

SEDVNUM  *NOSTRUM*

Annuaire n° 5

1975



LES STALLES DE VALÈRE

LES STALLES DE VALÈRE

La photo de la page 47 provient du fonds Paris, déposé aux Archives cantonales de Sion.

Le schéma des stalles a été réalisé par M. Charles-André Meyer, architecte-urbaniste à Sion.



Annuaire n° 5

1975

BERNARD WYDER

LES STALLES DE VALÈRE

Photos de Jean-Marc Biner

Cette publication a été honorée d'une subvention du Vénérable Chapitre de Sion.

AVANT-PROPOS

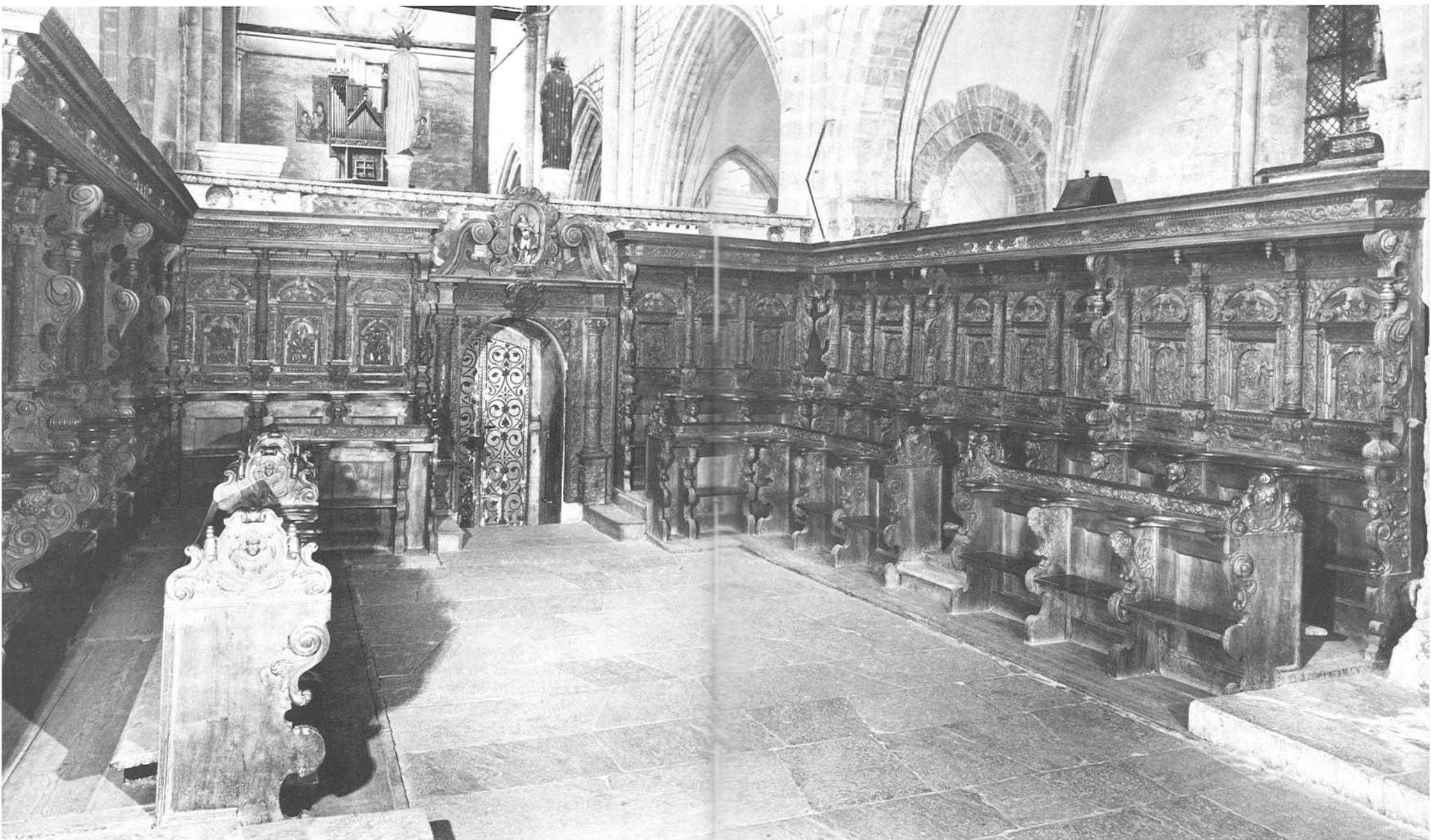
Le visiteur qui aborde Sion, capitale du Valais, en venant de l'ouest, jouit de la plus belle vue que l'on puisse rêver sur une ville. Les deux collines de Tourbillon et de Valère s'élèvent devant lui, la première couronnée par les ruines imposantes de l'ancien château épiscopal; la seconde par une église médiévale fortifiée, qui fut pendant des siècles la résidence du Chapitre cathédral de Sion.

Dans cette église, le visiteur trouvera, certes, le plus ancien orgue jouable du monde, ainsi qu'un des rares jubés encore conservés. Mais il découvrira de plus un chef-d'œuvre de la sculpture baroque en Valais, art qui connut chez nous une floraison remarquable à cette époque: il s'agit des stalles du chœur de l'église de Valère, qui font l'objet du présent ouvrage.

Bernard Wyder est l'auteur du texte; les photographies sont de Jean-Marc Biner. Sans doute ces stalles n'étaient-elles pas tout à fait inconnues depuis les publications de Joseph Scheuber, de Dionys Imesch et d'autres auteurs. Mais c'est la première fois que l'on traite ce sujet d'une façon exhaustive au point de vue historique et que l'on décrit complètement l'ensemble des panneaux et du décor. On peut voir de quelles gravures ces sculpteurs s'inspirent, et à quelles œuvres analogues on peut les apparenter.

La bibliographie est complète et bien exploitée; les relations stylistiques sont bien soulignées; l'œuvre entière est jugée en fonction de sa signification. Les deux auteurs apportent ainsi une contribution à l'histoire de l'art à Sion et en Suisse. Ce n'est pas la première.

Le présent ouvrage n'intéressera pas seulement les amateurs d'art et d'histoire; il sera un guide bienvenu pour les visiteurs de Valère, qui le garderont comme un précieux souvenir. On me permettra d'ajouter que ce petit monument prouve le sens artistique et le zèle religieux du Chapitre de Sion, important sur le plan histo-



rique, et dont les chanoines ont supporté de longues heures de prières dans le chœur sans avoir recours aux miséricordes dont l'usage était si général...

Nul doute que beaucoup de lecteurs seront reconnaissants à ces auteurs.

Sion, le 4 décembre 1975.

Albert Carlen, chanoine



Cartouche au-dessus du portail, avec les armes du Chapitre

INTRODUCTION

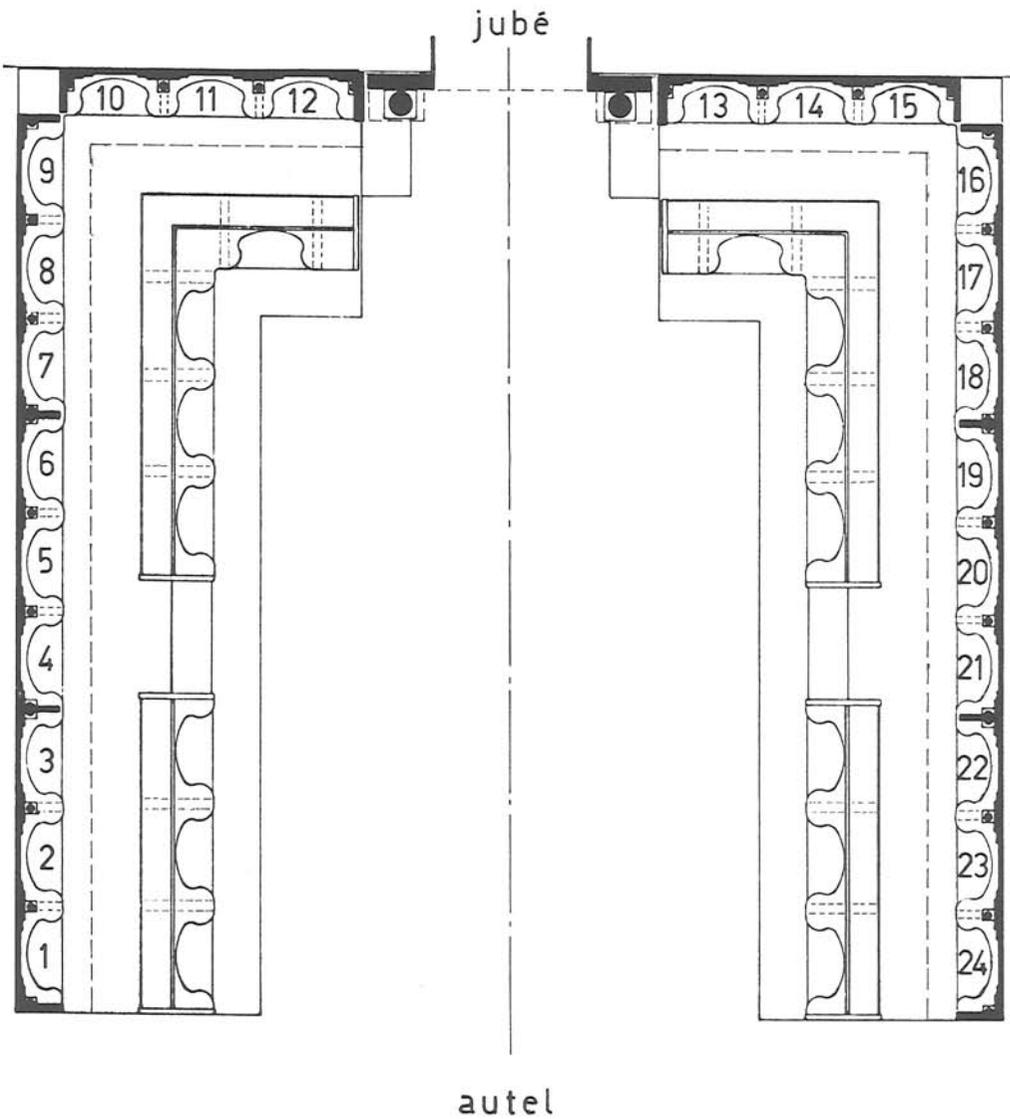
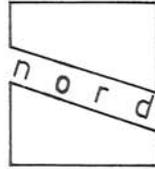
Le Valais connaît au XVIIe siècle le développement artistique le plus spectaculaire de sa longue histoire. Sion, la capitale où se concentrent les pouvoirs religieux et civil du pays, bénéficie, la première, de cet essor. Les précédents annuaires de *Sedunum nostrum* en témoignent, puisque l'Hôtel de Ville, aussi bien que de nombreux monuments du «Guide artistique» ou des «Anciennes portes», appartiennent à ce siècle.

Parmi les témoins les plus riches qui nous sont restés de cette époque, il faut compter les stalles de la collégiale de Valère, chef-d'œuvre du mobilier sculpté monumental du XVIIe siècle valaisan.

Définition

Viollet-le-Duc donne une description générale très complète de « ces rangées de sièges qui, placés dans le chœur des églises ou dans les salles d'assemblées, sont destinées aux membres du clergé, aux religieux d'un monastère, à un chapitre, ou même à des laïcs réunis en conseil... Les stalles de bois se composent d'un dossier ou dorsal assez élevé et terminé à sa partie supérieure par une saillie en forme de dais; d'accoudoirs; d'une tablette servant de siège, tournant sur charnières ou pivots, et sous laquelle est fixée une console appelée miséricorde ou patience, qui permet à l'assistant aux offices de s'asseoir, tout en paraissant être debout. Devant chaque stalle est un prie-Dieu qui sert de dossier au rang des stalles basses dépourvues de dais. En effet, dans les chœurs des cathédrales et des abbayes, les stalles ou formes (on rencontre également le terme fourmes) sont habituellement sur deux rangs: stalles hautes pour les chanoines ou les religieux, stalles basses pour les membres inférieurs du clergé ou de la congrégation. Le sol des stalles supérieures est élevé de deux ou trois marches au-dessus du pavé du chœur, tandis que les stalles basses portent sur le sol ou sur une seule marche. Les personnes assises dans les stalles hautes dépassent donc de beaucoup celles placées dans les stalles basses et peuvent ainsi voir le sanctuaire. Des coupures ménagées entre les stalles basses, appelées entrées, permettent d'arriver facilement aux stalles supérieures. Les artistes du Moyen Age ont déployé un grand

schéma des stalles



luxe d'ornementation dans la composition des stalles.»¹ Appliquée aux stalles de Valère, cette définition leur correspond à quelques détails près.

Stalles à Sion

Les stalles, actuellement en place, ne sont ni les premières ni les seules que les Sédunois avaient connues. L'on sait que l'église de Saint-Théodule devait en être dotée. La situation financière dans laquelle se trouva le maître d'œuvre, Mathieu Schiner, après la bataille de Marignan, contraignit les artisans à interrompre définitivement leurs travaux. Ainsi, « maître Paul, qui était en train de travailler aux stalles, fut le premier à abandonner le chantier.»² La cathédrale voisine possédait également des stalles, qui furent remplacées, en 1622-1623, sous le doyen Johannes Schnyder, par le maître sculpteur Michael Pfauw et ses compagnons Philipp et Erhard, auquel succéda un certain Johannes.³

Quelque quarante ans plus tard, ce fut au tour de l'église de Valère de recevoir de nouvelles stalles en remplacement de celles que « maître Guillaume avait achevées en 1428. Elles formaient avec les fresques du jubé et du chœur un tout artistique qui a été détruit en 1664 par les stalles baroques.»⁴

A cette formulation abrupte, nous préférons le jugement plus nuancé d'Albert de Wolff qui rend hommage au respect témoigné par les artisans du XVII^e siècle qui « eurent soin de laisser intacte, sur le mur du couchant, la fresque devant laquelle ils déposèrent leurs stalles en noyer.»⁵ Cette fresque est d'ailleurs toujours visible dans la zone du couronnement du portail. Une récente dépose des stalles a permis l'étude et le relevé photographique de ces importantes peintures murales représentant une Annonciation flanquée d'une part de Guillaume de Rarogne assisté par saint Jean⁶, et d'Anselme de Faussonay accompagné de saint Sigismond de l'autre. L'on ignore tout de l'aspect primitif des stalles de Valère, mais l'on peut logiquement supposer qu'elles furent contemporaines du jubé auquel elles furent adossées. En 1428, la partie occidentale devait être constituée d'un dorsal peu élevé et sans dais puisque la grande fresque de l'Annonciation vient décorer, quelques années plus tard, le mur laissé libre entre le haut des stalles et la corniche du jubé.⁷



LE CONTEXTE HISTORIQUE

L'histoire des stalles actuelles nous est mieux connue. Elles s'inscrivent dans le climat de renouveau qui préside, aussi bien à la réalisation d'un nouvel Hôtel de Ville qu'à l'enrichissement de la cathédrale (chaire, stalles, autel de la chapelle Sainte-Barbe) et de Valère (autels de Saint-Nicolas, du Saint-Sacrement et de Saint-Charlemagne, réfection de l'orgue). Les mêmes artisans sont sollicités sur plusieurs chantiers; ainsi Michael Pfauw œuvre aux stalles de la cathédrale, à la réfection de l'orgue de Valère⁸ et, vraisemblablement, aux portes extérieures de l'Hôtel de Ville⁹.

