

La sculpture médiévale en bois : cas particuliers et problèmes de la recherche

Autor(en): **Golay, Laurent**

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): **51 (1994)**

Heft 1

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169397>

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.

La sculpture médiévale en bois: cas particuliers et problèmes de la recherche

par LAURENT GOLAY

Cet article a pour but, à travers les premiers résultats d'une étude menée par le soussigné et consacrée aux sculptures médiévales en bois du Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie de Valère¹, de mettre en lumière les problèmes que pose aujourd'hui cette forme de production artistique et la multiplicité des questions que soulève la recherche dans ce domaine.² Notre propos «naviguera» librement, du général au particulier ou vice-versa, d'exemples précis vers des problèmes plus généraux.

Peu après sa création, en 1883, le Musée historique de Valère – alors Musée «archéologique» – pouvait déjà compter dans ses collections d'importants exemples de sculptures médiévales. En 1884, la paroisse de Saxon offrait au musée trois pièces provenant de l'ancienne église du château: une Vierge du XII^e siècle (fig. 1), une Vierge à l'Enfant du milieu du XIII^e siècle et une sculpture du XIV^e siècle représentant saint Maurice. En 1888, la paroisse de Vex laissait quant à elle un saint Pierre pape du XIV–XV^e siècle, ainsi qu'un groupe de sculptures provenant certainement d'un retable et composé d'une Vierge à l'Enfant et des trois Rois mages (milieu du XIII^e siècle). Par la suite, la politique d'acquisition du musée est difficile à qualifier, en raison des lacunes que présentent la plupart des fiches d'inventaire jusque vers la fin des années septante environ. Mais les conservateurs se sont apparemment efforcés de faire entrer dans les collections des pièces, sinon «valaisannes», du moins provenant, *a priori*, de l'aire de production alpine. De ces collections, il n'a été établi qu'un seul catalogue, publié en 1900³, qui indique – parfois – l'origine des pièces et propose des datations souvent peu fiables.

Problèmes de méthode

Il convient, lorsqu'on aborde des objets regroupés sous un vocable qualifiant une période historique large, de tenir compte du caractère «mouvant», non linéaire de l'évolution formelle. Et ceci plus particulièrement dans des régions dites – parfois abusivement – périphériques, comme le Valais, où cette évolution put se heurter à des résistances. Il est fréquent, en effet, qu'un style, issu d'un centre de production important, généralement localisé, au Moyen Age, dans une ville ou autour d'un monastère⁴, se soit diffusé et répercuté jusque dans des régions éloignées, subissant des modifications dues à l'apport de particularismes régionaux. Une *forme* a d'autre part pu perdurer dans une région *réceptrice*, alors que la zone dans laquelle elle avait émergé l'a déjà vu se transformer ou dispa-



Fig. 1 Vierge d'une crucifixion (?) provenant de Saxon (VS), milieu du XII^e siècle. Bois de hêtre polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.

raître. Certaines collections présentent ainsi un caractère plutôt hétéroclite, notamment d'un point de vue stylistique. C'est le cas de la collection de sculptures médiévales de Valère, pour laquelle on constate en outre l'absence quasi totale de littérature, ainsi que la présence fréquente de repeints sur une grande majorité des pièces. Or, dans le cadre de notre recherche, il convenait d'opérer une sélection *chronologique*. Mais les particularités d'une telle collection ne permirent pas de fixer pour cela des limites «pointues». Cette sélection fut



Fig. 2 Le Jugement de sainte Catherine, relief, vers 1520–1530. Bois de tilleul partiellement polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.



Fig. 3 Le Martyre de sainte Catherine, relief, vers 1520–1530. Bois de tilleul partiellement polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.

donc faite sur la base d'un premier examen visuel des pièces, tenant compte des particularismes évoqués ci-dessus.

Précisons que la Vierge de Saxon et le crucifix de Saint-Léonard, respectivement du milieu et de la seconde moitié du XII^e siècle, sont les pièces les plus anciennes (fig. 1 et 5). Les reliefs de Selkingen⁵, de la première moitié du XVI^e siècle, ont été inclus dans notre étude pour les qualités et l'intérêt particulier qu'ils présentent, même s'ils n'appartiennent plus à la période médiévale que par certains aspects (fig. 2 et 3). Limiter la recherche en la «périodisant» est un choix – dicté par des contingences matérielles: durée de la recherche, volume de la collection, etc... – que je n'ai pas voulu trop contraignant. L'absence de renseignements relatifs à la date de création de l'une ou l'autre pièce m'a incité à éviter de poser des jalons chronologiques traduits en années, tels que «1150–1530».

Etat de la recherche

Certaines pièces de Valère ont parfois fait l'objet d'articles ou de notes de catalogues d'exposition qui, par leur contenu – souvent limité à une simple approche descriptive et/ou à une

proposition de datation⁶ –, illustrent bien, et l'«embarras exégétique» qu'éprouvent les historiens d'art, et, cause et effet tout à la fois, le sort réservé à cette forme de production artistique. Au contraire de la sculpture en pierre – qui, au Moyen Age principalement, produisit de grands ensembles – ou en bronze, la sculpture en bois n'a suscité que beaucoup moins d'intérêt que son «aînée». Objet meuble, fragile et périssable, le plus souvent sorti de son contexte d'origine (le retable), présentant un aspect que des raclages ou des repeints rendent *a priori* «artisanal», maladroit, la sculpture en bois a semblé-t-il plus attiré l'attention (et la convoitise) des collectionneurs et des marchands que celle des historiens de l'art.⁷

Cennino Cennini, qui ne pouvait ignorer l'existence des splendides sculptures polychromes toscanes produites de son temps, ne consacre ainsi pas même un des 189 chapitres de son *Libro dell'Arte* à la sculpture sur bois.⁸ Vasari aborde en revanche brièvement cette technique dans le dernier chapitre de son *Introduction aux Vies*. Pour le peintre arétin, le bois, en tant que support d'une sculpture, n'a pas les qualités plastiques des autres matériaux: «Ma in vero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo ed al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di terra o di



Fig. 4 Saint Jean (?) d'une crucifixion (?), provenant du Bas-Valais, milieu du XII^e siècle. Bois polychromé. Zurich, collection particulière.

cera.» Il ne loue pas moins le saint Roch de la Santissima Annunziata de Florence, attribué aujourd'hui à Veit Stoss: «Similmente condusse la testa, la barba, le mani e le gambe di quel Santo con tanta perfezione, che ella ha meritato e meriterà sempre lode infinita da tutti gli uomini.»⁹ Si, dans les *Vies*, Vasari mentionne quelques crucifix en bois, c'est parce que ceux-ci sont de la main de sculpteurs célèbres comme Brunelleschi, Donatello ou Michelangelo. C'est ici également qu'il faut rechercher une des raisons de la désaffection de l'histoire de l'art dans ce domaine: parce que trop longtemps héritière d'une historiographie qui, de Vasari au XX^e siècle, n'a exalté que certaines grandes figures, les «più eccellenti»¹⁰, au nom d'un mouvement vers une «norme» dont Vasari a été le précoce (et génial) initiateur.¹¹ Tout se passe comme si cette



Fig. 5 Crucifix provenant de Saint-Léonard (VS), fin du XII^e siècle. Bois de peuplier polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.

forme de production artistique n'avait été considérée (contrairement à d'autres objets religieux, n'ayant pas – eux non plus – à l'origine, de valeur *esthétique*) par les historiens d'art que comme objet sacré, objet de culte, et non comme œuvre d'art (i. e.: d'*étude*) – avec toutes les conséquences au niveau de l'exégèse que cela a entraîné – et ceci jusque dans un passé très proche. Considération qui nous ramène indirectement à Vasari: car jusqu'au XV^e siècle au moins, la grande majorité des pièces restèrent anonymes et ne purent entrer dans le panthéon vasarien (la «grande» histoire de l'art) dont on sait quelle a été l'importance et la signification. Ces objets ne pouvaient en effet s'inscrire dans un corpus qui visait, de par la présentation des meilleurs artistes, à démontrer une conception «évolutive» de l'art. Ils peinèrent en conséquence à obtenir une reconnaissance historiographique.¹²

L'intérêt manifesté par les collectionneurs et les marchands pose en outre un autre problème à l'historien: après ce que je me permettrai d'appeler l'«inconstance de l'exégèse», l'extrême dispersion du corpus est la seconde difficulté majeure à laquelle nous nous heurtons.

