmélian, «a mis trois jours pour faire le dessin du portrait que l'on désire faire à la porte de Chambéry, par où leurs Altesses Royales entrèrent: son plan exigerait 1000 florins»: F. BERNARD, *Histoire de Montmélian*, Montmélian 1956, p. 387.
- 24 Cully, Archives communales, cart. 124/no 255, comptes de 1644 et 1645; cart. 117/no 241, livre de caisse, 1645. D'une part, le lieu d'où les bateliers ont amené la statue n'est pas précisé; d'autre part, en 1648, le marquis de Lullin emploie un autre sculpteur, relativement mieux connu que Gallo, et qui œuvre dans le Bas-Valais entre 1642 et 1644, après avoir aussi travaillé pour les Bernois, François Cuenot: G. CASSINA (cit. n. 19) p. 110, notes 10-11. Mais peut-on vraiment le mettre en relation avec la Justice de Cully?
- 25 Archives d'Etat du Valais, Fonds Jean Marclay, Rb: Livre de comptes et de ménage du capitaine Antoine de Quarterly, 1615-1641, f^o 63 [1625?]: «J'ai laissé à mons^r della Pierre mon neveu à St. Moris fl 200 pour delivrer à M^{re} Dominique Gallo pour fere la pierre de sepulture de mon^r l'Archevesque de Viene que mon^r de Fargos moi devra rendre en pistoles dix Hispagnie.» Saint-Maurice, Registres de paroisse, 1, p. 489: 1625, 1^{er} mai (Saint-Sigismond), baptême de Sigismond, fils illégitime «magistri Dominici Gal latomi Lotharingi Dioecesis Comiensis incolae Sancti Mauricii Agaunensis».
- 26 ALFREDO PAPALE, *Contratti per le opere d'arte nel Medionovarese dal sec. XV al XVII*, dans: Bollettino storico per la Provincia di Novara 72, 1981, 1, p. 222-223: prix-fait avec Giovanni Pietro Monziano, sculpteur de la Val d'Intelvi, en 1647, pour un «lavamano» dans la sacristie de l'église Santa Maria d'Orta. - TULLIO BERTAMINI, *Il Protiro della chiesa dei SS. Gervasio e Protasio di Domodossola*, dans Oscellana 18, 1988, 4, p. 249-254, signale l'activité dans l'Ossola des architectes Bernardino et Tommaso Lazzaro, père et fils, de la Val d'Intelvi, au cours des 2^e et 3^e tiers du XVII^e siècle.
- 27 GERARD PFULG, *Dominique Martinetti. Sculpteur fribourgeois originaire du Val Maggia, 1739-1808* (= Annales Fribourgeoises 56), Fribourg 1985. On ignore tout de la formation de cet artiste.
- 28 Si FELDER (cit. n. 9), exclut Martinetti de son ouvrage, c'est peut-être en raison de ses œuvres décoratives, mais il aurait dû l'y intégrer pour ses statues et statuettes.
- 29 PFULG (cit. n. 27), p. 83-84: Bottens et Assens, dont la datation tardive proposée par l'auteur demande à être mieux étayée.
- 30 *Le retable d'Assens. Sculpture baroque en Pays de Vaud*, catalogue de l'exposition de Lausanne (Musée historique de l'Ancien-Evêché), 19 décembre 1985-23 février 1986.
- 31 *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, par MICHELE MENARD, Paris 1980.
- 32 *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, catalogue de l'exposition de Lausanne (Musée historique de l'Ancien-Evêché), éd. MARIE-CLAUDE JEQUIER, 15 octobre-12 décembre 1982, p. 297-308.
- 33 Il est vrai que celui-ci avait peut-être été «détaché de la prédelle» au cours du XVIII^e siècle déjà: *Le retable d'Assens* (cit. n. 30), p. 54. Mais pour être posé, ou fixé, à quel endroit? L'absence de degrés, entre autel et retable, celle de socles, consoles ou piédestaux pour deux grandes statues sont aussi gênantes dans l'actuelle présentation.
- 34 *Le retable d'Assens* (cit. n. 30), p. 21-25. On lui doit notamment l'identification d'un saint Joseph pris jusqu'alors pour saint Jean l'évangéliste (p. 24).
- 35 Ibid., p. 39-43, par CHRISTIAN et ALAIN ORCEL.
- 36 Ibid., p. 45-49, par RENATO PANCELLA et RICHARD BART.
- 37 Ibid., p. 42 et nos 43, 45, 49-50, p. 94-96, 98-101.
- 38 Ibid., p. 52-54 (THÉO-ANTOINE HERMANES).
- 39 Ibid., p. 55-109, spécialement p. 74-82.
- 40 Ibid., n^o 7, p. 60.
- 41 *Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud 3: La ville de Lausanne (édifices publics II, quartiers et édifices privés de la ville ancienne)*, par MARCEL GRANDJEAN, Bâle 1979, p. 172, 174 (fig. 144).
- 42 *Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud 4: Lausanne (Villages, hameaux et maisons de l'ancienne campagne lausannoise)*, par MARCEL GRANDJEAN, Bâle 1981, p. 355, 356 (fig. 434), 413.
- 43 *Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Fribourg 1: La ville de Fribourg (Introduction, plan de la ville, fortifications, promenades, ponts, fontaines et édifices publics)*, par MARCEL STRUB, Bâle 1964, p. 364, 365 (fig. 323): «Le tout avait été doré et peint en 1710 par le dénommé PANTLI (PANTLY). Il s'agit là d'une œuvre élégante et riche.» - ETIENNE CHATTON, *La sculpture du baroque au néo-classicisme*, dans: Histoire du Canton de Fribourg, t. 2, Fribourg 1981, p. 689: «les reliefs guindés de Karl Froehlicher, au grenier de La Planche en 1708». - FELDER (cit. n. 9), p. 234, résume les données connues sur Froehlicher.
- 44 La présence de Froehlicher à Fribourg en 1708, puis à Lausanne en 1710 et 1716, pourrait être un argument pour la datation basse (1^{er} quart du XVIII^e siècle, vers 1720, comme je le supposais d'une façon «extrême» dans *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud* (cit. n. 32), p. 297-308, plutôt que pour la fin du XVII^e, vers 1698, proposée dans *Le retable d'Assens* (cit. n. 30), en particulier n^o 45, p. 95; et avec l'appoint de deux paires de chandeliers, datés 1711 ou 1717: ibid., n^o 4, p. 57-58.
- 45 Ibid., n^o 5, p. 58-59: un concordat concernant Echallens est présenté comme relatif à Assens (la transcription du texte, publiée, permet de rectifier sans autre, de même que la reproduction du document) et commenté en (in)conséquence.
- 46 JEAN DUBAS, *Qui a fait le maître-autel de la Chapelle de Notre Dame de Compassion à Bulle?*, dans: Bulletin de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg 1, 1988, p. 1-27.
- 47 ORPHEE ZANOLLI, *Inventaire des archives de la paroisse de Perloz*, dans: Société Académique, religieuse et scientifique de l'ancien duché d'Aoste (= Académie Saint-Anselme), NS 2, 1987, p. 187-322.
- 48 Ibid., nos 73-74, 604, 654-655, 1234, 1499, p. 192, 224, 228, 262-263, 279. Éléments décrits: «l'anconie soit tabernacle du grand-autel de l'église de Perloz (les images colonnées, les