Les artisans

Si c'est le Chapitre qui décida l'installation de nouvelles stalles en sa collégiale, le chanoine Johannes de Sepibus joua un rôle prépondérant dans la réalisation de cet ambitieux programme. Procureur du Chapitre, il établit les comptes détaillés des stalles, retrouvés dans les archives de Valère. Il semble qu'il ait bien connu Heinrich Knecht et apprécié ses services puisque l'un des vérificateurs suppose — à tort — que la somme versée au maître sculpteur comprend également des travaux privés à l'intention du chanoine¹⁰. Ces mêmes comptes nous livrent le nom des artisans qui œuvrèrent à Valère: Bartholomäus Ruof, Heinrich Knecht, Georg Adamer et quelques compagnons dont Melchior Kürchenberger.

Othmar Curiger s'est attaché à étudier ces sculpteurs dans le contexte des travaux de boiseries de l'Hôtel de Ville.¹¹ Les renseignements rassemblés à leur sujet, bien que fragmentaires, nous permettent d'opérer une certaine hiérarchie entre eux et de développer une hypothèse quant à la répartition des tâches de chacun dans la réalisation des stalles. Les personnages importants sont sans conteste Ruof et Knecht, tous deux originaires de la bourgade argovienne de Laufenbourg sur le Rhin. Ruof est l'aîné en même temps que le maître, puisqu'il délivra à Hans-Heinrich Knecht, né en 1630, un certificat de maîtrise, le 30 juin 1657, à Sion.¹² L'on ignore en quelle année il décéda.¹³ Knecht est payé en 1697 pour un travail dans le Haut-Valais¹⁴; il mourra, âgé de 95 ans, à Sion, le 2 juin 1725¹⁵ et y sera enterré deux jours plus tard.¹⁶ De Hans-Georg Adamer, l'on sait



encore moins: « Le conseil bourgeoisial lui accorde le droit d'habitat le 15 juillet 1659. Il travaille aux stalles de Valère environ 98 journées avant le 3 mars 1661, date où il touche ses premiers émoluments; ce qui reporte l'époque du début de son ouvrage vers fin octobre 1660.»¹⁷ Il ne reprend son activité à Valère, aidé de ses ouvriers, que le 5 novembre pour œuvrer dès lors sans interruption jusqu'au 16 février 1663.¹⁸

Quant à la participation respective des artisans à la fabrication des stalles, l'on en est réduit à des hypothèses. Sur la base des comptes, l'on constate que chacun des trois maîtres touche, à peu près, le même montant: Ruof, 247 couronnes; Knecht, 280; Adamer et ses compagnons, 290. A ce dernier, nous attribuerons toute l'ornementation (en grande partie appliquée et répétée avec quelques légères variantes pour chaque siège), en raison de la présence à ses côtés d'aides, ainsi qu'il appert dans les comptes. Il est incontestable que les maîtres Ruof et Knecht se partagent les réalisations les plus prestigieuses et les plus difficiles: en premier lieu les panneaux; puis, les statuette qui ponctuaient chaque série de trois dossiers, les têtes d'anges (pour les stalles hautes) et les figures grotesques (pour les stalles basses) qui sont sous les accoudoirs; enfin les panneaux supérieurs des huit jouées des stalles basses.

Les comptes mentionnent au profit de Ruof 18 couronnes pour le portail. L'on peut penser qu'avec les 229 couronnes restant, il a pu réaliser les vingt-quatre panneaux scéniques. Il se peut même, à cause de différences stylistiques évidentes dans les trois dernières scènes, qu'une autre main y ait travaillé. Mais il se peut tout aussi bien que les panneaux soient l'œuvre de Knecht. L'on voit en effet, dans ce qui constitue la sacristie de Valère, un relief de bois polychrome représentant l'agonie de Jésus au Jardin des Oliviers, dont les dimensions sont proches de celles des panneaux des stalles. Il porte l'inscription « H. Heinricus Knecht 1662 »: s'agit-il d'un modèle proposé aux chanoines du vénérable Chapitre ou ce relief fait-il partie des stations érigées en 1670 sur le chemin menant à Valère? ¹⁹ Le mystère demeure entier. Si l'on opte pour la première hypothèse, l'on fait de Knecht l'auteur présumé des scènes des stalles, et l'on attribue à Ruof les statuette des apôtres, les quarante-deux têtes des accoudoirs et les huit jouées. Dans le cas contraire, on inverse les attributions, tout en étant conscient de demeurer dans le domaine hésitant des



suppositions. Quelle que soit la part de l'un ou de l'autre maître, les œuvres réalisées sont d'une indiscutable qualité et contribuent à faire des stalles de Valère un ensemble prestigieux.

Nous ne connaissons pas le nom de l'artisan qui a assemblé les stalles; nous savons qu'il lui fut versé plus de 37 couronnes. Les comptes nous dévoilent par contre l'identité de tous les fournisseurs des bois pour leur fabrication.²⁰

Le coût global des stalles de Valère atteint 1002 couronnes, alors que celles de la cathédrale, bâties quelque quarante ans auparavant, revenaient à un peu plus de 315 couronnes. S'il est impossible de traduire ces sommes en valeur actuelle, l'on se rend aisément compte de l'importance et de la richesse de l'œuvre des Ruof, Knecht et Adamer en comparant les deux réalisations séduisantes.

Datation

Les stalles de Valère portent au centre des corniches sud et nord, respectivement, les dates 1662 et 1664 en chiffres de bois doré. Nous avons vu que les travaux ont effectivement débuté en automne 1660. La date de 1664 indique vraisemblablement l'année de l'installation et de l'inauguration des nouvelles stalles. Il aura donc fallu près de quatre ans pour parachever ce chef-d'œuvre de l'ébénisterie valaisanne du XVII^e siècle.



DESCRIPTION GENERALE

Quand on pénètre dans l'impressionnante église de Valère, l'on ne voit rien des stalles. Mais passé la porte du jubé qui sépare, sur trois côtés, le chœur du reste de la collégiale, les stalles font au visiteur une haie d'honneur jusqu'au transept. Adossées au jubé et disposées sur deux rangées, elles offrent en une parfaite symétrie trente-huit places: vingt-quatre pour les stalles hautes et quatorze pour les stalles basses. La partie méridionale se compose d'une suite ininterrompue de neuf sièges hauts, devant lesquels sont alignés deux corps de trois sièges bas, séparés pour ménager un accès, par deux marches, au centre des stalles hautes. Le dos des sièges inférieurs forme pour les occupants des stalles hautes un long prie-Dieu sans séparation. La même répartition se retrouve sur le côté septentrional. Les stalles adossées au mur occidental font face au maître-autel et sont ordonnées en fonction de l'ouverture aménagée dans le mur du jubé. De part et d'autre d'un portail monumental, elles forment une suite de trois sièges contigus pour les salles hautes, tandis que les stalles inférieures se résument à un seul siège.

Les stalles hautes

Les miséricordes qui constituent l'élément le plus pittoresque des stalles font défaut à Valère. Cette absence est compensée par l'abondance de la décoration des dossiers. Cette décoration prend naissance à la hauteur de la tablette qui sert d'accoudoir.

Les structures

Si, à première vue, il semble que le panneau soit l'unité de décoration, répétée vingt-quatre fois avec d'infimes nuances, une analyse plus attentive nous conduit à choisir la série de trois panneaux compris entre deux statuette comme véritable unité. Nous avons donc huit groupes de trois panneaux ou huit unités, ainsi rythmées: trois sur le mur sud, deux (une de part et d'autre du portail) sur le mur ouest, trois sur le mur nord. Cette répartition donne plus d'ampleur à l'ensemble en atténuant l'effet des verticales. Cette impression s'imposait d'autant plus facilement qu'à l'origine, elle était renforcée par la présence d'une statuette en ronde bosse qui, à douze reprises, ponctuait chaque série de trois panneaux. Elles représentaient les apôtres:



ils ont malheureusement disparu, victimes de collectionneurs ou de marchands peu scrupuleux. Des trois apôtres qui nous restent, deux sont mutilés et le dernier n'est qu'une copie réalisée par le sculpteur sédunois Fritz Erné, dans les années 20 de notre siècle.²¹ L'état dans lequel ils se trouvent rend impossible toute identification. Ils sont dépouillés de leur attribut, les bras, chevillés au corps, ayant été arrachés. La statuette était mise en évidence par une décoration très mouvementée et à forte saillie, composée d'une cascade de volutes d'orientation et de développement différents.

La colonne adossée est l'élément vertical qui revient le plus fréquemment puisqu'elle délimite chaque dossier. Elle repose sur une volute de console, présentant de face un choix de fruits à chaque fois différents. Si le chapiteau en est corinthien, le fût est habillé d'une luxuriante décoration, dont le rythme se retrouve identique sur chaque colonne, mais où les détails varient pour chaque exemplaire. Une tête d'ange anime le premier tiers de la hauteur, tandis que des fruits ornent la partie supérieure. L'un et l'autre élément sont entourés d'un décor végétal symétrique. Un chérubin, frontal, occupe le ressaut, au-dessus de l'abaque. L'arabesque de la frise du dais est ponctuée, à la hauteur de chaque colonne, d'un modillon habillé d'une feuille d'acanthe. Sous le dais, dans l'axe de la colonne et du modillon, une retombée pendante fait le lien entre ces deux éléments. L'élément vertical est accentué par les parcloles qui prolongent, sous l'accoudoir et jusqu'au sol, le rythme imprimé par les colonnes. Mais la décoration se limite ici à une volute rentrante surmontée d'une grosse tête d'ange vue de face et servant d'accotoir. Ces têtes, au nombre de vingt-huit, sont de très belle qualité, leur expression et leurs traits étant à chaque fois bien différenciés.

De part et d'autre de la statuette de l'apôtre, l'importance de la verticale est soulignée par la juxtaposition de deux demi-colonnes, en tous points semblables à celles décrites plus haut.

Les éléments horizontaux sont plus simples. Le dais qui couronne les stalles en est le plus marquant. La sobriété de sa décoration contraste avec les dossiers qu'il surplombe. Un entablement, au centre duquel des séries de quatre perles alternent avec un trait en relief, supporte à son tour une frise de motifs végétaux, surmontée d'une suite ininterrompue de denticules couronnée d'une corniche sobre. Cette même décoration occupe la partie supérieure de chaque dossier.



La tablette qui court à la base des panneaux, tout en servant d'accoudeoir, marque, sans fioritures, la deuxième horizontale de l'ensemble.

Les panneaux

Quant aux panneaux, ils viennent s'inscrire entre ces lignes de force qui leur font une sorte d'encadrement. A l'organisation stricte des verticales et des horizontales répondent l'animation des scènes figurées et le rythme des niches semi-circulaires qui les coiffent. Chaque panneau est construit sur le même schéma: sous une niche rectangulaire couronnée d'un demi-cercle se découpe une seconde niche, de même forme. De chaque côté de la grande niche, un pilastre orné d'une figure fantaisiste, entourée d'ornements végétaux, soutient un écoinçon abondamment garni de fruits divers. Pilastres et colonnes se touchent. Aucune décoration des pilastres et des écoinçons ne se répète. La grande niche sert d'encadrement à la plus petite. Une rangée de denticules et une série de perles surmontées d'une corniche simple séparent le demi-cercle au-dessus du rectangle. Dans le demi-cercle, l'on trouve une forme compliquée de fronton, à la fois brisé et par enroulement. L'espace laissé libre par la brisure est occupé par une guirlande de fruits et un motif d'amortissement. Un décor végétal sert d'encadrement à chaque relief historié.

Les vingt-quatre scènes des stalles de Valère sont comme une porte en plein cintre ouverte sur l'histoire de notre salut. Les écoinçons reçoivent chacun une tête d'ange inclinée vers le centre de la scène. A la hauteur des consoles qui soutiennent les colonnes, un cartouche horizontal et bombé entouré d'ornements végétaux ou, pour toute scène centrale d'un ensemble de trois, de deux angelots aux ailes déployées, complète une décoration si chargée qu'elle tend à faire des sculpteurs de Valère des défenseurs de l'*horror vacui*.

Le portail

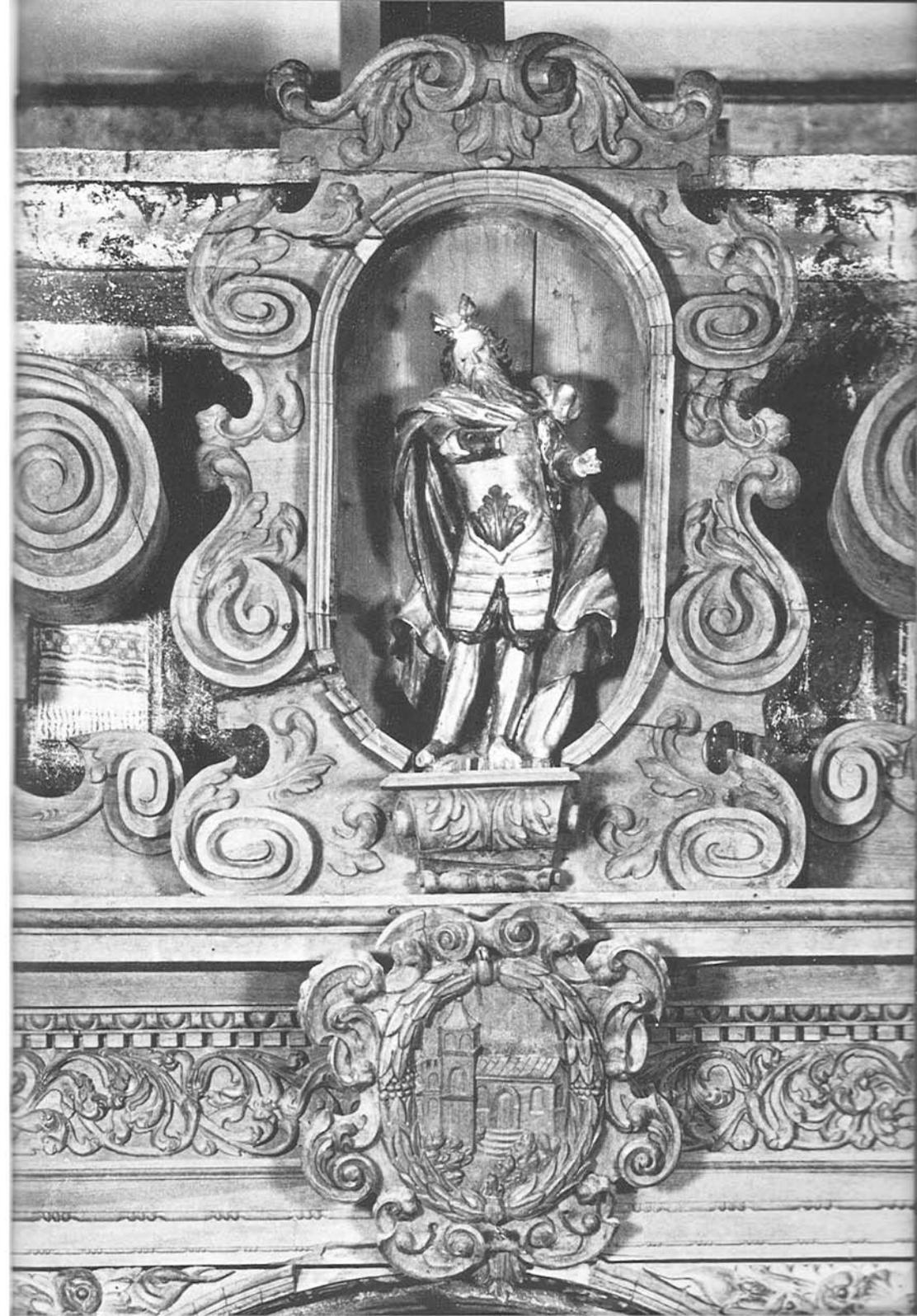
Le portail reprend l'ordonnance d'un panneau, en l'amplifiant. Au centre de l'entablement figurent les armoiries du Chapitre. Le fronton se brise en deux monumentales volutes qui flanquent une niche ovale, à l'encadrement animé à son tour de huit volutes. Sur la console, l'on peut voir actuellement la statue en bois peint et doré



d'un saint roi. Ce personnage est difficile à identifier: il semble, à cause de son attitude, que ce soit David jouant de la harpe. L'on pourrait également y voir une représentation de saint Sigismond, présent sur la fresque cachée par les stalles, ou même de saint Charlemagne en l'honneur de qui un autel fut érigé en cette même église quelques années avant l'installation des nouvelles stalles. Quoi qu'il en soit, cette statue paraît totalement étrangère à l'ensemble qui l'accueille aujourd'hui.