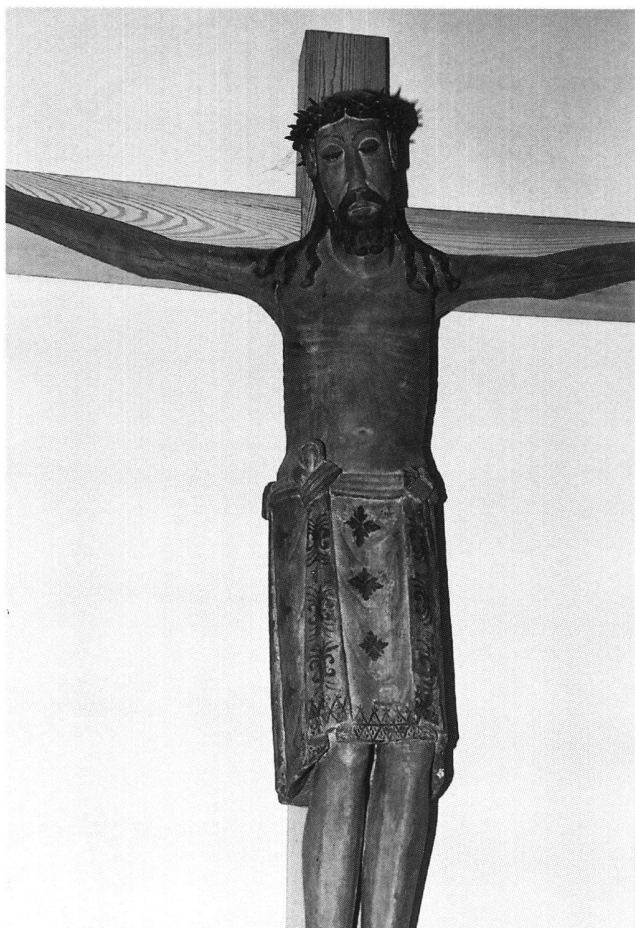


Fig. 6 Crucifix provenant de Saxon (VS), milieu du XII^e siècle. Bois polychromé. Sion, évêché.

De très nombreuses pièces, dont l'existence n'est souvent connue que de leurs seuls propriétaires, se trouvent en effet dans des collections privées, et sont de ce fait difficilement repérables. A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, lorsque renaît l'intérêt pour cette période longtemps dénigrée que fut le Moyen Age, les collectivités publiques, dotées d'infrastructures, de moyens financiers et de pouvoirs de décision limités, n'étaient pas à même de concurrencer les acheteurs privés. Le cas du Valais est exemplaire, et les mises en garde de certains historiens n'empêchèrent pas l'exportation en masse d'objets auxquels leurs propriétaires n'attachaient que peu de valeur. Ainsi à Massongex, le curé écrivit au chancelier épiscopal, le 20 janvier 1949: «Je me permets de vous adresser deux photographies de ces statues [...]. Je désire les vendre pour payer mes dettes et pour me procurer des ciboires, etc...».¹³ Fort heureusement, ces deux pièces furent acquises par le Musée de Valère. Mais le passage de certaines sculptures par le marché de l'art a certainement eu de graves conséquences du point de vue de leur conservation. Il est en effet certain que nombre de pièces durent être raclées et «net-

toyées» (c'est-à-dire débarrassées de leur polychromie), ou éventuellement repeintes, dans le but d'adapter leur aspect au goût dominant. Mais la cause des démembrements est également à rechercher dans un choix esthétique qui «justifiait» l'isolement de telle ou telle pièce, arrachée du retable ou de l'ensemble dont elle faisait partie.

La collection de Valère: quelques cas particuliers

Le nombre des études consacrées à la sculpture en bois est aujourd'hui fonction de la richesse du corpus «national» et donc fortement variable d'un pays à l'autre. Encore que cette assertion doive être nuancée. La richesse des collections conservées en Italie justifierait, par exemple, des études et des inventorisations plus fréquentes. En Suisse, la qualité de ce



Fig. 7 Saint Jean (?) d'une crucifixion (?), détail de la fig. 4.

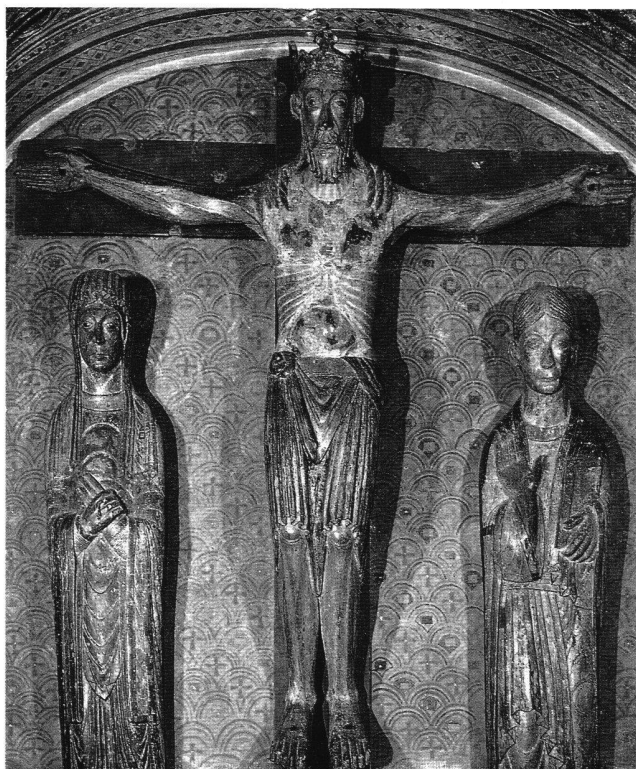


Fig. 8 Groupe de la Crucifixion, vers 1160–1180. Bois polychromé. Bologne, Cathédrale Saint-Pierre.

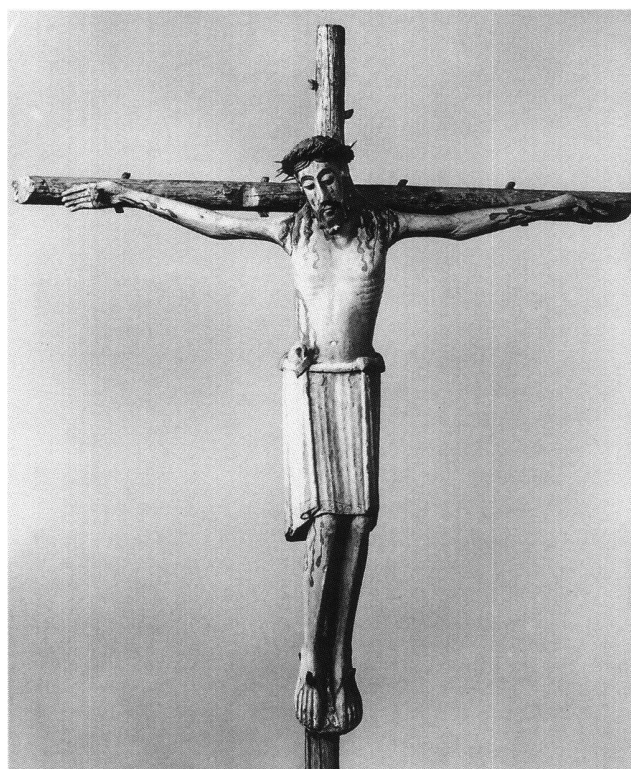


Fig. 9 Crucifix provenant du Bas-Valais, seconde moitié du XII^e siècle. Bois de peuplier (?) polychromé. Zurich, Musée national suisse.

patrimoine mériterait également qu'on s'y intéresse de plus près. Mais un «frémissement» est perceptible qui, depuis quelques années, se traduit par la parution d'articles mettant le doigt sur le vide critique propre aux études sur la sculpture en général et sur la sculpture en bois en particulier.¹⁴

Les rares pièces de la collection de Valère qui bénéficièrent d'une publication apparurent soit dans des ouvrages généraux, soit dans des catalogues d'exposition consacrés à l'art «suisse» ou «valaisan», sans trop de considération pour les anciennes frontières géo-culturelles.¹⁵ Et ceci même si la critique (que nous appellerons, faute de mieux, «européenne»), jusqu'à la fin des années cinquante environ, témoigna un intérêt croissant pour cette forme de production artistique. A la suite de Louis Bréhier, Géza de Francovich, Pierre Bouffard, Ilse Baier-Futterer, Heribert Reiners, Richard Hammann ou Jean de Borchgrave d'Altena y consacrèrent d'importantes études.¹⁶