4 évangélistes, les chérubins)» (n° 654), pour le peintre; «8 colonnes, l'image du Sauveur, 2 chérubins au-dessus de l'image du Sauveur, l'Assomption de N.-D. avec 2 anges,» et d'autres détails (n° 604), pour les sculpteurs. L'œuvre n'existe plus.

⁴⁹ GAËTAN CASSINA, *Tabernacles valaisans du premier quart du XVII^e siècle (Sion, Saint-Maurice, Savièse, Vex)*, dans: *Annales valaisannes* 1981, p. 112, et 1982, p. 187-188.

⁵⁰ Sur la lancée de TESTORI/STEFANI PERRONE (cit. n. 4), une thèse inédite a été soutenue à Milan dont le résumé, fort attrayant au demeurant, a été publié par l'auteur: SUSANNA BORLANDELLI,

Altari lignei piramidali in Valsesia dal 1663 al 1710, relatore prof. Luigi De Vecchi, correlatore prof. Franco Barbieri, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, Anno Accademico 1986-1987, dans: *Bollettino storico per la Provincia di Novara* 78, 1987, 2, p. 664-666.

⁵¹ Sur l'état des recherches, les lacunes et certains souhaits particuliers quant à la sculpture baroque en Suisse (avant la parution de FELDER (cit. n. 9); HANS MARTIN GUBLER, *Zum Stand der Barockforschung in der Schweiz*, dans: *Nos monuments d'art et d'histoire* 38, 1987, 4, p. 478.

CREDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1: Dr. Bernhard Anderes, Rapperswil.

Fig. 2: Archives cantonales vaudoises, Monuments d'art et d'histoire (photo Claude Bornand).

Fig. 3: Louise Decoppet, Atelier Crephart, Le Lignon.

RÉSUMÉ

A travers des exemples tirés de publications et de recherches récentes, traitant aussi bien de la Valsesia, de l'Ossola, du Tessin que de Fribourg et du Pays de Vaud, la nécessité de coordonner les études sur la sculpture baroque dans l'arc alpin apparaît comme impérieuse, si l'on veut obtenir des synthèses enfin étayées par de solides connaissances fondamentales, faisant fi de frontières politiques actuelles.

RIASSUNTO

Alcuni esempi tolti da recenti pubblicazioni e ricerche riguardanti sia la Valsesia, l'Ossola e il Ticino, sia i Cantoni Friburgo e Vaud, evidenziano l'assoluta necessità di coordinare gli studi sulla scultura barocca nell'arco alpino, per giungere finalmente a sintesi basate su solide conoscenze e che superino le attuali frontiere politiche.

ZUSAMMENFASSUNG

Aus Beispielen der jüngeren Literatur und Forschung, die das Valsesia, das Val d'Ossola, das Tessin, den Kanton Freiburg und das Waadtland betreffen, ergibt sich als absolute Notwendigkeit, die verschiedenen Studien über die Plastik der Barockzeit in der alpenländischen Region zu koordinieren. Nur so wird es möglich sein, eine auf soliden Grundkenntnissen basierende und die heutigen politischen Grenzen überwindende Übersicht zu gewinnen.