Les stalles basses

La décoration des stalles basses est beaucoup plus modeste. L'on retiendra cependant la très grande qualité des jouées sculptées sur les deux faces dans leur partie supérieure. Elles présentent toutes les huit le même type de décoration: un chérubin de face, les cheveux joliment bouclés, dans un cartouche surmonté de deux volutes que couronne un vase d'amortissement tourné. Cet élément central est flanqué de phylactères. Aux extrémités de la jouée, une volute rentrante déploie deux boutons dont l'un soutient une guirlande qui, pour rejoindre son pendant, passe dans un anneau, placé dans l'axe de la composition. Les parclozes se terminent sous les accoudoirs, en têtes grimaçantes de pure fantaisie. Ces quatorzes figures, nées de l'imagination du sculpteur sont, malgré leur rusticité, l'apport le plus original des artisans des stalles de Valère. Ils rejoignent dans ces têtes la grande tradition des huchiers du Moyen Age. A ces figures grotesques correspondent des têtes de petites dimensions, perdues dans l'abondance du décor végétal qui court tout au long de la frise qui orne ces stalles basses, au-dessus des accoudoirs.



ICONOGRAPHIE

Si les structures des stalles de Valère s'imposent au premier coup d'œil, elles ne doivent pas nous faire perdre de vue la qualité de la décoration ni la virtuosité de l'exécution. L'imagination est reine: les mêmes éléments sont dans chaque panneau au bénéfice d'une interprétation différente, jusque dans les moindres détails.

Le programme et les sources

Le programme iconographique choisi pour enrichir les stalles de Valère s'inscrit dans le courant né de la Contre-Réforme. L'on y fait une place importante à la Passion de Notre-Seigneur.²² Deux entreprises similaires, menées à bien quelques années avant Valère, permettent d'utiles comparaisons: Beromünster en 1607²³ et Muri en 1650²⁴. Les trois ensembles ont en commun les dix scènes suivantes: la cène, Jésus au Jardin des Oliviers, la flagellation, le couronnement d'épines, le portement de la croix, l'érection de la croix, la mise au tombeau, l'ascension, la descente du Saint-Esprit, le couronnement de la Sainte Vierge. La comparaison avec le seul Beromünster est encore plus éloquente puisque six scènes supplémentaires se retrouvent à Valère. De plus, ces rapprochements ne sont pas fortuits. Les stalles de Beromünster ont été réalisées par les frères Heinrich et Melchior Fischer, de Laufenbourg²⁵, où sont également nés Ruof et Knecht.

Il est difficile de déterminer si le programme iconographique des stalles de Valère est l'élaboration d'un seul ou la somme des desiderata de toute une communauté de chanoines, chacun ayant choisi «sa» scène.²⁶ La multiplicité des sources, tour à tour scripturaire, apocryphe, dogmatique, patristique ou simplement dévotionnelle, confère à l'ensemble une originalité certaine. La rareté de quelques scènes a même posé des problèmes d'identification. Nous reviendrons en détail sur chaque panneau. Pour l'instant, il suffit de citer, dans l'ordre, la suite des vingt-quatre scènes. Le cycle commence près du chœur, du côté de l'épître (au sud-est) pour s'achever du côté de l'évangile (au nord-est). Il comprend l'illustration des épisodes suivants:



- | | |
|---|---|
| 1. Le lavement des pieds | 13. La mise en croix |
| 2. La cène | 14. L'érection de la croix |
| 3. L'agonie de Jésus | 15. Le Christ en croix |
| 4. L'arrestation | 16. Le coup de lance |
| 5. Le passage du Cédron | 17. La descente de croix |
| 6. Le reniement de Pierre | 18. La mise au tombeau |
| 7. La comparution
devant le grand-prêtre | 19. La descente aux limbes |
| 8. La flagellation | 20. La résurrection |
| 9. Le couronnement d'épines | 21. L'ascension |
| 10. Ecce homo | 22. La descente du Saint-Esprit |
| 11. La montée au Calvaire | 23. L'assomption |
| 12. La grappe de Canaan | 24. Le couronnement
de la Sainte Vierge. |

La mise en image

Si le programme iconographique dépend du maître d'œuvre (Auftraggeber), sa mise en image revient au maître sculpteur. Il est fréquent à l'époque de recourir à des emprunts plus ou moins discrets, dans l'œuvre des plus célèbres graveurs, dont les planches, abondamment répandues, sont une source à la fois sûre et riche. Cette façon de faire n'est pas l'apanage exclusif des sculpteurs; lissiers, orfèvres, médailleurs, verriers, utilisent fréquemment cette méthode.²⁷ Pour ce qui est des stalles, nous citerons deux exemples, où les emprunts sont évidents et bien connus. Le premier, Beromünster, est antérieur à Valère: une dizaine de scènes ont été littéralement copiées d'après le cycle que le graveur Heinrich Goltzius consacra à la Passion.²⁸ Quant aux imagiers des stalles de Sankt-Urban, construites de 1701 à 1707, et qui passent pour les plus belles de Suisse, ils s'inspirèrent de planches des frères Hieronymus, Johan et Antonie Wierix, de Jan Collaerts, Carl Mallarys et Johann Kraus.²⁹ Ces procédés ne connaissent aucune limite, ni dans le temps ni dans l'espace: ils font partie intégrante de l'histoire de l'art de toutes les régions.

Le Valais n'y fait pas exception. Que ce soit à Münster, au tout début du XVI^e siècle, pour les scènes peintes des volets d'un retable, imitées de la vie de la Vierge d'après Dürer³⁰, ou à la chapelle de Hohenflüh, près de Mörel, pour le maître-autel de laquelle le sculpteur Anton Sigristen de Brigue s'inspira de la célèbre descente de



L'arrestation de Jésus-Christ: similitudes évidentes entre la scène de Valère (panneau no 4) et celle de Beromünster

Pages suivantes: têtes d'ange et volutes décorant les parcloles des stalles hautes

croix peinte par Rubens³¹, ou encore, du même Rubens, une représentation de la Sainte Famille qui sert de modèle (Vorlage) à Johann Ritz pour Ritzingerfeld³², l'on retrouve ce même phénomène.

Quelquefois, les emprunts sont très subtils et consistent plus en une libre interprétation qu'en une simple copie. Il faut dire que souvent la gravure comporte trop de détails, qui ne peuvent pas être tous reproduits servilement. La grande finesse de certaines gravures sur cuivre ne permet qu'une traduction approximative, dans les reliefs de petits formats, travaillés par des mains à la virtuosité parfois limitée.

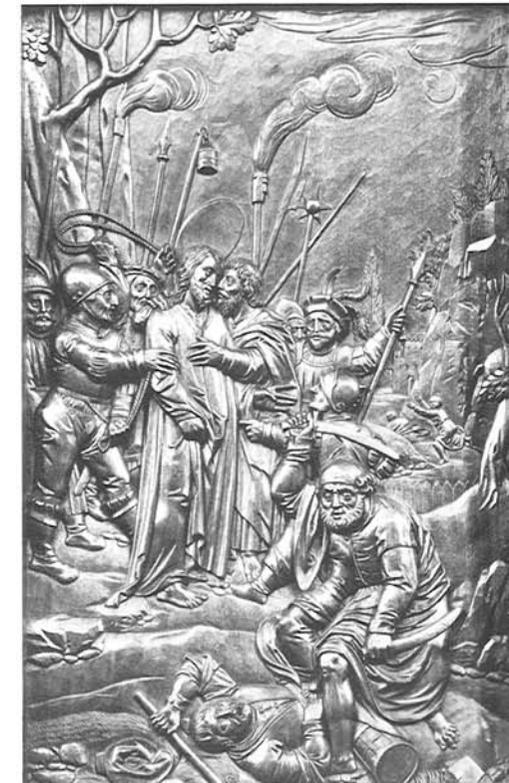
Les artistes qui ont réalisé des cycles (Passion ou Vie de la Vierge, par exemple) ont les faveurs des petits maîtres imagiers. Ils leur proposent une suite de scènes où ils peuvent puiser sans que les différences stylistiques soient trop manifestes. Ainsi Schongauer, Dürer, Cranach, Goltzius, Lucas de Leyde, Marc-Antoine Raimondi, furent fréquemment plagiés.

Les influences

Les stalles de Valère n'échappent pas à cette coutume. Après y avoir découvert une parenté étroite avec certaines planches de Dürer,³³ spécialement pour les scènes de la montée au Calvaire et de la descente aux limbes, nous pouvons aujourd'hui y associer le nom de Heinrich Goltzius. Or l'influence de cet artiste est patente dans deux réalisations que nous avons déjà mentionnées: les stalles de Beromünster³⁴ et les portes de l'Hôtel de Ville de Sion³⁵.

Il y a donc un même climat qui baigne ces trois ensembles, mais cette constatation n'implique pas qu'il faille les attribuer aux mêmes artisans. En effet, ils se différencient nettement du point de vue stylistique. Les panneaux de Beromünster sont supérieurs en qualité et d'une modernité évidente en comparaison avec les reliefs sédunois, pourtant réalisés plus d'un demi-siècle après. Par contre, une source iconographique commune pour les stalles et les portes renforce la thèse de la participation de Ruof et Knecht aux travaux de sculpture de l'Hôtel de Ville.

En ce qui concerne la scène de la mise au tombeau de Beromünster et de Valère, les hypothèses les plus diverses sont possibles: Ruof ou Knecht ont-ils connu les frères Fischer? ont-ils vu les stalles lucernoises terminées? est-ce le hasard qui les a conduits à la même





source iconographique, à savoir une planche de la Passion gravée par Goltzius ? Les différences entre les deux interprétations sont minimes et tiennent plus au format des panneaux qu'à d'autres facteurs. Les scènes de la collégiale lucernoise sont sensiblement plus grandes que celles de Valère: 75×46 cm contre 48×32 cm. Ceci explique pourquoi certains détails manquent dans le panneau sédunois. Ainsi, l'on ne retrouve ni les deux personnages sur le seuil de la grotte, ni les enfants sur la plate-forme; la couronne d'épines et le vase font également défaut.

L'on peut supposer que d'autres scènes ont été inspirées de gravures. Mais ni les Passions de Dürer (à part les deux scènes déjà citées), ni celles de Lucas de Leyde³⁶ ou de Cranach n'apportent une réponse claire et péremptoire. Il se peut que certains panneaux soient nés de la seule imagination du sculpteur ou qu'ils soient le résultat d'une savante composition d'éléments empruntés à plusieurs modèles d'artistes différents. Une scène cependant narre un épisode rarement représenté dans l'iconographie de la Passion: le passage du Cédron; l'absence de modèle explique peut-être son aspect plutôt maladroit.



APPRECIATION

Le langage stylistique des stalles accuse un retard évident sur les cycles similaires contemporains. Alors que Muri bénéficie d'une expression moderne pour ses panneaux datant de 1650, Valère offre encore, à la même époque, des survivances gothiques et Renaissance, noyées dans l'abondance et la surcharge d'une décoration baroque. Gothiques sont les têtes bouclées à la Riemenschneider³⁷ et les plis des vêtements, alors que les timides architectures Renaissance forment coulisse, au lieu de créer un espace. En comparant les trois derniers panneaux à ceux qui les précèdent, l'on perçoit une baisse sensible de la qualité. Ils trahissent un manque de maîtrise de l'espace, ainsi qu'une rigidité des vêtements et une lourdeur des visages. Cette même différence de style est perceptible dans les portes de l'Hôtel de Ville.

Celles du premier groupe³⁸ se rapprochent des meilleurs exemples des stalles, alors que celles du deuxième groupe — en particulier la face intérieure de la porte de l'ancienne salle du tribunal³⁹ — reflètent l'expression hésitante et figée de l'assomption et du couronnement de la Vierge des panneaux de la collégiale.

Malgré ces réserves, qui mettent en relief le perpétuel retard dans la réception des formes nouvelles en Valais, les stalles de Valère constituent un des points culminants de la sculpture sur bois du milieu du XVII^e siècle valaisan. Ces caractères et ces qualités se retrouvent dans une œuvre dont le sculpteur, inconnu, pourrait bien être l'imagier des stalles. Nous faisons allusion à l'autel fondé par Emmanuel Meschler, qui fut peu après la réalisation des panneaux de Valère, et jusqu'en 1668, major de Nendaz et Hérémence. La même année, il fit sculpter l'autel aujourd'hui conservé en l'église de Loèche.⁴⁰

Ces deux témoins importants marquent la fin de la période gothique, tout en annonçant déjà, au niveau de la décoration, le baroque, âge d'or de la sculpture en Valais. La voie est tracée pour les Ritz et les Sigristen. Il est probable que ces maîtres aient fait leurs classes en s'inspirant des leçons de leurs aînés.⁴¹ Mais deux ensembles prolongent directement la tradition de Valère: les stalles de Naters, sculptées en 1665 par Hans Siegen⁴², et celles d'Ernen, dues à la collaboration du même Hans Siegen avec Georg Matig, en 1666.⁴³ Elles dégagent cependant, par leur décoration sobre et symétrique, une impression d'équilibre qui fait défaut à Valère. Il est difficile



Apôtre actuellement placé à gauche en entrant, sitôt le portail franchi

d'apprécier à leur juste valeur des stalles qui ont souffert autant du vandalisme que celles de Valère: des statues ont disparu, la plupart des panneaux sont mutilés, la décoration, souvent appliquée, est par endroit arrachée. Les scènes, tout en étant de bonne facture, sont démodées et prisonnières d'une image conçue, primitivement, pour être gravée, plutôt que sculptée en relief.