On a depuis assisté à la parution d'ouvrages notamment consacrés aux crucifix et aux Vierges de majesté.¹⁷ Ceux-ci constituent en effet le type de sculpture médiévale en bois le plus répandu. En 431, le concile d'Ephèse reconnaît la divinité du Christ dès sa naissance, et Marie vierge et mère de Dieu (Theotokos). De la Vierge de Clermont (946, disparue au XVIII^e siècle, mais dont un manuscrit nous a conservé l'image) et jusqu'au XVI^e siècle, la Vierge de majesté assise

sur un trône, à l'imitation des statues-reliquaires d'Auvergne, tenant l'Enfant sur ses genoux, constitua un des prototypes de l'iconographie médiévale. Le corpus existant permet d'en suivre l'évolution formelle, région par région, période par période. Il en va de même avec les crucifix.¹⁸

Lorsqu'on étudie en revanche d'autres représentations, l'impossibilité dans laquelle se retrouve fréquemment l'historien d'identifier la figure rend plus problématique la comparaison avec un corpus d'œuvres, donc l'intégration de la pièce dans une évolution iconographique et formelle. Problème qui ne se pose ni pour les vierges ni pour les crucifix ni, bien entendu, pour les retables.

J'aimerais m'arrêter un instant sur le cas d'une sculpture romane fort connue¹⁹, identifiée par la plupart des auteurs comme étant le saint Jean d'une crucifixion et rattachée comme telle, et peut-être un peu hâtivement, à une Vierge de la collection de Valère et à un crucifix roman, aujourd'hui à l'Evêché de Sion (fig. 4–6). La pertinence de cette «reconstruction» a été justement remise en question en 1965 seulement – soit plus de trente ans après que Joseph Gantner ait formulé son hypothèse – par Rudolf Schnyder.²⁰ Le problème posé par cette pièce est exemplaire, puisque les difficultés qu'éprouvent les historiens d'art à l'identifier proviennent du seul fait que deux des doigts de la main droite manquent. A partir de là deux cas de figure sont envisageables: soit la main



Fig. 10 Sainte (?), fin du XV^e siècle. Bois de tilleul polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.

droite est levée en signe de bénédiction, annulaire et auriculaire repliés²¹ et, dans ce cas, comme l'a relevé Rudolf Schnyder, il devrait s'agir d'un Christ bénissant (fig. 7). Soit la main du personnage a été originellement sculptée tous doigts dépliés. Et nous serions alors en présence d'un saint Jean. On retrouve cette attitude de l'Évangéliste dans le groupe de la Crucifixion de la Cathédrale Saint-Pierre de Bologne (sculptures en bois, 1160–1180 ca.) (fig. 8), dans la même scène du diptyque reliquaire du Trésor de la Cathédrale d'Oviedo (fin du XII^e siècle)²², ainsi que dans le cas d'une des sculptures placées devant la crypte de la Cathédrale de Coire et représentant un Évangéliste. Saint Jean est représenté les bras collés au corps, la main droite levée et la gauche tenant son Évangile contre lui. Une différence majeure entre ces trois exemples et la sculpture de la collection Bodmer réside dans l'ampleur du geste. La main de saint Jean est en effet levée devant lui, à hauteur de la poitrine. Alors que dans le cas de la pièce zurichoise, le geste est plus ample, la main allant plus haut et plus en avant, en ce qui ressemble davantage à un geste de bénédiction.

Cette attitude révèle la qualité de l'objet, le bras traduisant une volonté d'occupation de l'espace; il «signifie» dans celui-ci la position de la sculpture. Stylistiquement la Vierge de Valère présente selon moi des différences plutôt importantes avec le Christ de l'Évêché et le saint Jean (?) de Zurich. Ces deux sculptures sont en revanche proches, de par leurs visages notamment: nez, chevelure, tête légèrement penchée en avant et sur la droite.²⁴ Soutenir que ces trois figures faisaient partie d'un même groupe de la Crucifixion est, pour les raisons d'ordre iconographique et stylistique que j'ai évoquées, et en l'état actuel de la recherche, difficilement défendable.

Un autre exemple des difficultés que pose l'identification de certaines sculptures est la figure féminine conservée à Valère²⁵, de la fin du XV^e siècle/début du XVI^e siècle (fig. 10): s'agit-il d'une vierge ou d'une sainte? Rien ne permet de trancher. La plupart des attributs de ces figures ont en effet disparu à cause de leur fragilité – sculptés généralement en ronde-bosse, ils étaient particulièrement exposés aux dommages – et parce qu'ils étaient souvent amovibles (je pense ici aux palmes, sceptres, bâtons, lances, etc...). Néanmoins, l'analyse stylistique reste bien évidemment possible, indépendamment du problème iconographique. La morphologie de



Fig. 11 Groupe de l'Annonciation, Franconie, seconde moitié du XV^e siècle. Bois polychromé. Munich, Musée national bavarois.

cette sainte (?) rappelle des formules courantes en Franconie, et plus particulièrement à Nuremberg, à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle. L'ovale du visage est ferme et plein, le nez pointu, la bouche petite, la lèvre inférieure charnue, le menton marqué d'une fossette «ronde», traits qui permettent de la rapprocher de la Vierge du groupe de l'Annonciation du Musée national bavarois de Munich (seconde moitié du XV^e siècle), provenant de Franconie²⁶ (fig. 11). On notera également les plis du vêtement au-dessus de la ceinture, en forme de coquillage, les mains larges aux doigts groupés, à la gestuelle un peu raide, ainsi que la chevelure très compacte, dont une mèche retombe raidement sur l'épaule et le torse droit de la Vierge. Quelque peu plus tardive est la Vierge de l'Annonciation du musée de la Chartreuse de Douai exposée à Paris en 1991, pour laquelle Sophie Guillot de Suduiraut a reconnu l'influence de Veit Stoss, et dont la morphologie du visage s'apparente étroitement à nos deux exemples.²⁷ Mais une fois encore se pose le problème de la diffusion des formes, pour lequel on ne peut que faire des hypothèses: soit, dans notre cas, une diffusion par le déplacement d'artistes et/ou d'œuvres, au gré des commandes.

La dispersion de ces sculptures isolées est une conséquence des démembrements ou de l'élimination des retables qui eurent lieu dès la fin de l'époque gothique, lorsque les nouveaux modèles remplacèrent les anciennes formules. On sait qu'en Valais ces autels, souvent dédiés à des saints locaux – Théodule, Maurice... – furent très nombreux.²⁸ Mais il est pratiquement impossible de retrouver l'origine des pièces isolées, donc de prétendre que telle sculpture faisait partie de tel retable aujourd'hui disparu.

Polychromies

La redécouverte de la polychromie de certains grands ensembles, tels ceux, pour la Suisse, du portail peint de la Cathédrale de Lausanne ou de la plate-forme de la Cathédrale de Berne, a certainement eu un rôle majeur dans le réveil de cet intérêt.²⁹ Ces événements ont été à l'origine d'une prise de conscience par rapport au patrimoine sculpté conservé en Suisse, et l'attention portée à la polychromie a heureusement relancé celle portée à la statuaire. Il apparaît désormais indispensable de considérer la polychromie comme une composante usuelle de la sculpture, comme un ornement dont les caractéristiques impliquent un discours historique, formel et matériel, qui doit être envisagé *aussi* par l'historien d'art, et sans pour autant que soit exclue l'indispensable (et trop souvent théorique) collaboration entre spécialistes. L'exemple de Louis Courajod, alors conservateur du tout récent département des sculptures du Musée du Louvre, illustre bien à notre sens toutes les implications socioculturelles que posait – et que pose parfois encore aujourd'hui – le discours sur la polychromie de la statuaire ou de l'architecture. En effet, Courajod s'est intéressé très tôt à ce problème, à une période où l'esthétique néoclassique influençait de manière prépondérante la perception des monuments et de la statuaire. Et il est intéressant de noter que l'auteur oppose œuvre «polychro-



Fig. 12 Crucifix provenant de Saint-Léonard, détail de la fig. 5.

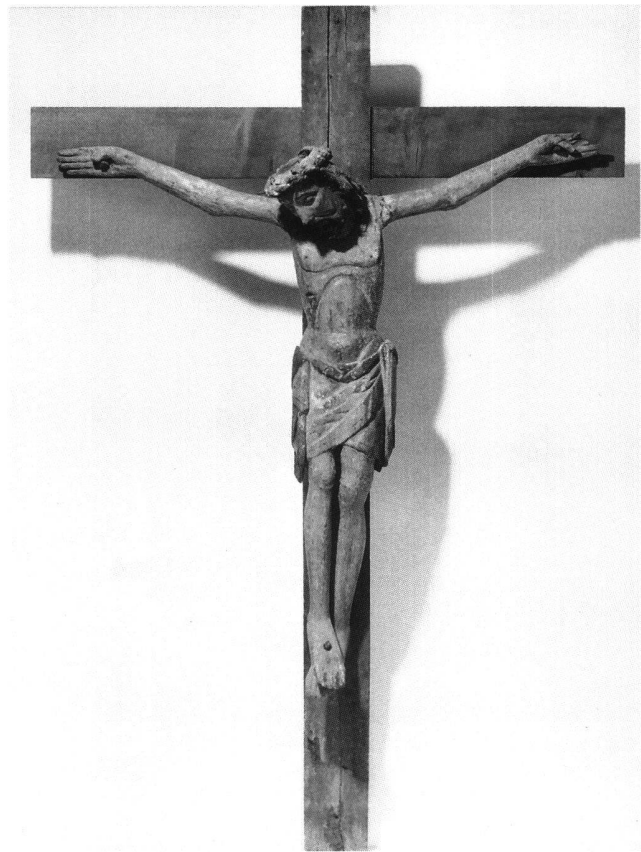


Fig. 13 Crucifix, début du XIII^e siècle (le périzonium a été refait, vraisemblablement dans la seconde moitié du XIV^e siècle). Bois de tilleul polychromé. Sion, Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie, château de Valère.



Fig. 14 Crucifix, détail de la fig. 13, péronium avant restauration.

mée» et œuvre «polychrome». Il parle en effet, dans un article resté célèbre, à propos de la sculpture du XVI^e siècle – pour laquelle la polychromie consista parfois en l’emploi de matériaux de couleurs différentes au lieu de l’application de peinture – de «singulière perversion du sens esthétique». Alors qu’il affirme, quelques pages plus haut, que «l’obscurcissement de la question [relative à la statuaire polychromée du Moyen Age] vient de l’ingérence de l’esthétique dans le domaine d’un simple problème d’histoire [...]», sans que l’aspect contradictoire de ses deux assertions lui apparaisse.³⁰

Si des sculptures polychromées ont été décapées ou repeintes, certaines pièces du début du XVI^e siècle, qui n’avaient à l’origine reçu que des *rehauts* (lèvres, yeux, etc...) furent parfois entièrement polychromées. Ainsi la polychromie «récente» de la Vierge de l’Annonciation de Douai dont nous avons parlé plus haut, fut éliminée lors d’une restauration, il y a une vingtaine d’années. On découvrit sous cette pellicule des «touches de couleur posées sur les yeux, les sourcils et les lèvres».³¹ Le Martyre de sainte Catherine du Musée d’Unterlinden à Colmar, bas relief en tilleul attribué au

Maître H. L., vraisemblablement partiellement polychromé à l’origine, fut recouvert au XIX^e siècle d’un repeint historicisant. Sorte de «coloriage bigarré», qui, s’il pervertit sans aucun doute les qualités plastiques du support, constitue néanmoins un témoignage intéressant de l’histoire du goût.³²

Les 22 sculptures faisant partie de notre étude couvrent une période allant du XII^e siècle au XVI^e siècle.³³ La plupart des pièces sont polychromées, intégralement ou partiellement. Certaines ont déjà fait l’objet de restaurations.³⁴ Dans beaucoup de cas la polychromie actuellement visible consiste en des repeints superposés, souvent peu élaborés, qui faussent notre vision de l’œuvre, même s’il faut parfois les considérer comme faisant partie intégrante de l’histoire de chaque sculpture, et révélatrice des goûts d’une région à une époque donnée. Songeons par exemple au Christ de Saint-Léonard.³⁵

Ce crucifix de la fin du XII^e siècle est un des plus beaux Christ romans conservés en Suisse (fig. 5 et 12). La polychromie dont il est actuellement recouvert consiste en une couleur chair avec des traces de rouge foncé pour le sang coulant des plaies, traces «éparpillées» de façon particulièrement grossière sur le torse et les bras. Les cheveux et la barbe sont recouverts de brun foncé de manière plate et uniformisante.³⁶ Cette polychromie du XVII^e (?) siècle visait à l’évidence à accentuer l’aspect dramatique du crucifié, notamment par l’ajout des nombreuses coulées de sang. Elle marque une dichotomie flagrante avec les qualités plastiques de l’œuvre, et sa conservation ne se justifie – selon moi – nullement. Sous la couche grise du périzonium, apparaissent en revanche, en de multiples endroits, des traces sous-jacentes de dorure. Si celle-ci s’avère être dans un état de conservation acceptable, et bien qu’il ne s’agisse pas forcément de la couche d’origine – et qu’elle soit peut-être lacunaire –, son dégagement nous «rapprocherait» de ce que pouvait être la polychromie originale. Les crucifix des XII^e et XIII^e siècles qui ont conservé tout ou partie de leur polychromie d’origine présentent en effet une gamme chromatique étonnante: dorure et/ou argenture, rouge, bleu, avec des bordures à motifs décoratifs.³⁷ La restauration du Crucifix N° MV 4373 – datant de la fin de l’époque romane – entreprise en 1983 par Mme Barras a ainsi permis de dégager la très belle couche de polychromie appliquée lors d’une restauration antérieure (XIV^e siècle ?) (fig. 13–15). Il est des truismes qu’il ne faut pas craindre de répéter: la redécouverte d’une polychromie ancienne constitue à la fois un document et un jalon pour l’histoire de la sculpture, médiévale en particulier, qui reste trop peu documentée. Notons en outre que de nombreux repeints faussent fréquemment la bonne lecture de l’œuvre et en pervertissent les qualités plastiques.³⁸

Deux reliefs du début du XVI^e siècle (fig. 2 et 3) constituent des exemples particulièrement intéressants, parce que partiellement polychromés – en ce sens que la polychromie consiste en des rehauts sur certaines parties de l’œuvre, et notamment sur les visages –, comme l’ont été nombre de sculptures et reliefs en bois dans les pays du Nord, et plus particulièrement en Allemagne sous l’influence de Veit Stoss et de Tilman Riemenschneider: le retable de Műnnerstadt, exécuté entre 1490 et 1492 par Riemenschneider sur commande du Conseil mu-

nicipal, n'était en effet que partiellement polychromé. Il fut polychromé ultérieurement, et sur toute sa surface, par Veit Stoss, qui ajouta en outre deux scènes peintes de la vie de saint Kilian, entre 1502 et 1504.³⁹ Les deux panneaux de Valère, d'une qualité exemplaire – qui devaient certainement appartenir à un même retable, et dont l'un, représentant le Martyre de sainte Catherine, a pour modèle iconographique la gravure homonyme de Dürer – sont l'œuvre d'un artiste indubitablement familier de la sculpture monumentale viennoise du début du XVI^e siècle.⁴⁰

Perspectives

Outre les investigations historiques, stylistiques et concernant la polychromie, une telle étude ne peut s'envisager sans le concours de spécialistes à même d'identifier et d'analyser le support de l'œuvre. Le Laboratoire romand de dendrochronologie a effectué des microprélèvements qui ont permis de déterminer la nature des essences avec certitude. En fonction de celles-ci l'analyse dendrochronologique devrait permettre de proposer une fourchette chronologique des supports.