Cette réalisation n'en demeure pas moins intéressante pour la richesse du programme iconographique, la grande variété du décor et l'impression d'ensemble. Placées dans leur contexte régional, les stalles de Valère sont un maillon important de l'histoire de la sculpture en Valais.



NOTES

¹ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, tome VIII. Paris, 1875, pp. 462-463.

² Rudolf Riggenschach, *Les œuvres d'art du Valais au XVe et au début du XVIe siècle*. Dans: *Annales valaisannes*, 12, 1964, p. 216; voir aussi: *Walliser Landratsabschiede I*, Freiburg, 1916, p. 294; J.E. Tamini et P. Délèze, *Nouvel Essai de Vallesia christiana*, Saint-Maurice, 1940, p. 249. Rudolf Riggenschach, *Ulrich Ruffiner von Prismell... und die Bauten der Schinerzeit im Wallis*, Brig, 1952, p. 67; « Auch das Chorgestühl war 1515 bereits in Arbeit und einem Meister Paulus übergeben worden.»

³ Dionys Imesch, *Die Kosten der Chorstühle in der Kathedrale von Sitten*. Dans: *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Bd. 5, 1916-17, pp. 389-390; voir aussi: Josef Scheuber, *Renaissance-Chorgestühle im Kanton Wallis*. Dans: *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Bd. 5, 1915, pp. 135-136.

⁴ Riggenschach, *Les œuvres d'art...* p. 189. L'on peut se demander si cette «destruction» n'est pas préférable à la détérioration irrémédiable, subie par les fresques du chœur, qui n'eurent pas la chance d'être protégées comme le fut la fresque du jubé par les stalles.

⁵ Albert de Wolff, *La fresque du jubé de Valère*. Dans: *Vallesia*, 2, 1947, p. 63.

⁶ Saint Jean et non pas sainte Barbe, comme indiqué dans: *Annales valaisannes*, 12, 1964, p. 176, dans la légende sous Fig. 8.

⁷ Hermann Holderegger, *Die Kirche von Valeria bei Sitten*. Sonderabdruck aus: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, N.F. Bd. 31 u. 32, 1929 u. 1930, p. 70 (sous rubrique n° 83).

⁸ Holderegger, *Die Kirche...* p. 77 (n° 122).

⁹ Othmar Curiger, *L'Hôtel de Ville de Sion*. Dans: *Vallesia*, 15, 1960, p. 92: « Trente-quatre ans après l'année 1622 où il œuvrait aux stalles de la cathédrale de Sion, il «tiraille» du mousquet... C'est dire qu'il pouvait être encore capable de tenir éventuellement le ciseau qui a sculpté les portes extérieures de la Maison de Ville.» Son nom apparaît en 1652 dans les livres de comptes de Kaspar Stockalper (cf. Dionys Imesch, *Reparatur der Orgel in der Kathedrale von Sitten 1621*. Dans: *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Bd. 5, 1916-17, p. 391).



Statuette représentant un apôtre (saint Jean ?), aujourd'hui disparue

¹⁰ Dionys Imesch, *Die Rechnung für die Chorstühle auf Valeria*. Dans: *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Bd. 5, 1915, pp. 141-145.

¹¹ Curiger, *L'Hôtel de Ville...* pp. 92-94.

¹² Othmar Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz von Selkingen und seine Werkstatt*. Dans: *Vallesia*, 7, 1952, p. 193, note 29.

¹³ La dernière mention le concernant se trouve dans une «visitation» du 16 octobre 1669. Cf. Curiger, *L'Hôtel de Ville...* p. 92, note 32.

¹⁴ Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz...* p. 233, note 5.

¹⁵ Hans-Anton von Roten, traducteur. *Die Chronik des Johann Jakob von Riedmatten*. Dans: *Walliser Jahrbuch*, Jg. 32, 1963, p. 55.

¹⁶ Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz...* p. 178, chiffre 19 c.

¹⁷ Curiger, *L'Hôtel de Ville...* p. 93. Cette indication nous est très utile pour la datation des stalles.

¹⁸ L'interruption de huit mois en 1661 plaide en faveur de la participation d'Adamer et de ses aides à la réalisation des portes et des boiseries du deuxième groupe, à l'Hôtel de Ville. Cf. Curiger, *L'Hôtel de Ville...* p. 93.

¹⁹ Dionys Imesch, *Die Errichtung von 8 Stationen des Leidens Christi an dem Wege von der Stadt Sitten nach Valeria 1670*. Dans: *Blätter aus der Walliser Geschichte*, Bd. 10, 1946, pp. 95-96.

²⁰ Imesch, *Die Rechnung für die Chorstühle auf Valeria...* p. 144.

²¹ Ce renseignement est dû à M. Maurice Wenger, gardien de l'église de Valère.

²² Paul Leonhard Ganz et Theodor Seeger, *Das Chorgestühl in der Schweiz*. Frauenfeld, 1946, p. 75.

²³ Adolf Reinle, *Das Amt Sursee (Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. 4). Bâle, 1956, pp. 64-69.

²⁴ Georg Germann, *Der Bezirk Muri (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Bd. 5), Bâle, 1967, pp. 280-285.

²⁵ Peter Felder, *Barockplastik des Aargaus*. Catalogue de l'exposition homonyme au musée d'Aarau, Aarau, 1972, p. 26.

²⁶ M. Estermann, *Die Chorgestühle von Beromünster*. Dans: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, N.F. Bd. 7, 1905-06, p. 45. Il y est clairement établi que le programme iconographique est déterminé par le Chapitre: «ist vom gemeinen Capitul uff der Mr. Bildhavern begären abgeredt worden: in die Füllungen nachfolgende figuren zeschnyden.»



²⁷ Jenny Schneider, *Vorlagen für das schweizerische Kunstgewerbe*. Dans: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 16, 1956, pp. 157-168 et pl. 65-74.

²⁸ Estermann, *Die Chorgestühle von Beromünster...* p. 47.

²⁹ Adolf Reinle, *Das Amt Willisau mit St. Urban (Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. 5)*, Bâle, 1959, p. 373 et 376, fig. 319.

³⁰ Riggenbach, *Les œuvres d'art du Valais...* p. 227. Cet exemple, que l'on date vers 1508, « montre avec quelle rapidité les gravures [de Dürer] parues en 1504 s'étaient répandues dans les pays germaniques ».

³¹ Othmar Steinmann, *Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig*. Dans: *Vallesia*, 9, 1954, p. 222.

³² Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz...* p. 209, note 47.

³³ Bernard Wyder, *Découverte à Valère*. Dans: *Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais* du 8 novembre 1968, p. 15.

³⁴ Estermann, *Die Chorgestühle von Beromünster...* p. 47.

³⁵ Curiger, *L'Hôtel de Ville...* p. 72, note 12: « Nous avons pu découvrir deux allégories empruntées avec certitude aux gravures de Goltzius, ce sont l'Automne et l'Hiver. » Malheureusement, l'auteur ne les reproduit pas dans son étude, par ailleurs très fouillée.

³⁶ Jacques Lavalleye, *Lucas van Leyden. Das gesamte graphische Werk*. Wien, s.d.

³⁷ Hubert Wilm, *Gotische Charakterköpfe*. München, 1925. Ce sont particulièrement les chevelures et les barbes bouclées des têtes des années 1480-1500 qui se rapprochent des types répétés tout au long des vingt-quatre scènes des stalles de Valère.

³⁸ Curiger, *L'Hôtel de Ville...* pl. 14 et 15.

³⁹ Curiger, *L'Hôtel de Ville...* pl. 60 et 61.

⁴⁰ Joseph Schaller, *Der Meschler Altar in Leuk*. Dans: *Vallesia*, 2, 1947, pp. 159-165 et pl. VI. Non seulement les deux reliefs, mais également de nombreux éléments décoratifs (volutes, frontons, têtes d'anges, architectures) présentent des traits communs marqués avec les stalles de Valère.

⁴¹ Steinmann, *Der Bildhauer Johann Ritz...* p. 191, note 15. Cf. aussi p. 209: « Vielleicht boten ihm auch... einige Figuren am Chorgestühl auf Valeria in Sitten Anregung... »

⁴² Scheuber, *Renaissance-Chorgestühle im Wallis...* pp. 137-138.

⁴³ Scheuber, *Renaissance-Chorgestühle im Wallis...* pp. 138-140; cf. Walter Ruppen, *St. Georgskirche Ernen*. Glis-Brig, s.d. pp. 6-7.

Dans cette seconde partie, nous allons parcourir, scène après scène, le cycle des vingt-quatre panneaux historiés de Valère. Quelques remarques peuvent servir de cadre général à cet ensemble qui n'a jamais fait l'objet d'une étude détaillée.

Le programme iconographique découle de sources très variées: si la plupart sont néo-testamentaires et racontent la Passion, d'autres sont inspirées d'un article du Symbole des apôtres, d'un mystère du Rosaire, d'un évangile apocryphe ou d'un livre de l'Ancien Testament.

La description met l'accent sur les particularités de chaque scène. En général, il y a en chacune hiatus entre la scène proprement dite et l'arrière-plan qui agit plus comme une coulisse que comme un décor naturel, aussi bien pour les extérieurs que pour les intérieurs. Du point de vue stylistique, les figures sont encore gothiques.

L'iconographie est traditionnelle. Il ne peut en être autrement, plusieurs scènes ayant été littéralement copiées sur des modèles déjà existants. L'ensemble représente cependant un intérêt iconographique certain, quelques panneaux narrant des épisodes qui n'ont habituellement pas leur place dans des cycles similaires et contemporains.¹

La plupart des panneaux sont endommagés, le haut-relief dans lequel sont traitées les scènes de Valère ayant permis d'enserrer certains éléments et de tenter de les arracher.

La bibliographie ne tient compte que des scènes reproduites ou analysées isolément.

La description détaillée des panneaux se présente donc selon le schéma suivant: 1) titre; 2) source; 3) description; 4) iconographie; 5) état de conservation; 6) appréciation; 7) bibliographie.

¹ Pour cette étude, nous avons consulté: Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*; *Lexikon der christlichen Ikonographie*.

I. Le lavement des pieds

Jn 13, 1-20¹.

Le sculpteur traduit fidèlement le récit rapporté par l'évangéliste, au moment du dialogue entre le Christ agenouillé au premier plan à gauche et saint Pierre, le pied droit dans une cuvette. Seuls dix apôtres assistent à la scène, attentifs à son déroulement. L'un d'entre eux, à gauche derrière le Christ, tient un récipient qui a sans doute servi à remplir la cuvette. Trois colonnes, dont on n'aperçoit que la base et une partie du fût, alternent avec deux arcatures formant fenêtres.

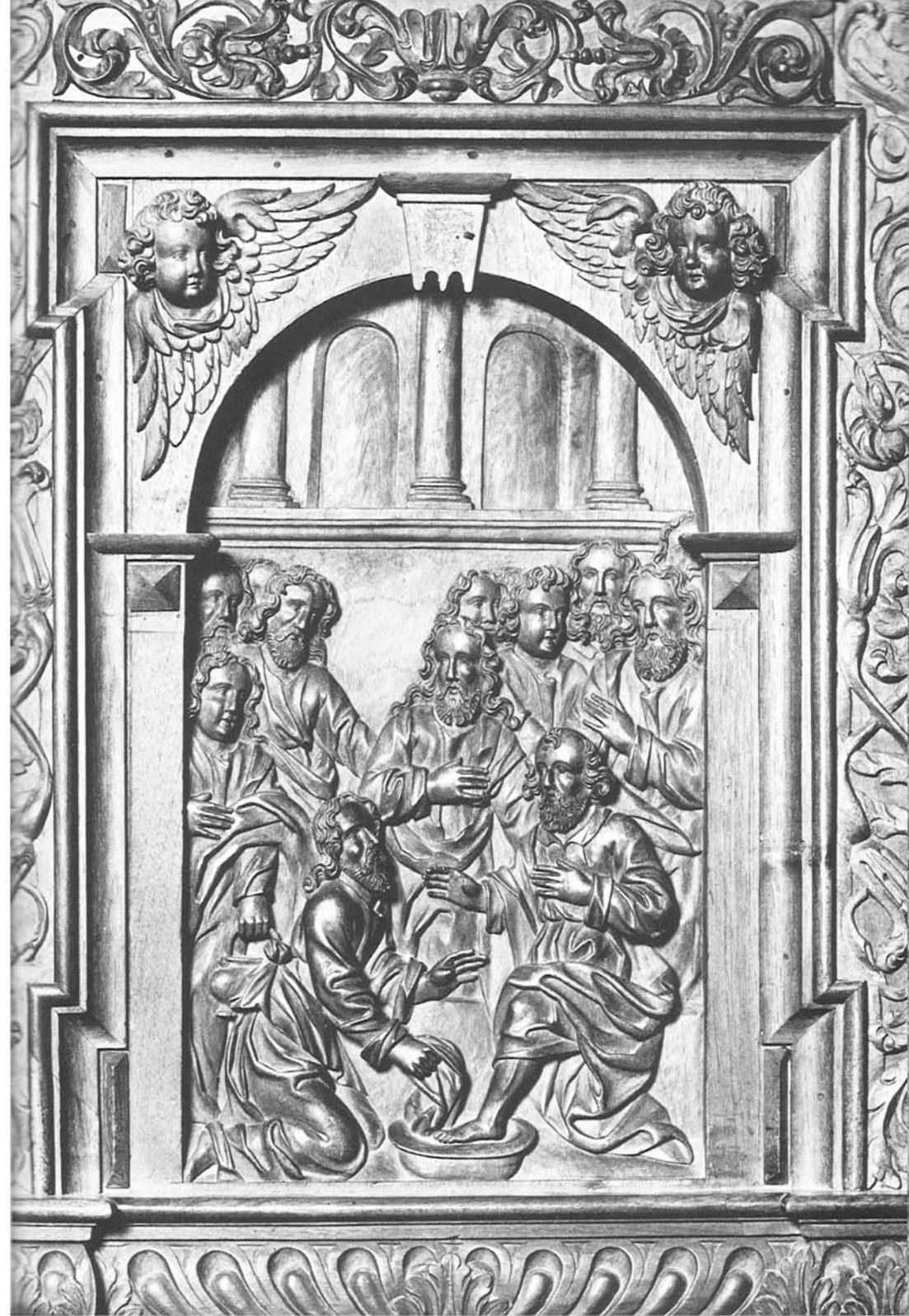
L'iconographie est traditionnelle, bien que l'on ne rencontre que rarement cette scène isolément. A Beromünster, elle est combinée avec la Sainte Cène. Elle fait défaut dans la plupart des «Passions». Dürer en donne une représentation dans sa petite passion gravée sur bois qui offre certaines analogies avec la scène de Valère.

Le panneau est intact.

Les personnages sont groupés de façon heureuse, mais l'arrière-plan rigide et austère contraste avec l'animation de la scène. L'artiste semble avoir eu quelques problèmes anatomiques avec saint Pierre.

Bibl. Wick, dessin 122 D 4.

¹ Les abréviations des livres bibliques sont celles de la «Bible de Jérusalem».



II. La cène

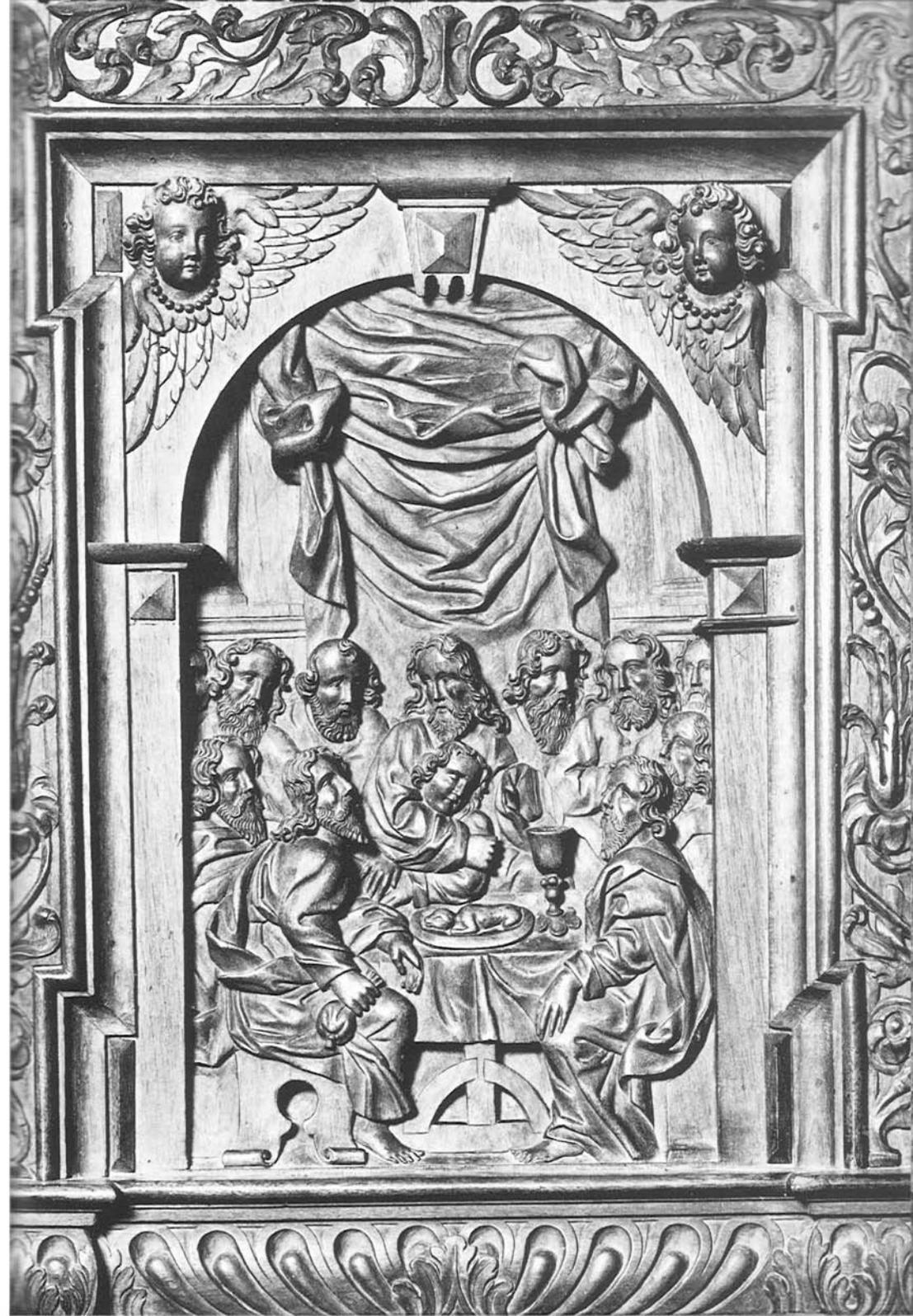
Mt 26, 17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-38; Jn 13, 17-30.

La cène se déroule dans la même salle que le lavement des pieds. Une seule mais importante variante modifie l'espace intérieur: le grand drapé aux amples et lourds plis qui sert de toile de fond au Christ et à ses disciples. La scène qui se joue devant nous est un des moments intenses de ce repas qui les réunit tous, une dernière fois. La composition est absolument symétrique: de chaque côté du groupe central formé par le Christ et le disciple qu'il préférait, sont disposés cinq apôtres. Au premier plan, les deux apôtres sont de profil; celui de gauche porte une bourse dans sa main droite: c'est Judas, que le Christ regarde fixement. Entre eux, le front dégarni, saint Pierre s'interroge, pendant que saint Jean repose sur la poitrine du Christ. Sur la table, l'agneau de la pâque juive et le calice préfigurent l'eucharistie. La scène reproduit fidèlement les versets 25 et 26 du chapitre 13 de l'évangile de saint Jean.

Cette scène met l'accent sur l'annonce de la trahison de Judas et non pas sur l'institution de l'eucharistie. Ceci explique le manque de cohérence dans la présence côte à côte d'un élément de la pâque juive (et non le pain eucharistique) et d'un symbole du sacrement nouvellement institué (le calice). Cette scène est fortement inspirée de la planche que Dürer grava, sur bois, en 1510 dans la série de la grande Passion. Toute la partie centrale — les pieds de la table, le pli de la nappe, l'agneau dans le plateau et le groupe du Christ avec saint Jean — se retrouve fidèlement à Valère. Seul l'arrière-plan, qui est aussi la partie la moins heureuse du panneau, a subi une transformation importante.

Il manque la main gauche du Christ.

L'artiste a quelques problèmes de perspective et ne résout pas d'une façon très satisfaisante la répartition des apôtres autour de la table. Néanmoins, la scène a de la grandeur.



III. L'agonie au Jardin des Oliviers

Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46.

Le Christ est agenouillé au premier plan à droite de la scène et fixe la croix que lui présente un ange, lui aussi agenouillé. Un nuage sépare les deux protagonistes, comme dans les ex-voto, marquant ainsi la séparation entre le terrestre et le céleste. Tout près du Christ, à ses pieds, trois apôtres somnolent. L'on reconnaît Pierre, couché et armé d'un glaive, et Jean, la main gauche soutenant sa tête bouclée; le troisième disciple est Jacques, mais il ne porte aucun signe distinctif. La crête d'un paysage vallonné ondoie au-dessus des quatre personnages du premier plan.

Du point de vue iconographique, remarquons que l'ange présente une croix et non la coupe¹ dont il est question dans les évangiles. De plus, la scène représentée à Valère s'éloigne des descriptions scripturaires, puisqu'elles nous disent que Jésus priait « à la distance d'un jet de pierre environ » (Lc 22, 41) de ses apôtres. Ces deux remarques ne s'appliquent pas au panneau polychrome conservé à la sacristie: là le Christ prie devant un calice et les apôtres sont éloignés. Faut-il en déduire que la scène de Knecht est totalement étrangère aux stalles et ne sert pas de modèle ou de maquette pour le Chapitre de Valère ?

La main droite du Christ a été arrachée.

Le groupe du premier plan, avec la composition diagonale croissante en direction du Christ, est une réussite certaine.



¹ Dans l'iconographie, un calice remplace cette «coupe».

IV. L'arrestation de Jésus

Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-52; Lc 22, 47-53; Jn 18, 1-11.

Sur un fond dominé par les diagonales des torches et des hallebardes, l'on distingue à droite une construction fragile à deux pans et un début de palissade haute, qui ferment le Jardin des Oliviers. Deux groupes de personnages animent cette scène: l'un est constitué de deux hommes qui se battent; l'autre de cinq personnes, debout, étrangères à la scène précédente. C'est entre elles que se joue l'épisode le plus important. Judas, le traître, a convenu d'un signe pour désigner Jésus aux soldats casqués qui entourent un notable: c'est le baiser de Judas. Au premier plan, à droite, Pierre s'est jeté sur Malchus, porteur d'une lanterne, et de son glaive, il lui tranche une oreille.

Iconographiquement, ce panneau réunit trois scènes en une: le baiser de Judas, l'arrestation de Jésus et l'essorillage de Malchus. Curieusement, c'est la scène secondaire, qui n'est rapportée que par l'évangéliste Luc, qui est au premier plan. L'action principale est reléguée au second plan. Le côté spectaculaire et violent l'emporte sur le reste; cette tradition est déjà affirmée chez Dürer. Dans les stalles de Beromünster, l'on retrouve la même composition, servie, il est vrai, par une expression plus moderne, plus riche et plus habile.

Saint Pierre a perdu la lame de son glaive.

Dans la suite des panneaux de Valère, cette scène est au nombre des plus animées. Le paysage et le décor en sont presque absents, ce qui lui confère une grande densité.



Bibl. André Donnet, *Guide artistique illustré de Sion* (Sedunum nostrum, Annuaire n° 2, 1972), p. 97. André Donnet, *Illustrierter Kunstführer von Sitten* (Sedunum nostrum, Annuaire n° 3, 1973), p. 97.

V. Le passage du Cédron

Ps. 110 (109), 7: « Au torrent il boit en chemin ».

Les quatre protagonistes de cette curieuse scène étaient présents au Jardin des Oliviers lors de l'arrestation. L'on reconnaît les deux soldats et le notable, penchés sur le parapet d'un pont; l'un pousse avec une longue hampe le Christ ligoté et retenu par les deux autres comparses, à l'aide d'une corde. On le descend ainsi jusqu'au torrent, sous l'unique arche du pont. Dans le fond, une architecture fantaisiste représente la ville de Jérusalem, avec son temple et ses tours. Cette scène se retrouve dans les écrits des mystiques. Ainsi sœur Anne-Catherine Emmerich (1774-1823) qui souffrit les douleurs intérieures et extérieures de Jésus dans sa Passion, décrit la scène suivante en des termes qui s'appliquent littéralement au panneau de Valère: « [Le cortège] arriva bientôt à un pont jeté sur le Cédron... Parvenus au milieu du pont, [les archers] ne mirent plus de bornes à leurs cruautés: ils précipitèrent de toute cette hauteur dans le torrent le Seigneur ainsi enchaîné, lui disant de s'y désaltérer tout à son aise... Jésus n'avait pas encore apaisé la soif cruelle que lui avait causée son agonie au Jardin des Oliviers; mais je le vis boire alors de l'eau du Cédron, et je l'entendis dire qu'à cette heure s'accomplissait la prédiction du psaume: « Il boira dans le chemin de l'eau du torrent. »¹ Avant les mystiques, les Pères de l'Eglise, avec saint Jérôme à leur tête, avaient déjà fait le rapprochement entre ce passage du psaume et la Passion de Jésus-Christ.²

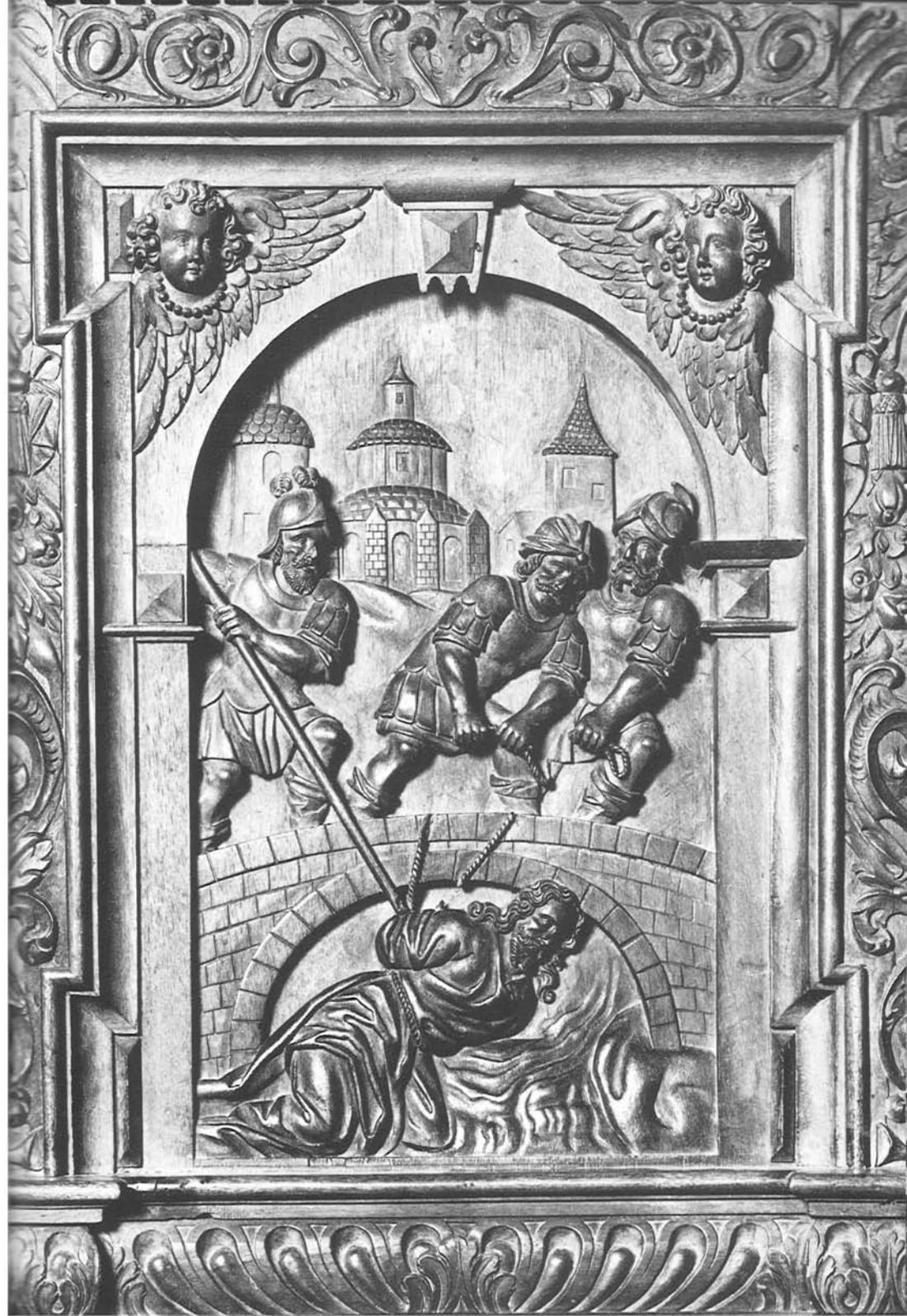
Malgré de nombreuses recherches iconographiques, nous n'avons trouvé nulle part une représentation de cette scène.

Les cordes qui retiennent le Christ ont été endommagées.

L'intérêt de cette scène réside plus dans son iconographie rarissime que dans ses qualités plastiques. Les disproportions entre les personnages et le pont d'une part, et l'arrière-plan trop schématisé d'autre part, ne permettent pas de la considérer comme une œuvre de grande valeur.

¹ Anne-Catherine Emmerich, *Visions sur la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, Tome troisième. Paris, 1939, p. 172-173.

² « De torrente in via bibet etc. Haec ultima verba, Christo applicata, varie exposita... Magis de ipsa Christi Domini passione interpretatur Hieronymus et multi alii post eum. » Jos. Knabenbauer s.j. *Commentarii in Psalmos*. Paris, 1912, p. 395.