Si les informations concernant la nature des supports ne permettent pas de déterminer avec précision l'origine d'une sculpture, elles fournissent néanmoins des indications «par exclusion». On sait en effet que certaines essences – tel le chêne, couramment utilisé par les sculpteurs français notamment – ne furent pratiquement pas employées en Valais.⁴¹

Le problème de l'origine des sculptures se révélera quant à lui difficile à résoudre. D'abord à cause du peu d'informations que les conservateurs étaient en mesure de donner: l'origine des pièces qu'ils acquéraient ou recevaient n'est que très rarement mentionnée. Par l'extrême rareté, ensuite, des documents d'archives antérieurs au XVI^e siècle.⁴² On notera en outre que le «panorama» de la sculpture suisse est lacunaire. De grands pans de la production ont disparu, victimes de la vulnérabilité du matériau, du commerce des œuvres d'art et des déprédations iconoclastes.⁴³

On peut d'autre part difficilement évoquer un style «valaisan». La production d'images sculptées connut en effet des influences diverses et multiples. Si, à partir du XV^e siècle, celles-ci sont principalement alémano-germaniques, nous avons pu, pour certaines pièces du XIII^e et du XIV^e siècle, mettre en évidence des traits stylistiques apparaissant dans des sculptures contemporaines exécutées à Fribourg, en Italie, en Espagne ou en Allemagne méridionale. La présence d'un ou de plusieurs ateliers valaisans – et plus particulièrement «sédunois» – a été parfois évoquée. Récemment, Daniel Thurre a en effet consacré un chapitre, dans le cadre de son ouvrage sur l'orfèvrerie romane aigaunienne, aux apports de celles-ci à la sculpture en bois «valaisanne». ⁴⁴ Ce chapitre qui reconsidère de manière fort intéressante les rapports stylistiques entre plusieurs sculptures de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle, suggère l'existence d'ateliers, en reprenant malheureusement certaines informations erronées. Ainsi l'auteur voit dans la Vierge de Saxon (fig. 1)⁴⁵, le «saint Jean» de Zurich (fig. 4) et le Christ de l'Evêché de Sion (fig. 6), et

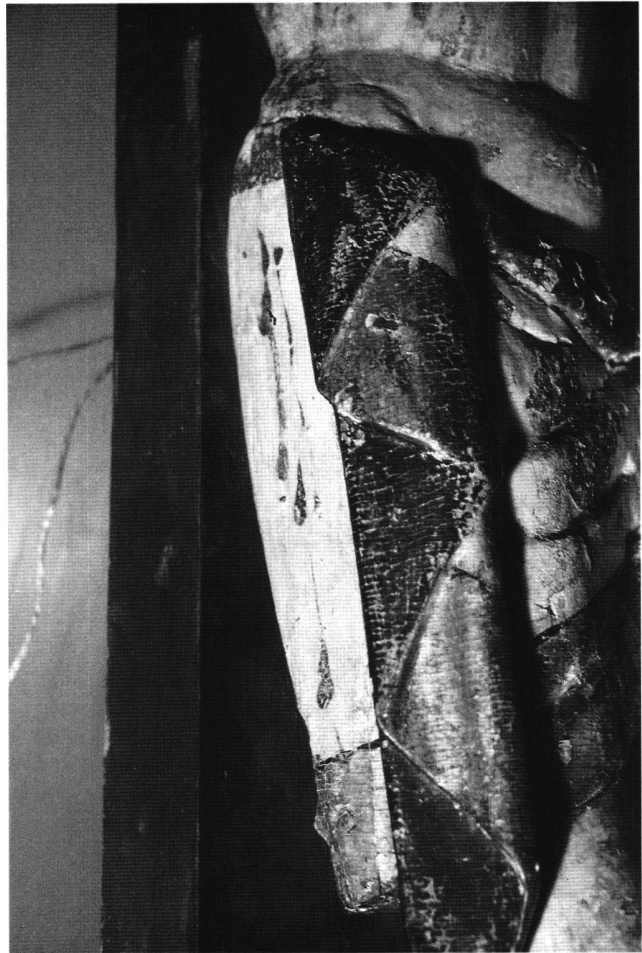


Fig. 15 Crucifix, détail de la fig. 13, périzonium en cours de restauration.

contrairement à ce que nous pensons, un ensemble ayant formé un groupe de la crucifixion. Or il s'étonne de ce que les essences dans lesquelles ont été taillées ces trois sculptures soient différentes, alors que les indications matérielles concernant sont hautement aléatoires.⁴⁶ En outre, s'agissant du crucifix de Saint-Léonard, l'auteur reprend le jugement de Liéveaux-Boccador et Bresset⁴⁷, sans s'interroger sur l'exacte position des pieds du Christ à l'origine. Détail pourtant capital pour la datation de l'œuvre, puisqu'ils étaient vraisemblablement cloués séparément. Enfin, l'auteur cite Joseph Gantner à propos de la Vierge de Vex⁴⁸, là où celui-ci attribue à un même atelier «trois sculptures de Vex: deux Vierges et un saint Pierre assis. Deux maîtres y auraient œuvré successivement entre les années 1180 et 1250.»⁴⁹ Or, de Vex ne provient que la Vierge à l'Enfant conservée au Musée de Valère (1235 ca.).⁵⁰ Gantner, comme avant lui Julius Baum et, plus tard, Pierre Bouffard, parlent de Vex pour la Vierge à l'Enfant provenant de Saxon (1250–55 ca.), iconographiquement redevable à la Vierge de Vex, mais stylistiquement fort diffé-



Fig. 16 Annonciation, de Peter Maggenberg, Sion 1435. Volets d'orgue, peinture sur bois. Sion, église Notre-Dame de Valère.

rente.⁵¹ Enfin le saint Pierre dont parle Gantner provient bien, lui, de l'ancienne église de Vex; mais il ne peut être antérieur au milieu du XIV^e siècle.⁵² Ces erreurs perpétuées imposent deux évidences: l'urgence d'études nouvelles et approfondies, et la nécessité de nuancer toute hypothèse relative aux éventuels ateliers qui œuvrèrent, dans le domaine de la sculpture en bois, en Valais. Car les indices dont nous disposons sont pour l'instant trop ténus – et les documents beaucoup trop rares – pour que l'on puisse tirer des conclusions. Ceci d'autant plus que l'on peut relever l'originalité de la position géographique du Valais, zone de passage fort convoitée, en contact avec les régions transalpines aussi bien que germaniques.

La mobilité des artistes – favorisée, entre autres, par l'accroissement de la demande de production due à la privatisation de la piété, donc à un élargissement du cercle des com-

manditaires – est illustrée, dans le cas du Valais, par les peintures du Fribourgeois Pierre Maggenberg à Valère⁵³ (fig. 16) ou par les réalisations du Maître «Albrecht de Nuremberg» (documenté en Suisse entre 1492 et 1525) à Sion, qui œuvra plus tard à la Cathédrale de Berne.⁵⁴ Certains monuments sont par ailleurs caractéristiques «de la situation de la haute vallée du Rhône, entre Genève et Sion, où l'on rencontre simultanément, vers 1430, des artistes venus du nord, du sud et de l'ouest, œuvrant soit pour la Maison de Savoie, soit pour des commanditaires qui lui étaient proches».⁵⁵

La production de sculptures en bois est directement liée, outre à un changement du statut de l'œuvre, à une modification du statut du sculpteur. Les artistes travaillant la pierre pour des réalisations destinées aux édifices religieux le faisaient à l'intérieur des «fabriques», sous la tutelle des autorités ecclésiastiques responsables du bâtiment. Alors que les «imagiers» travaillant le bois, et ceci notamment en Allemagne, dès le XV^e siècle, créent leurs propres ateliers et font partie de corporations, de corps de métiers désormais indépendants de la fabrique. Ils travaillèrent dès lors pour des citoyens ou des associations de citoyens et cette «indépendance» relative est à mettre en parallèle avec l'affranchissement matériel – par rapport à l'édifice – d'une grande partie de la production sculptée.⁵⁶ Les implications socio-économiques de ces changements touchant à la production d'œuvres sculptées et à leur matériau ne doivent pas nous inciter à opérer une distinction par trop tranchée entre la sculpture en bois et la sculpture en pierre. Si certains artistes se sont en effet spécialisés dans la production d'œuvres en bois, la plupart d'entre eux ont employé les deux formes de support.⁵⁷ Mais ceux-ci posent néanmoins à l'historien des problèmes parfois radicalement différents.

C'est certains de ces problèmes que j'ai tenté de mettre ici en évidence. Problèmes que nous ne considérons d'ailleurs pas comme «inhibants», mais bien au contraire stimulants, dans le cadre d'un champ d'études où beaucoup de choses restent à découvrir. Nous espérons qu'un tel travail permette en effet de situer plus ou moins précisément chaque sculpture dans un contexte historique et stylistique, donc de les sortir de l'anonymat dans lequel elles ont trop longtemps été confinées. La publication de certaines pièces inédites et le «repositionnement» des plus connues devrait favoriser la poursuite d'un débat que nous souhaitons fructueux.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 2, 3, 5, 10, 12–14, 16: Musées cantonaux, Sion (Photos: Heinz Preisig, Sion).