VI. Le reniement de Pierre

Mt 26, 69-75; Mc 14, 66-72; Lc 22, 54-62; Jn 18, 15-18 et 25-27.

Trois personnages occupent le premier plan de cette scène qui se déroule dans la cour intérieure d'un édifice à l'architecture imposante: un soldat casqué tenant dans sa main gauche une hallebarde dressée, se dirige vers le centre où Pierre discute avec une jeune femme devant un feu. Au-dessus d'eux, sur la balustrade d'une tribune, est perché un coq.

L'iconographie est ici traditionnelle; l'on a groupé en une seule scène les trois reniements de Pierre. Suivant le récit de Jean, qui est le seul des évangélistes à séparer les reniements, ce fut d'abord une servante qui reconnut Pierre, puis un soldat qui avait participé à l'arrestation de Jésus. Les autres éléments du récit (le feu, le coq) sont reproduits fidèlement.

Cette scène est intacte.

Le groupe de saint Pierre et de la servante devant le feu est animé et de bonne qualité. L'architecture de style Renaissance est quelque peu sommaire et malhabile.



VII. La comparution devant Caïphe

Mt 26, 57-66; Mc 14, 53-64; Lc 23, 54; Jn 18, 13 et 24.

Il semble bien que l'évangile de saint Jean ait inspiré, plus que les trois autres, le sculpteur des panneaux. En effet, seul Jean raconte la comparution du Christ après le premier reniement de Pierre. Les autres font précéder les reniements successifs; l'ordre chronologique du cycle de Valère ne leur serait donc pas fidèle.

Dans cette scène, Jésus, les mains liées, est amené devant un personnage coiffé d'une sorte de turban,¹ siégeant sur un trône surélevé aux pieds terminés en patte griffue de lion. L'identité de ce personnage n'est pas évidente; mais il doit s'agir du grand-prêtre, Caïphe. Au-dessus de lui, d'un baldaquin à large frange ondoyante, tombe un lourd tissu aux plis accentués. Deux soldats casqués entourent le Christ, suivi d'un notable et d'une quatrième personne, à peine visible. Une colonne très simple, à laquelle est adossé un pilastre ionique, suggère l'espace intérieur.

Iconographiquement, dans les représentations de la Passion, une scène de ce genre se rapporte à la comparution devant le grand-prêtre. Seuls les cycles très détaillés font une place à l'épisode trop semblable de la comparution devant Anne. Quant à la confrontation avec Pilate, on la réduit à l'Ecce homo ou à Pilate se lavant les mains. Dans le cas de Valère, l'artiste a nettement différencié les coiffes du grand-prêtre et de Pilate. Une seule chose étonne peut-être: l'absence de l'élément distinctif de cette scène, le grand-prêtre déchirant ses vêtements. On le retrouve dans une gravure de Dürer qui, dans sa composition générale, s'apparente à celle de nos stalles.

Le panneau est intact.

Si la scène est bien construite, elle n'échappe néanmoins pas à une certaine lourdeur. Les têtes du Christ et du grand-prêtre sont de belle facture.



¹ D'après l'Exode, chapitre 28, verset 39, le grand-prêtre porte un turban.

VIII. La flagellation

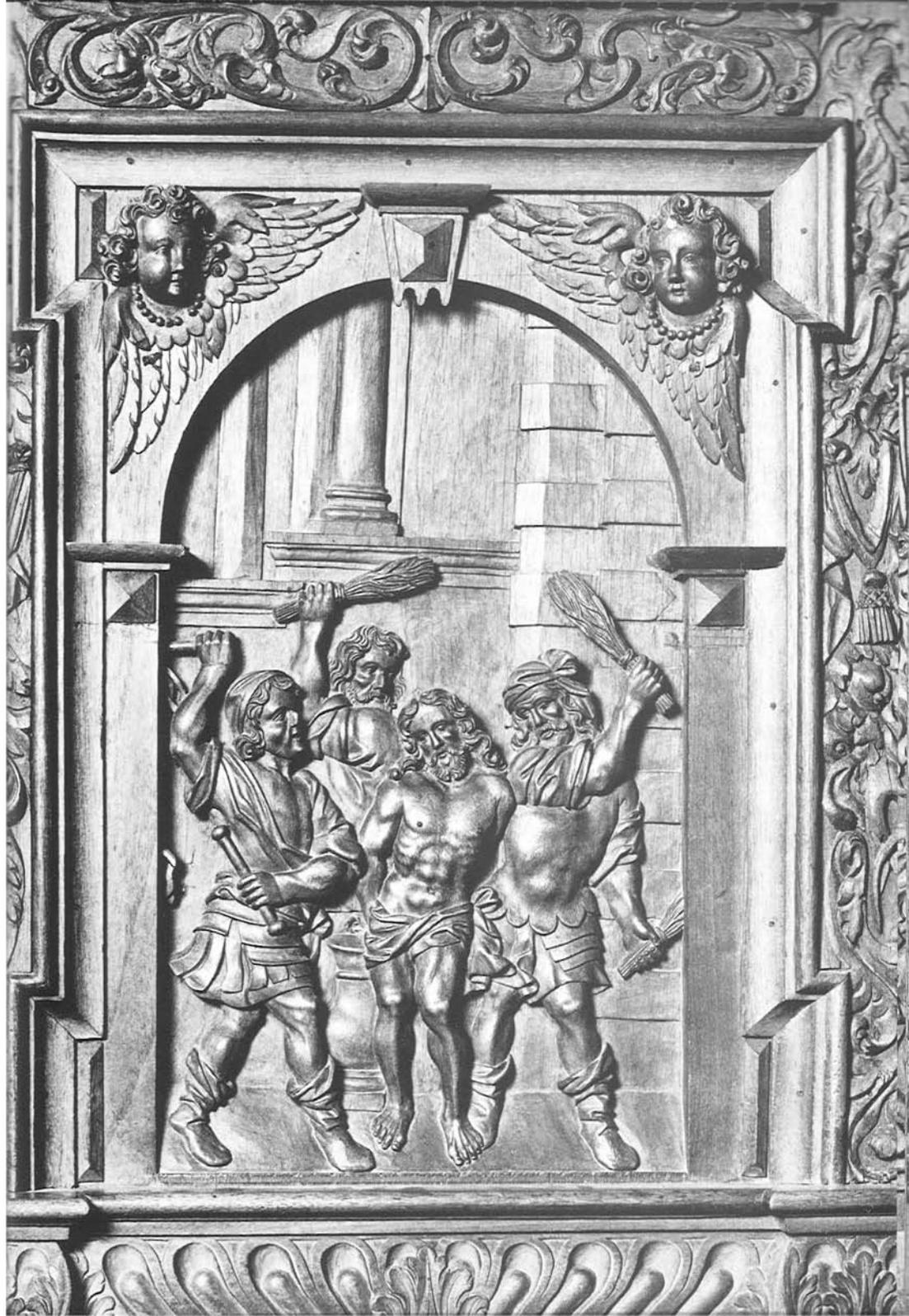
Mt 27, 26; Mc 15, 15; Jn 19, 1.

Aucun des évangélistes ne donne le moindre détail sur cette scène. Le panneau de Valère nous montre le Christ debout au centre d'une salle avec, pour seul vêtement, une pièce d'étoffe nouée autour de la taille, les bras liés dans le dos. Nous découvrons la scène de face. Derrière et de chaque côté du Christ, un bourreau s'active avec des fouets ou des faisceaux de verges. Tous les trois tiennent un instrument de supplice dans chaque main et, par leurs gestes, donnent l'impression de frapper fort. L'arrière-plan est occupé par une architecture incohérente où se mêlent colonnes, entablements, mur à ressauts.

Contrairement aux thèmes habituels de la flagellation, la scène des stalles de Valère ne représente pas le Christ adossé à une colonne. Il est debout au milieu d'une pièce, les bourreaux meurtrissant le dos de leur victime. La flagellation de Jésus-Christ a été rendue populaire par la dévotion aux mystères du Rosaire, dont elle constitue la deuxième dizaine des mystères douloureux.

Le nez du bourreau de gauche est cassé.

Le corps du Christ à demi-nu est bien proportionné; les bourreaux sont plus grands et légèrement sur-dimensionnés; l'architecture est hésitante.



IX. Le couronnement d'épines

Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-20; Jn 19, 2-3.

Le Christ est assis au centre d'une salle, au fond de laquelle, dans l'axe, un pilier carré accentue la verticale. La scène est vue frontalement; ici, l'architecture est claire et sobre. Le sculpteur ne se complique pas la tâche, puisqu'il répartit les trois piliers, reliés entre eux par deux voûtes en plein cintre, sur un même plan et non en perspective. Contrairement au texte de saint Jean, le Christ n'est pas « revêtu » ici du manteau de pourpre; il est nu jusqu'aux hanches, les mains liées, posées sur les jambes. Le soldat de droite lui enfonce la couronne d'épines dans la tête; deux autres, munis de bâtons, le maltraitent par derrière, alors qu'un quatrième larron, sur la gauche, ploie le genou devant le Christ et le frappe au visage avec un roseau (Mt 15, 19).

Les sources scripturaires sont explicites et racontent par le menu les sévices infligés au Christ. La scène du couronnement d'épines a ainsi donné lieu à des interprétations outrancières dans l'histoire de l'art. Le panneau des stalles de Valère ne sombre pas dans la caricature et fait preuve d'un réalisme mesuré.

Le panneau est intact.

L'équilibre et la mesure l'emportent sur la brutalité et la cruauté qu'une telle scène aurait pu traduire. L'intégration des personnages dans l'espace architectural est réussie.



X. Ecce homo

Jn 19, 4-7.

Cette scène se base à nouveau sur le seul récit de saint Jean. Elle est divisée en deux parties nettement distinctes. Sur une estrade, quatre personnages font face à une foule hostile, symbolisée par un homme gesticulant, vu de dos, vers lequel se tournent un soldat, une femme portant son enfant et un jeune homme. On n'aperçoit que la partie supérieure de leur corps. A gauche, le dominant, Ponce-Pilate, décoré d'un pendentif, est assis sur son trône recouvert d'un coussin à pompon. Coiffé d'un riche turban orné d'une broche en forme de croix, il désigne, de l'index gauche pointé, le Christ, à la foule excitée. Deux soldats casqués présentent le condamné debout, encore ceint de la couronne d'épines, les mains liées, en écartant les plis de son manteau, dévoilant ainsi le torse meurtri. Toute la scène se joue sur un fond d'architecture vaguement suggérée.

Le panneau de Valère est en tous points conforme à l'iconographie traditionnelle du thème, connu également sous l'appellation de Jésus présenté au peuple.

La scène est complète.

La coupure abrupte entre les deux niveaux où se déroule l'action fait perdre à cette scène violente une bonne partie de son effet. La relation entre le groupe de Pilate et celui de la foule est rompue par l'importance démesurée des horizontales qui forment les moulures de l'estrade. L'attitude des personnages, vus de dos, n'est pas rendue avec la maîtrise souhaitée. L'artiste enfin n'a pas su différencier suffisamment la position assise de Pilate de celle en pied des autres personnages de l'estrade.



XI. La montée au Calvaire

Mt 27, 31-32; Mc 15, 20-22; Lc 23, 26-32; Jn 19, 17.

Si les évangélistes sont discrets sur les événements qui ont entouré la montée au Calvaire, la piété populaire en a développé à l'envi les péripéties. Le chemin de croix l'exprime plus richement que toute autre dévotion: Jésus tombe à trois reprises, rencontre sa mère, console les femmes de Jérusalem; il reçoit l'aide de Simon de Cyrène et le réconfort de Véronique. Seuls les épisodes de Simon et des femmes s'apitoyant sur le sort du Christ sont relatés dans les Ecritures.

Le panneau de Valère ne met en scène que cinq personnages, dans une architecture qui nous situe à la sortie de la ville de Jérusalem. Le cortège vient de passer sous une grande porte en plein cintre. L'encadrement et la chaîne d'angle sont ornés de bossages un-sur-deux, alors que le mur au-dessus de la porte est en appareil régulier allongé. Une tour et un mur d'enceinte crénelés, terminé par une seconde tour couronnée d'un bulbe, complètent ce décor architectural à la perspective un peu trop fuyante.

Au premier plan, le Christ est tombé sur les genoux; il essaie de se relever en s'appuyant sur le bras gauche, alors que de la droite, il s'agrippe à la grande croix qui l'écrase. Portant sa couronne d'épines, il est tenu à la taille par une corde sur laquelle tire un bourreau, debout à droite. On le voit de dos, coiffé d'une toque et portant une collerette flammée. Son pantalon est découpé en pointes à mi-cuisse droite. Un personnage, que l'on peut identifier comme étant Simon de Cyrène, soutient la croix. Tout à gauche de la scène, il porte un chapeau de pèlerin. Derrière le Christ, un soldat, avec casque et armure, brandit un énorme gourdin. Un jeune homme tenant une hallebarde joue d'une sorte de cor.¹ A part le garçon musicien, les personnages regardent en direction du Christ, alors que ce dernier fixe quelque chose qui se trouve hors du panneau.

L'iconographie assimile souvent la montée au Calvaire au portement de la croix. Dans notre cas, nous avons cette variante, enrichie de la présence de Simon le Cyrénéen, aidant le Christ à se relever de l'une de ses trois chutes. Mais il y a plus. La scène de Valère est directement inspirée des planches gravées par Dürer pour sa grande Passion. A comparer minutieusement les deux scènes, l'on remarque que Simon et le Christ sont semblables jusque dans les moindres détails (par exemple les plis de la tunique du Christ). De même, l'attitude et

l'habillement du bourreau de droite, à trois exceptions près: l'on ne retrouve pas dans le panneau de Valère ni la plume du chapeau, ni le glaive, ni la hallebarde. Celle-ci a passé dans la main gauche du garçon jouant du cor et forme une ligne oblique qui dérange la composition. Le décor architectural est identique. Par contre, les incohérences du panneau sont absentes de la gravure. Ainsi la main gauche du Christ repose, chez Dürer, sur une pierre; ainsi le regard du condamné qui, dans les stalles, semblait se perdre hors de la scène, rencontre dans la gravure du maître allemand, le regard de Véronique. Enfin, la partie droite de l'arrière-plan du relief sculpté accusait un vide qui est habilement occupé par un arbre chez Dürer.²

Le panneau est légèrement abîmé: la main gauche du bourreau tenant la corde est cassée.

Dans cette scène se pose tout le problème de l'interprétation d'une image déjà existante et la traduction d'une gravure en un relief sculpté.³ Nous pouvons mesurer ici les limites de l'imitation et la qualité relative des panneaux de Valère.

Bibl. Bernard Wyder, *Découverte à Valère*. Dans: *Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais*, du 8 novembre 1968, p. 15.

¹ « [Le Christ] est parfois précédé d'un héraut sonnante de la trompette. » Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 465.

² Remarquons qu'il n'y a aucune trace de la nature dans l'ensemble des panneaux: ni fleur, ni arbre, ni animal. Ce ne sont pas les présences indispensables du coq lors du reniement de Pierre, ou de la colombe du Saint-Esprit (Pentecôte et Couronnement de la Vierge), ni les effets purement décoratifs des raisins dans la scène de la grappe de Canaan qui apporteront aux panneaux la respiration et la vibration de la nature, qui leur fait totalement défaut.

³ Le passage de la deuxième à la troisième dimension n'est pas seule responsable de la différence de qualité. La comparaison avec les panneaux des stalles de Beromünster — avec un matériau et une technique de nature identique — nous amènera aux mêmes conclusions.



XII. La grappe de Canaan

Nm 13, 23.

La partie inférieure du panneau est occupée par deux hommes portant une gigantesque grappe de raisin. Le premier est coiffé d'une sorte de turban et chaussé de bottes; il relève le bas de sa tunique pour mieux marcher. Le second est nu-tête et porte des pantalons jusqu'aux mollets. Exactement au-dessus de la grappe prend naissance une croix, avec le Christ crucifié, les bras écartés. Elle est entourée de huit grappes reliées par des vrilles dessinant d'harmonieuses lignes, en une parfaite symétrie. La présence de cette scène, entre le portement de la croix et la crucifixion, s'explique pour deux raisons. D'une part, elle appartient à la typologie du portement de la croix et a ainsi sa place à côté de la représentation historique de la scène. D'autre part, elle est le symbole de la crucifixion. « Les symbolistes ont vu dans cette grappe le corps de Jésus suspendu à la croix: car Jésus est la grappe pressée dont le sang remplit le calice de l'Eglise.»¹ Hieronymus Wierix (1553-1619), célèbre graveur anversois, réalisa une composition où « la grappe de Chanaan est surmontée du Christ en croix entouré de rinceaux de vignes chargés de raisins.»² Ce pourrait être la source d'inspiration où puisa notre sculpteur.

Il ne manque à cette scène que le clou dans la main gauche du crucifié pour être complète.

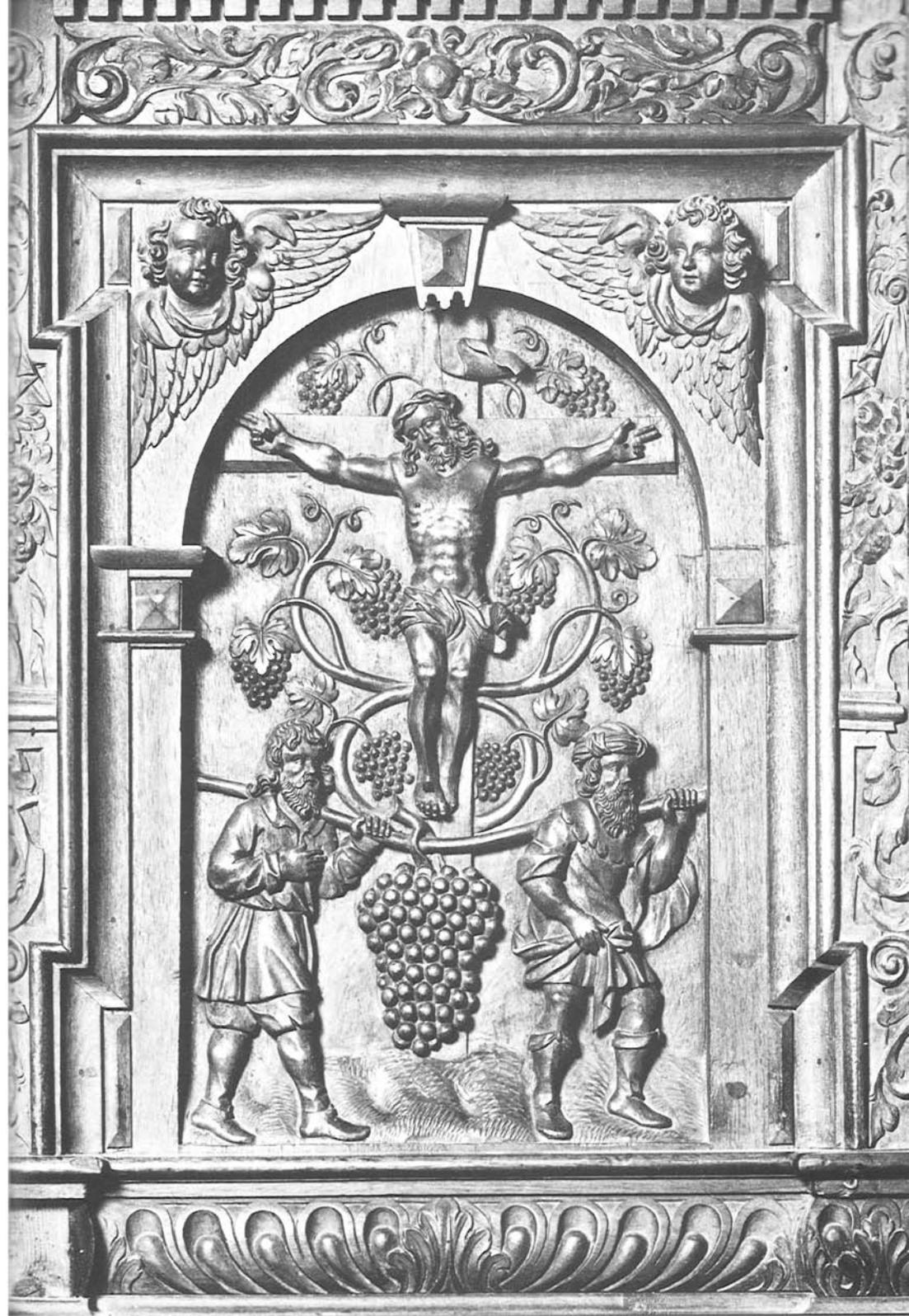
Malgré quelque lourdeur dans l'attitude des porteurs, Josué et Caleb, l'on peut souscrire au jugement que porte Albert de Wolff sur ce panneau.³

Bibl. Paul Budry et Paul de Rivaz, *Sion* (Villes et régions d'art de la Suisse), Neuchâtel, s.d. pl. 21. — Hermann Holderegger, *Valère Sion* (Guides de monuments suisses), 1969, fig. 13. — Hermann Holderegger, *Valeria Sitten* (Schweizerische Kunstführer), 1969, Abb. 13. — Albert de Wolff, *Le raisin dans l'art du Valais* (Les Propos de l'Ordre de la Channe, n° 4), Sion, 1961, p. 16 et fig. 5.

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/1, p. 211.

² Ibid. La scène est plutôt rare dans l'iconographie, puisque Réau cite le panneau de Valère qu'il date du XVe siècle (!).

³ Albert de Wolff, loc. cit. p. 16.



XIII. La mise en croix

Mc 15, 24; Lc 23, 33; Jn 19, 18.

Ils le crucifièrent. Plus les évangélistes sont laconiques, plus les artistes laissent courir leur imagination et inventent de détails anecdotiques. Ce ne sont pas moins de quatre bourreaux qui s'affairent autour de la croix du Christ pour l'y clouer. Au premier plan, à droite, un homme agenouillé ligote les pieds du condamné, alors qu'à gauche, un autre, les épaules nues, cherche, dans un panier en osier tressé, un clou qu'il tend à son compagnon. A côté du panier traînent quelques outils et objets: des clous, une tenaille, un petit pic et des bouts de corde. Le quatrième personnage frappe à grands coups de marteau sur le clou qui va s'enfoncer dans la paume de la main gauche du Christ étendu sur la croix, les bras écartés.

L'arrière-plan est constitué par des constructions de pure imagination, où sont juxtaposées des tours et des coupôles, qui symbolisent Jérusalem.

Le thème traité par Dürer dans une de ses gravures n'est pas très fréquent dans l'iconographie.

Le bourreau qui s'active en haut à droite n'a plus de marteau.

La composition du panneau de Valère est intéressante: les quatre bourreaux encadrent le Christ étendu sur la croix encore couchée. Ils sont tous agenouillés sur un sol rocailleux, mais chacun d'une façon différente. Il y a là une recherche originale qui confère à la scène une animation et un réalisme bienvenus.



XIV. L'érection de la croix

Aucune source scripturaire ne relate l'épisode de l'érection de la croix.

Nous retrouvons quatre bourreaux, qui ne semblent pas être les mêmes que dans la scène précédente, du moins une partie d'entre eux. Tous portent une coiffe. Ils participent ensemble, mais de manière différente, à l'érection de la croix. L'un, en haut à droite, tire sur une corde; un autre pousse la croix par derrière, alors que ses deux compagnons le secondent tout en empêchant qu'elle bascule en avant. Les deux hommes du premier plan ont fixé à leur ceinture qui son couteau, qui son marteau. Le Christ est impassible. L'écriteau, placé horizontalement au-dessus de sa tête, ne porte aucune inscription. Une guirlande de nuages couronne la scène. Au pied de la croix, l'on distingue un crâne et un ossement. La tradition veut qu'ils appartiennent à Adam, enterré sur la colline de Golgotha. Le terme même de Golgotha signifie en araméen « lieu du Crâne » (Mt 27, 33; Mc 15, 22; Lc 23, 33).

Cette représentation arrive tardivement dans l'iconographie chrétienne.¹ Elle exigeait de la part de l'imagier des connaissances anatomiques certaines.

La corde qui servait à hisser la croix s'est brisée.

Les corps des bourreaux sont lourds et leurs attitudes peu naturelles. Certains éléments n'ont pas trouvé place sur le panneau; ainsi les pieds gauches de deux d'entre eux ont été amputés. C'est là un manque évident de maîtrise.



¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 474.

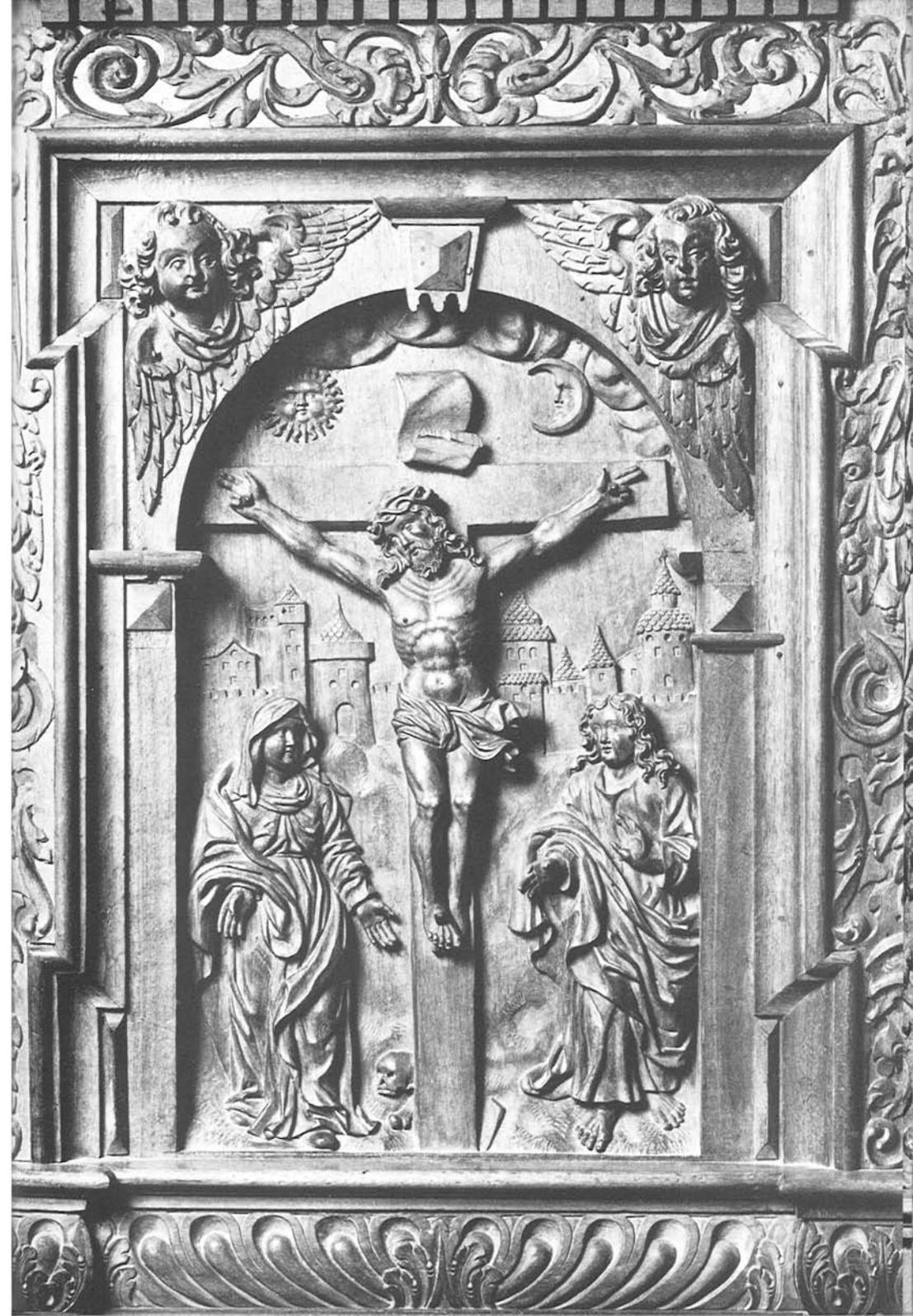
XV. Le Christ en croix

Jn 19, 25-27.

Il est difficile d'affirmer à quel verset se rapporte cette scène; par contre, il ne fait aucun doute que c'est dans le texte de saint Jean, témoin privilégié, puisqu'il assistait à la scène, qu'il faut en rechercher la source. A cause de la présence de Marie, mère de Jésus, debout, à sa droite sous la croix, et de Jean, « le disciple qu'il aimait » (Jn 19, 26) à sa gauche, l'on peut penser que l'artiste fait revivre l'instant où le Christ confie le jeune apôtre à sa mère. Les gestes des deux protagonistes au pied de la croix, échangeant un regard, le laissent supposer. Mais en considérant la position de la tête du crucifié, l'on peut également se référer valablement à Jn 19, 30: « [Jésus] dit: «Tout est achevé», il baissa la tête et remit son esprit.» L'attitude de la Vierge et de saint Jean, les bras écartés le long du corps et les mains ouvertes, est à interpréter dans le sens d'une acceptation. Il s'agirait alors de la scène de la mort du Christ. La guirlande de nuages est toujours présente, tout comme le crâne et l'ossement au pied de la croix. Le soleil et la lune sont au rendez-vous. Saint Luc (23, 44) parle d'une éclipse entre la sixième et la neuvième heure (midi et quinze heures). Réau remarque que la représentation des deux astres est souvent anthropomorphique, comme c'est le cas ici. De plus, « la place qu'occupent les deux astres symétriques au-dessus des bras de la Croix est réglée par une sorte de cérémonial planétaire: au soleil revient toujours la place d'honneur à la dextre du Christ; la lune est à sa gauche.»¹ Nous retrouvons cette ordonnance traditionnelle à Valère.

La scène est intacte.