Fig. 4, 6–8, 15: Documentation de l'auteur.

Fig. 9: Musée national suisse, Zurich.

Fig. 11: Bildarchiv Foto Marburg.

NOTES

- ¹ Ci-après «Musée de Valère».
- ² Commencée en juillet 1990, cette recherche est le fruit de la volonté de la Directrice des musées cantonaux du Valais, Mme Marie Claude Morand, désireuse de combler les lacunes scientifiques qui grèvent notre connaissance de certains objets parmi les très riches collections historiques du Musée de Valère. Elle s'inscrit en outre dans le cadre d'un programme de recherche touchant l'ensemble des collections médiévales de Valère, parallèlement à la restructuration du musée.
- ³ *Catalogue du musée archéologique cantonal de Sion*, Sion 1900. Voir MARIE CLAUDE MORAND, *Les musées cantonaux du Valais: notes d'histoire*, dans: Les musées de la Suisse romande. Cahiers de l'alliance culturelle romande 32, 1986, p. 107–108, et la note 13 ci-dessous.
- ⁴ Dans ce cas jusqu'à la fin du XII^e siècle-début du XIII^e siècle, l'importance des monastères allant déclinant au profit des universités notamment.
- ⁵ LAURENT GOLAY, *Hypothèses sur deux reliefs du XVI^e siècle au Musée de Valère à Sion*, dans: Vallesia, 1993 (à paraître). Ces deux panneaux (n^o d'inventaire MV 161 et MV 162) représentent respectivement le Jugement et le Martyre de sainte Catherine. Ils auraient appartenu à Johann Ritz (1668–1729), sculpteur de Selkingen (Vallée de Conches). Cfr. JOSEF LAUBER, *Bildhauerfamilie Ritz von Selkingen*, dans: Blätter aus der Walliser Geschichte 3, 1905, p. 335. – HERIBERT REINERS, *Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum Valeria in Sitten*, dans: Revue suisse d'art et d'archéologie 4, 1942, p. 155–159, les a attribués à Christoph Langeisen, sculpteur d'Ulm. – CLAUDE LAPAIRE, *Un relief daté de 1535 et la sculpture sur bois du second quart du XVI^e siècle en Suisse*, dans: Revue suisse d'art et d'archéologie 28, 1971, p. 185–197, et après lui WALTER RUPPEN, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Wallis*, vol. 1, Bâle, 1976, p. 81, note 140, ont pertinemment réfuté cette attribution, sans pourtant s'accorder sur l'origine de ces reliefs. Voir *infra*.
- ⁶ Parmi les rares exceptions il convient de citer l'ouvrage de BRIGITTE SCHMEDDING, *Romanische Madonnen der Schweiz*, Fribourg 1974. On pourra néanmoins regretter que cette étude ne fasse que survoler les problèmes matériels que posent les pièces étudiées.
- ⁷ En 1972, JACQUELINE LIEVEAUX-BOCCADOR et EDOUARD BRESSET publient un ouvrage en deux volumes intitulé *Statuaire médiévale de collection* (Zoug: Les Clefs du Temps). Le titre illustre un glissement sémantique: la sculpture sur bois du Moyen Age, objet transportable et déplaçable, est avant tout objet de *collection*, à défaut de ne plus être objet de *culte* et sans qu'il ait été réellement l'objet d'*étude*. Il est significatif que les auteurs de cet ouvrage, qui présente une iconographie d'une richesse particulièrement précieuse pour l'historien, la plupart des pièces se trouvant dans des collections privées, soient des collectionneurs. Il est de fait peu probable qu'un historien eût pu avoir accès à un aussi grand nombre de pièces appartenant à des particuliers.
- ⁸ CENNINO CENNINI, *Le livre de l'art ou traité de la peinture*, trad. par V. MOTTEZ, Paris 1982 [1858]. Sur la sculpture en bois polychrome toscane et ombrienne cfr. notamment *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena. 1250–1450*, catalogue d'exposition, Florence 1987.
- ⁹ GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, G. MILANESI (éd.), Florence 1878–1881. – *Ibid.*, ANDRÉ CHASTEL (éd. et trad.), vol. 1, Paris 1989³, p. 140: «Mais on ne peut jamais donner au bois cette expression délicate des chairs que nous voyons dans le métal ou le marbre, le stuc, la cire ou la terre», et p. 142: «La tête, la barbe, les mains et les jambes du saint sont si parfaites que le concert de louanges que cette statue a suscité sera éternel.» – Voir également la p. 146, note 57, et MICHAEL BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven-Londres 1980, p. 273.
- ¹⁰ Expression figurant dans le titre de l'œuvre de VASARI (cf. note 9).
- ¹¹ Cfr. HANS BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes 1989 [Munich 1983], p. 16–23, et ERNST H. GOMBRICH, *Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and Their Origins in Renaissance Ideals*, dans: Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, Londres 1966, p. 81–82 et 88.
- ¹² Le problème ne se limite bien entendu pas, de par la nationalité de Vasari, au seul domaine de l'art transalpin. On connaît, encore une fois, la fortune qu'a connue la «méthode» vasarienne sur l'histoire de l'art et ceci jusqu'à la récente reconnaissance de tout un pan de la production artistique «périphérique». Soulignons également que l'exceptionnel corpus que constituent les sculptures en bois de certains pays germaniques (Hollande, Belgique, Allemagne) n'a pas toujours suscité, et ceci pour les mêmes raisons, l'intérêt qu'il mériterait qu'on lui accorde.
- ¹³ Archives de l'Evêché de Sion, «Massongex», Cote 229/83. Cf. ANDRÉ DONNET, *Le Musée de Valère et la protection des Monuments d'art et d'histoire en Valais jusqu'à 1935*, dans: Vallesia 1, 1946, p. 87–119.
- ¹⁴ FRANZ-JOSEPH SLADCEK, *Die Plastik der Spätgotik in der Schweiz. Geschichte und Stand der Forschung*, dans: Revue suisse d'art et d'archéologie 44, 1987, p. 225–234. – *Idem*, *Mittelalterliche Skulptur in der Schweiz – Wege einer realisierbaren Forschungsaufgabe*, dans: Nos Monuments d'art et d'histoire 1991, p. 87–96. – BURKARD VON RODA, *Die kirchlichen Holzbildwerke im Historischen Museum Basel*, dans: Nos Monuments d'art et d'histoire 1990, p. 181–192. – *Stalles de la Savoie médiévale*, Catalogue d'exposition, Genève 1991. On relèvera qu'en Suisse, CLAUDE LAPAIRE se consacre depuis de nombreuses années à l'étude de la sculpture et qu'il a publié une série d'articles fondamentaux sur la sculpture en bois. Voir également PAUL-ANDRÉ JACCARD, *La sculpture* (= *Ars Helvetica*, 7), Disentis 1992, p. 65–90. – Il convient de citer ici comme exemple l'excellent catalogue du Musée Schnütgen de Cologne: *Die Holzsulpturen des Mittelalters (1000–1400)*, ANTON LEGNER (éd.), Cologne 1989.
- ¹⁵ *Schweizerische Landesausstellung. Zeichnen, Malen, Formen*, 1, «Die Grundlagen», Kunsthaus, Zürich 1939. – *L'art suisse des origines à nos jours*, Musée d'art et d'histoire, Genève 1943. – *Art valaisan dans les paroisses du Saint-Bernard*, Martigny 1964.
- ¹⁶ LOUIS BREHIER, *Les origines de la sculpture romane*, dans: Revue des Deux Mondes 82, 1912, p. 870–901. – JULIUS BAUM, *Romanische Marienbilder im Schweizerischen Landesmuseum*, dans: Indicateur d'antiquités suisse, n.s., 27, 1925, p. 215–227. – RICHARD HAMMANN, *Die Salzweleler Madonna*, dans: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1927, p. 77–144. – GÉZA DE FRANCOVICH, *Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno*, dans: Bollettino d'Arte 11, 1935, p. 207–228. – *Idem*, *Crocefissi lignei del secolo XII in Italia*, dans: Bollettino d'Arte, 3^e série, 29, 1936, p. 492–504. – ILSE BAIER-FUTTERER, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik* [Catalogue du Musée national suisse], Zurich 1936. – HUBERT WILM, *Die gotische Holzfigur*, Stuttgart 1942 3^e éd]. – GÉZA DE FRANCOVICH, *Scultura medioevale in legno*, Rome 1943. – HERIBERT REINERS, *Burgundisch-alemannische Plastik*, Strasbourg 1943. – PIERRE BOUFFARD, *Vièrges romanes et gothiques du Valais*, dans: Genava, n.s., 1, 1953, p. 11–19. – JEAN DE BORCH-

- GRAVE D'ALTENA, *Madones en majesté. A propos de Notre-Dame d'Eprave*, dans: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 30, 1961, p. 3–114. – GIOVANNI MARIACHER, *Scultura lignea del mondo latino*, Milan 1966.
- ¹⁷ MARGRIT LISNER, *Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien*, dans: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, vol. 9, III/IV, 1960, p. 159–206. – ILENE HEARING-FORSYTH, *Magi and Majesti*, dans: The Art Bulletin 50, 1968, p. 215–222. – Idem, *The Throne of Wisdom*, Princeton 1972. MARGRIT LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Munich 1970. – BRIGITTE SCHMEDDING (cf. note 6). – MARIE CLAUDE MORAND / THÉO-ANTOINE HERMANES, *La vierge à l'enfant et les rois mages de Vex*, dans: L'ancienne église Saint-Sylve de Vex, Sion 1989, p. 41–44. – En Italie, signalons les publications de ENZO CARLI, dont: *La scultura lignea italiana dal 12° al 16° secolo*, Milan 1972, et le catalogue d'exposition *Sculture lignee dal XIV° al XVI° secolo*, Galleria civica, Campione d'Italia 1982. Il convient enfin de mentionner les études pénétrantes de PAUL PHILIPPOT, dont ses *Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale*, dans: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 53, 1984, p. 21–42.
- ¹⁸ Et ceci même si de larges pans de la production n'existent plus. Voir note 43.
- ¹⁹ Collection privée, Zurich. ILSE BAIER-FUTTERER (cf. note 16), p. 5. – JOSEPH GANTNER, *Histoire de l'art en Suisse*, vol. 1, Neuchâtel 1941 [1936], p. 255 et p. 303–304. – HERIBERT REINERS (cf. note 16), p. 48. – PAUL GANZ (éd.), *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Bâle 1960, p. 127. – *Art valaisan dans les paroisses du Saint-Bernard* (cf. note 15), n° 203, p. 51. – DANIEL THURRE, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice*, Sierre 1992, p. 288–302. – Voir également la recension de cet ouvrage par JOACHIM HUBER dans: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 50, 1993, p. 314–317. Vierge provenant de Saxon, Musée de Valère, N° d'inventaire MV 70. Significatives sont les propositions de datation apportées pour cette pièce par les exégètes. Celles-ci vont du «XI° ou XII° siècle» au «XIII° siècle» en passant par «la plus ancienne [des collections de Valère]» ou encore comme une «primitive stehende heilige».
- ²⁰ Cf. note 19. RUDOLF SCHNYDER, *Das Kopfreliquiar des hl. Candidus in Saint-Maurice*, dans: Revue suisse d'art et d'archéologie 24, 1965/66, p. 65–127. Voir notamment p. 108–109 et la note 108.
- ²¹ Ce que l'étude des documents photographiques auxquels j'ai eu accès pourrait confirmer. En effet, sur la paume de la main droite une zone plus claire, parce que peut-être protégée de la saleté, pourrait marquer l'emplacement des deux doigts repliés. Il ne m'a pas été possible de voir cette sculpture.
- ²² PAUL THOBY, *Le crucifix, des origines au Concile de Trente*, Nantes 1959, ill. LXIX.
- ²³ RUDOLF SCHNYDER (cf. note 20) a déjà relevé les similitudes existantes entre le Christ de la châsse de Saint-Maurice, pièce vraisemblablement assemblée au XVII° siècle avec les fragments d'un revêtement d'autel roman du XII° siècle, et le saint Jean (?) de Zurich. L'auteur, au vu des ressemblances stylistiques, estime qu'il ne peut s'agir que d'un Christ: «Die Übereinstimmung mit dem Christus vom Mauritiusschrein legt eine bedeutend frühere Datierung nahe [de la pièce de Zurich] und lässt keine Zweifel zu, dass es sich auch hier um einen Christus handelt» (p. 108, note 108). Les parallèles formels entre les deux pièces ne me semblent néanmoins pas pouvoir permettre *a priori* d'affirmer qu'il s'agit d'une iconographie similaire. Sur les photographies noir-blanc que j'ai à ma disposition, il semblerait que la figure soit glabre, comme l'est généralement l'Évangéliste.
- ²⁴ Le crucifix de l'Évêché de Sion provient certainement du même atelier que le crucifix conservé au Musée national suisse à Zurich et provenant du Valais (N° d'inventaire LM 4582) (fig. 9). IRÈNE HÜNEKE, *Das romanische Kruzifix in Günsten*, dans: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 23, 1960, p. 160, a publié le premier comme appartenant au Musée de Valère (ce qui n'est pas le cas), et estime qu'il est proche du crucifix de Günsten, ce qui me semble indéfendable. Sur les crucifix romans, voir entre autres: ALFRED A. SCHMID, *Zum Torso eines Kruzifixes im Museum von Freiburg i.Ü.*, dans: Der Mensch und die Künste. Festschrift für Heinrich Lützel, Düsseldorf 1962, p. 377–393, et ERICH PATTIS / EDUARD SYNDICUS, *Christus Dominator: vorgotische Grosskreuze*, Innsbruck 1964. Je remercie ici M. Lukas Wüthrich, du Musée national suisse, grâce auquel j'ai eu accès au dépôt des sculptures du musée.
- ²⁵ N° d'inventaire MV 2378.
- ²⁶ N° d'inventaire 2185. Bildarchiv Foto Marburg, n° 110.964.
- ²⁷ *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris 1991, n° 47, p. 181–183.
- ²⁸ Un fort utile recensement des dédicaces et fondations des églises et de leurs autels a été établi, d'après les renseignements des archives, par EUGEN GRUBER, *Die Stiftungsheiligen der Diözese Sitten im Mittelalter*, Fribourg 1932.
- ²⁹ DANIEL GUTSCHER / URS ZUMBRUNN (éd.), Bern. *Die Skulpturenfunde der Münsterplattform*, Actes du colloque, Berne 1989. – CLAUDE LAPAIRE, *La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse. Recherches sur la détermination des essences*, dans: Revue suisse d'art et d'archéologie 30, 1973, p. 76–83.
- ³⁰ LOUIS COURAJOD, *La polychromie dans la statuaire du Moyen Age et de la Renaissance*, dans: Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France 48, 1888, p. 193–274 (citation: p. 193–194). Sur la statuaire polychromée, voir *Studies in Conservation*, XV/4, 1970, et notamment: AGNES BALLESTREM, *Sculpture polychrome – Bibliographie*, p. 253–271.
- ³¹ *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age* (cf. note 27), p. 181.
- ³² *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age* (cf. note 27), n° 78, p. 266–268.
- ³³ J'ai écarté de cette recherche certaines pièces, à cause de leur authenticité douteuse, ou de leur caractère par trop archaïsant, tout en m'efforçant de limiter cette sélection à un très petit nombre de sculptures.
- ³⁴ En 1986 une série de pièces a par exemple bénéficié d'une campagne de mesures de conservation effectuée par l'Atelier Crephart, Genève. En ce qui concerne la Vierge et les Rois mages de Vex, restaurés par les collaborateurs du même atelier, voir MARIE CLAUDE MORAND / THÉO-ANTOINE HERMANES (cf. note 17).
- ³⁵ N° d'inventaire MV 1449. *Schweizerische Landesausstellung. Zeichnen. Malen. Formen.*, 1 (cf. note 15), n° 850, p. 72. – JOSEPH GANTNER, *Histoire de l'art en Suisse*, vol. 2, Neuchâtel 1956, p. 217–218, ill. 163. – *Suisse romane*, La Pierre-Qui-Vire 1958, p. 135, ill. 9 et 11. – ALFRED A. SCHMID (cf. note 24), p. 377–393. – *Christus romans*, La Pierre-Qui-Vire 1975, p. 193, ill. p. 31 et 32. – JOSEPH GANTNER/ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. 1 [nouvelle éd.], Frauenfeld/Leipzig 1968, p. 467. – JACQUELINE LIEVEAUX-BOCCADOR/EDOUARD BRESSET (cf. note 7), vol. 1, p. 89–90, 184–185. – BENNO SCHUBINGER, *Der romanische Kruzifixus aus dem Kloster St. Gallen im Kloster Notkersegg*, dans: Nos monuments d'art et d'histoire 3, 1981, p. 382. – LOUIS CARLEN, *Kultur des Wallis im Mittelalter*, Brig 1981, p. 183 et 204, ill. p. 184. – EDGAR HÜRKEY, *Das Bild des Kreuzigten im Mittelalter*, Worms 1983, p. 65. – DANIEL THURRE (cf. note 19), p. 287–302. Étrangement, aucun auteur, et ceci jusqu'à très récemment, n'a envisagé que ce crucifix, du

- type «à trois clous», ait pu avoir, à l'origine, ses pieds cloués séparément. Des traces de «réparations» (marouflage) sont en effet présentes, et les pieds semblent bien avoir été sciés et recollés, comme le mentionne par ailleurs la fiche d'inventaire du musée. Cela excluerait que l'on puisse le considérer comme un «écho tardif de l'ancienne production valaisanne» (DANIEL THURRE [cf. note 19], p. 300).
- ³⁶ J'attends à ce sujet avec impatience les résultats des investigations menées par le Museo Civico de Turin sur un des Christs de leur collection. Celui-ci [N° 117/L, du XV^e siècle, provenant de la collection D'Azeglio], actuellement en restauration, présente en effet un repeint du XVII^e siècle (?) très proche de celui qui a été appliqué sur le Christ de Saint-Léonard. Je saisis l'occasion pour remercier ici Mme Silvana Pettenati, directrice de la Galleria d'arte antica du Museo Civico de Turin pour son aimable collaboration. Voir également, comme exemple de repeint – mais de qualité bien supérieure cette fois – la tête de Christ attribuée à Veit Wagner (Bibliothèque Humaniste de Sélestat), publiée dans *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age* (cf. note 27), n° 18, p. 95–97.
- ³⁷ Cf. JOHANNES TAUBERT, *Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, Munich 1978, p. 19–27, et BARBARA SCHLEICHER, *Die drei romanischen Kruzifixe im Diözesanmuseum Arezzo und ihre Fassungen des 13. Jahrhunderts*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 2, 1990, p. 333–343.
- ³⁸ Mon but n'est pas ici de disserter sur l'opportunité ou la validité de tel ou tel mode de restauration, ni de justifier le dégagement des sculptures polychromes par des arguments d'esthétique. Mais plus simplement de mettre en relief un problème matériel incontournable dans le cadre de l'étude historique.
- ³⁹ JOHANNES TAUBERT (cf. note 37), p. 73ss. – GEORG LILL, *Hans Leinberger*, Munich 1942. – WOLFGANG PAATZ, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spägotik*, Heidelberg 1963. Sur le retable de Münnerstadt, voir notamment MICHAEL BAXANDALL (cf. note 9), p. 261–262. Baxandall utilise le terme de «monochrome» pour le premier état de création du retable.
- ⁴⁰ Voir note 5.
- ⁴¹ CLAUDE LAPAIRE (cf. note 29), p. 76–83. La détermination des essences a pu être jusqu'à maintenant faite pour vingt des vingt-deux pièces de notre étude. Aucune de celles-ci n'est en chêne.
- ⁴² Cf. JEAN GREMAUD, *Documents relatifs à l'histoire du Vallais*, (= Mémoires et documents de la Société d'histoire de la Suisse romande), 8 vol., Lausanne 1875–1898. – HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert*, III [3 vol.], Stuttgart 1936–1938.
- ⁴³ Un saint Jean-Baptiste de la collection de Valère (N° d'inventaire MV 2463) aurait été amené de la chapelle Saint-Jean de Gryon (VD) à celle de Massongex, et ceci avant 1528, afin de le mettre à l'abri des iconoclastes. Cf. EUGÈNE MOTTAZ, *article «Gryon»*, dans: *Dictionnaire historique, géographique et statistique du canton de Vaud*, Lausanne 1914, p. 824. – GAËTAN CASSINA, *Saint Jean-Baptiste*, dans: *Trésors d'art religieux en Pays de Vaud*, catalogue d'exposition, Lausanne 1982, n° 14, p. 45. – Idem, *Incidences des luttes confessionnelles sur l'art en Valais*, dans: *Nos monuments d'art et d'histoire* 3, 1984, p. 340.
- ⁴⁴ DANIEL THURRE (cf. note 19), p. 287–302.
- ⁴⁵ Musée de Valère, N° d'inventaire MV 70. Le numéro mentionné par Thurre (MV76), correspond à la Vierge à l'Enfant de Saxon, postérieure d'environ septante ans. Voir supra.
- ⁴⁶ Ainsi la Vierge de Saxon, N° d'inventaire MV 70, indiquée comme étant en chêne, est en réalité en bois de hêtre.
- ⁴⁷ Voir note 7. Sur le Christ de Saint-Léonard, cf. supra et note 35.
- ⁴⁸ DANIEL THURRE (cf. note 19), p. 288.
- ⁴⁹ JOSEPH GANTNER (cf. note 19), p. 302–303.
- ⁵⁰ N° d'inventaire MV 71.
- ⁵¹ Sur ces deux Vierges à l'Enfant, cf. BRIGITTE SCHMEDDING, *Romanische Madonnen der Schweiz* (cf. note 6).
- ⁵² Musée de Valère, N° d'inventaire MV 72.
- ⁵³ GAËTAN CASSINA / THÉO-ANTOINE HERMANES, *La peinture murale à Sion*, extrait de *Sedunum Nostrum*, Sion 1978. – MANE HERING-MITGAU, *Die Flügelbilder und ihr Maler Peter Maggenberg*, dans: *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten*, Zurich 1991, p. 173–211.
- ⁵⁴ RUDOLF RIGGENBACH / ANDRÉ DONNET, *Les œuvres d'art du Valais au XV^e et au début du XVI^e siècle*, dans: *Annales valaisannes*, 2^e série, 6, 1964, p. 164–227.
- ⁵⁵ CLAUDE LAPAIRE, *Le tombeau de l'évêque André de Gualdo et la sculpture en Suisse romande au début du XV^e siècle*, dans: *Nos Monuments d'art et d'histoire*, 1991, p. 64.
- ⁵⁶ Voir notamment MICHAEL BAXANDALL (cf. note 9), p. 12.
- ⁵⁷ Voir entre autres les exemples cités par MARGRIT LISNER (cf. note 17).

RÉSUMÉ

L'étude scientifique par l'auteur des sculptures en bois médiévales de la collection du Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie à Sion permet de soulever des questions générales touchant à la classification historique et stylistique ainsi qu'à la polychromie de ces objets qui – pour la plus grande partie – ont été créés par des artistes anonymes dont la provenance est souvent incertaine. Bon nombre d'indications reprises telles quelles dans la littérature donnent lieu à des interrogations critiques.

ZUSAMMENFASSUNG

Die wissenschaftliche Aufarbeitung der mittelalterlichen Holzskulpturen in der Sammlung des Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie in Sion VS durch den Autor gibt Gelegenheit, generelle Fragen zur historischen und stilistischen Einordnung sowie zu den polychromen Fassungen dieser Objekte aufzuwerfen, die meistens von anonymen Künstlern geschaffen wurden und deren Herkunft oft nicht gesichert ist. Dabei sind manche Angaben, die bisher in der Literatur immer wieder unbesehen weitergetragen wurden, kritisch zu hinterfragen.

RIASSUNTO

La rielaborazione scientifica delle sculture in legno della collezione del Museo cantonale di storia e etnografia a Sion (VS) operata dall'autore ci fornisce l'occasione di porre questioni di ordine generale sulla collocazione storica e stilistica come pure sulla policromia degli oggetti, opere perlopiù di autori anonimi e incerti. Vanno pertanto riviste numerose affermazioni fatte a riguardo sinora reiterate acriticamente dalla letteratura.

SUMMARY

The scientific processing of the medieval wooden sculptures preserved at the Musée cantonal d'histoire et d'ethnographie in Sion, Canton of Valais, provides the opportunity to investigate general questions concerning historical and stylistic classification as well as the polychrome versions of these objects, most of the which were created by anonymous artists and are of unproven provenance. In addition, unconfirmed data passed on from one study to the next are also subjected to critical investigation.