Considérée en elle-même, cette scène, par son équilibre et son mystère, est l'une des plus belles du cycle de Valère. Cependant, dans le contexte des panneaux précédents, elle présente des signes d'une inconséquence coupable de la part du sculpteur. Ainsi, la Jérusalem de la mise en croix est tout à fait différente de celle du Christ en croix. De même, l'écrêteau sans inscription de l'érection de la croix est horizontal, alors que celui de la scène du Christ en croix est vertical. Doit-on conclure à une inattention de l'imagier ou à l'hypothèse de deux sculpteurs différents ?



¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 487.

XVI. Le coup de lance

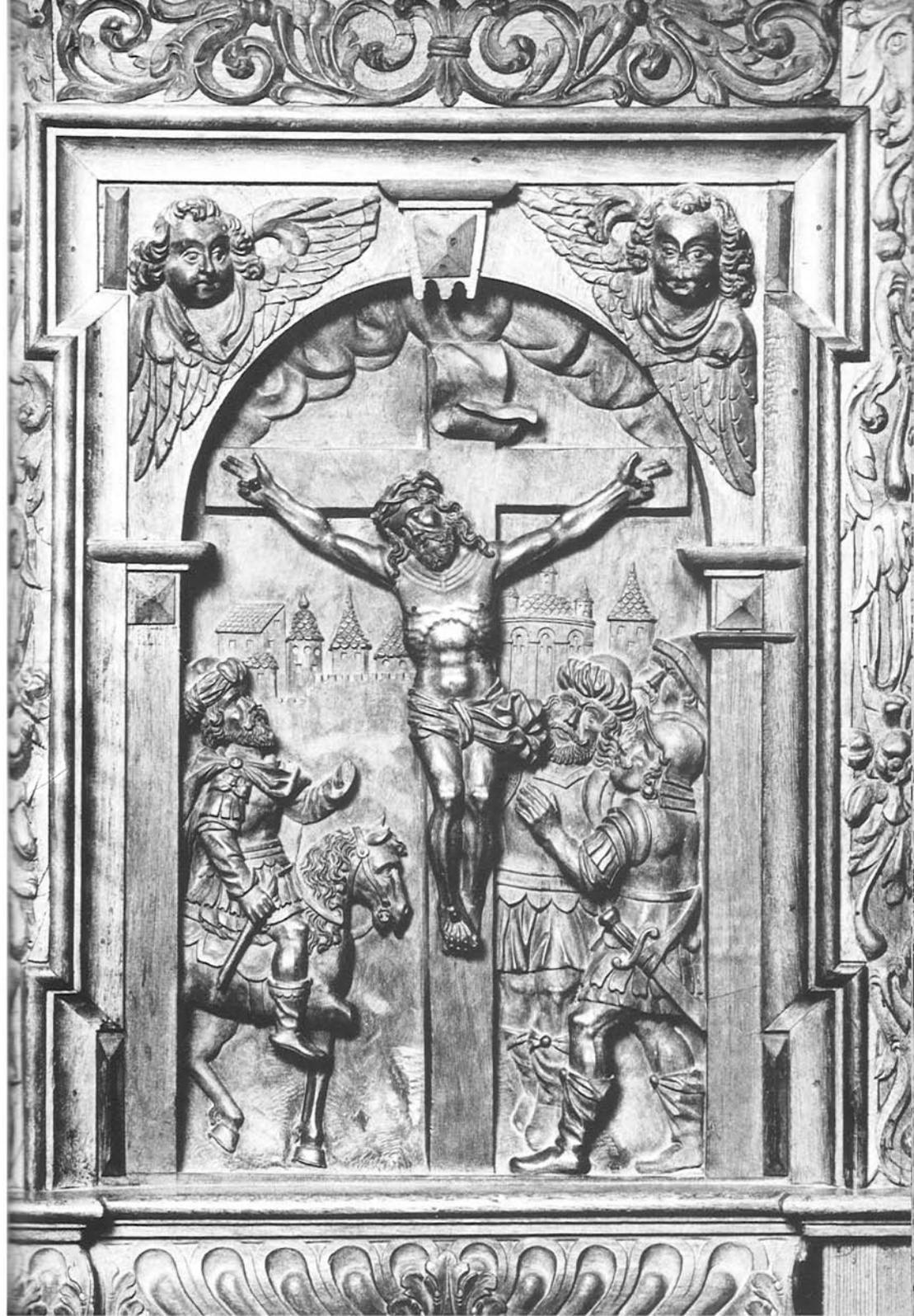
Jn 19, 31-37.

L'évangéliste rapporte que le Christ était déjà mort lorsqu'un soldat lui perça le côté. Sous la guirlande de nuages qui revient pour la troisième fois, la croix occupe le panneau d'une extrémité à l'autre. Sous l'écriteau, pareil à celui de la scène précédente, la position du Christ mort n'a pas changé: toutes les nuances de la musculature sont identiques à celles du panneau du Christ en croix. Le crâne et l'ossement ainsi que le soleil et la lune ont cependant disparu. Jérusalem a changé d'aspect une fois de plus. Quant aux acteurs de cette scène, on en dénombre quatre, dont deux jouent un rôle prépondérant. A gauche sur le panneau, le soldat à cheval transperce le côté droit du Christ d'un coup de lance. Les trois autres protagonistes sont groupés sous l'autre bras de la croix. L'un d'eux, au premier plan, le glaive au fourreau, est certainement le centurion dont parlent les évangiles synoptiques (Mt 27, 54; Mc 15, 39; Lc 23, 47). « Sûrement, cet homme était un juste » s'écrie-t-il, accompagnant sa déclaration d'un large geste de la main gauche. Les deux personnages en partie cachés par le centurion contemplent le Christ mort.

Il n'est pas inintéressant de noter que Dürer représente un soldat à cheval dans la scène du Christ en croix de sa grande Passion. Il semble que l'auteur des panneaux de Valère se soit contenté dans certains cas de limiter ses emprunts à des allusions et des transpositions, en évitant la copie servile.

Le côté gauche de la scène a particulièrement souffert: la lance du soldat est cassée, de même que la patte avant droite du cheval.

Les personnages sont lourds; le cheval disproportionné. La scène émeut cependant par le recueillement et la tension qui s'en dégagent.



XVII. La descente de croix

Mc 15, 46; Lc 23, 53; Jn 19, 38-40.

Six personnes participent à la délicate opération de détacher de la croix le corps du Christ mort. L'on peut facilement les identifier, à une exception près. De gauche à droite se succèdent la Vierge Marie, Joseph d'Arimathie, saint Jean qui reçoit le corps, Madeleine et son vase à parfums, et Nicodème, coiffé d'une calotte. Seul le jeune aide, en équilibre sur le bras gauche de la croix, est inconnu. Une note très réaliste est donnée par les trous des clous à l'emplacement des mains. L'attitude de chacun des protagonistes sonne juste, les rôles sont bien répartis. Si l'apôtre reçoit le corps, il est secondé par Joseph d'Arimathie qui le soutient aux épaules et Madeleine qui l'essuie et l'enveloppe aux pieds, alors que la Vierge et le valet le prennent par un bras. Quant à Nicodème, il vient vraisemblablement d'ôter le clou de la main gauche et redescend de l'échelle pour prendre le relais du valet. Le déploiement du linceul est d'un bel effet décoratif, et met en valeur le corps sans vie du Christ.

Le thème est traditionnel et s'apparente aux interprétations nombreuses et diverses qu'en a donné Rubens.

Le panneau est intact.

Cette scène est l'une des plus justes dans la composition, dans les attitudes et les expressions des personnages de tout le cycle de Valère. Elle a dû être inspirée d'un chef-d'œuvre du début du XVIIe siècle.



XVIII. La mise au tombeau

Mt 27, 59-60; Mc 15, 46; Lc 23, 53; Jn 19, 40-42.

Les sources scripturaires sont les mêmes que pour la scène précédente. Aussi est-il étonnant de constater que les personnages qui, quelques instants auparavant, descendaient délicatement le corps de la croix, sont maintenant, dans la scène des stalles de Valère, vêtus différemment. Telle que l'artiste la représente, cette scène semble se dérouler à l'intérieur d'une grotte: il s'agirait en fait de l'ensevelissement dans le Saint-Sépulcre. L'on distingue dans le fond à gauche trois marches qui conduisent à une sortie, taillée en plein cintre dans le roc. Le reste de l'arrière-plan est constitué d'une sorte de paroi de rochers. A un endroit par contre, un décrochement accentué forme une sorte d'éperon. Aux protagonistes de la scène précédente s'est ajoutée une sainte femme. Nous voyons de part et d'autre d'une tombe rectangulaire Joseph d'Arimathie et Nicodème. « Selon le protocole, le premier, étant le plus âgé, est à la tête et le second aux pieds du Christ. »¹ Ils portent sur ce panneau de riches habits. Ils sont aidés pour glisser le corps dans le sépulcre par un valet à la coiffe particulière. Saint Jean, dans le fond à droite, pleure et essuie ses larmes. Des trois femmes qui assistent à la scène, la Vierge Marie est debout à gauche, à côté d'une sainte femme en sanglots qui cache son visage à moitié. Madeleine est au premier plan, agenouillée, devant le sépulcre. D'une main elle tient le bras gauche du Christ, qu'elle effleure de l'autre.

Cette scène d'ensevelissement, remarquable par sa composition et son atmosphère, est due au talent du graveur Hendrick Goltzius (1558-1617). Il réalisa une Passion dont les scènes inspirèrent les frères Fischer qui travaillaient à la décoration des stalles de la collégiale de Beromünster. Par quelle voie l'imagier des panneaux de Valère arrive-t-il, pour cet unique exemple, à la même source? La question est encore sans réponse. Les Fischer étant installés à Laufenbourg, où sont nés Ruof et Knecht, que nous considérons l'un ou l'autre comme l'auteur des scènes historiées de Valère, est-ce par ce contact personnel et direct? Ou bien est-ce par la filière normale, le recueil de scènes modèles, pot-pourri regroupant dans un même cartable des gravures de Dürer, de van Leyde, de Goltzius et de tant d'autres?² Il est une évidence: Beromünster et Valère ont puisé à la même source: Goltzius. Là où le sculpteur des stalles valaisannes

perpétue des formes traditionnelles dépassées — particulièrement dans les visages — les Fischer utilisent déjà le langage nouveau, alors qu'ils sculptent la même scène en 1607 (la date est visible sur la petite face du sépulcre), c'est-à-dire près de 60 ans avant leur collègue valaisan. Le raffinement de leur art leur permet de reproduire des détails auxquels renoncera l'imagier de Valère³: ainsi la plate-forme à l'intérieur du caveau est occupée par deux enfants; sous la voûte de l'entrée il y a place pour un couple de curieux; des touffes d'herbe poussent çà et là sur les rochers; une seconde sainte femme pleure entre saint Jean et la Vierge; enfin, à ses pieds, Madeleine a déposé la couronne d'épines et un vase de parfums. Là où Heinrich et Melchior Fischer copient littéralement Goltzius, l'auteur des stalles de Valère le transforme à la mesure de son talent et des goûts de son maître de l'œuvre. Il en résulte un travail honnête, mais sans audace ni génie.

Le panneau est intact.

Le modèle ayant les qualités que l'on sait, cette scène ne peut être que réussie quant à la composition. Le sculpteur a fait preuve d'habileté et a su se hisser à un niveau rarement atteint dans les autres panneaux.

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 523.

² Ce fait peut expliquer les différences dans l'habillement, le paysage ou le nombre de protagonistes d'une scène à l'autre d'un même cycle.

³ A la décharge de l'artisan qui œuvre à Sion, répétons que ses panneaux sont sensiblement plus petits que ceux de Beromünster (48×32 cm contre 75×46 cm).



XIX. La descente aux limbes

Le mot latin *limbus* signifie le bord. Le Christ est ainsi descendu sur le seuil de l'enfer, comme le proclame l'un des articles du Symbole des apôtres: « il descendit aux Enfers ». Si la scène apparaît pour la première fois au chapitre XXI de l'évangile apocryphe de Nicodème, elle sera rendue populaire par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

La scène des stalles de Valère est dominée par la figure imposante du Christ, quasi de profil, l'épaule droite nue. Un genou à terre, il tend la droite vers les justes de l'Ancien Testament qui attendent sa venue. L'on voit deux personnes lever leur bras droit, alors que derrière elles, on distingue deux mains qui appellent au secours. Le Christ tient l'étendard du ressuscité qui, en flottant, forme une nouvelle voûte au-dessus de la porte monumentale en plein cintre. Tout à gauche de la scène, debout derrière le Christ, un homme qu'une simple bande d'étoffe protège de la nudité, tient une grande croix. Son identité nous est révélée par la pomme qu'il cache dans sa main droite: c'est Adam que le Christ vient libérer. Cette scène symbolise également la victoire du Rédempteur sur Satan et ses troupes diaboliques. Le panneau de Valère nous en montre quatre qui défendent l'entrée de l'Enfer. En haut, un diable ailé et cornu comme un bélier souffle dans une sorte de trompe. Il semble jouer le rôle d'une sentinelle; il a une paire de mamelles pendantes de même que le deuxième démon, à la tête de sanglier et aux pattes griffues. Il brandit un bâton en direction du Christ. Derrière lui, on aperçoit le visage d'une autre créature infernale. Le quatrième démon, au faciès inquiétant d'oiseau à bec crochu, surveille les faits et gestes du Rédempteur. On se croit transporté dans un au-delà fantastique et totalement imaginaire. Tant s'en faut!

Il n'y a pas un seul élément qui ne soit littéralement copié d'une gravure de la grande Passion de Dürer. L'imagier des stalles de Valère n'a oublié, aux côtés d'Adam, que la gracieuse silhouette d'Eve vue de dos et, à gauche au premier plan, la porte arrachée de ses gonds. L'on ne peut parler ici de transposition puisqu'il a même reproduit la pierre sur laquelle Dürer a gravé son monogramme. L'on regrette seulement que l'artiste des stalles de Valère n'ait pas imité son prestigieux inspirateur: notre curiosité aurait été satisfaite en y découvrant sa signature. Nous nous trouvons en présence d'un cas limite, où la copie servile l'emporte sur toute autre démarche. Le

format relativement grand du modèle — la gravure mesure 396 mm sur 284 — permettait de conserver la plupart des éléments de l'image primitive. Il faut reconnaître que le sculpteur s'en est tiré avec brio: à défaut d'originalité, il a fait preuve d'un savoir-faire enviable et d'un respect total du modèle. L'on peut cependant regretter qu'il n'ait pas profité d'une telle scène où l'imagination a la part belle, pour nous proposer sa propre vision.

En ce qui concerne le contenu iconographique, il serait faux de tout attribuer à Dürer. Le maître allemand s'est lui-même inspiré de scènes semblables qu'il avait pu voir lors de son premier voyage à Venise. Mantegna¹ et Giovanni Bellini² ont traité ce thème avec toute sa richesse iconographique traditionnelle.

Seule la lance rudimentaire du démon qui agresse le Christ est abîmée.

L'on ne peut que se féliciter du choix du modèle et reconnaître la bienfaisance de la copie.

Bibl. Maurice Zermatten, *Sion*. Neuchâtel, 1944, pl. 11. — Bernard Wyder, *Découverte à Valère*. Dans: *Nouvelliste et Feuille d'Avis du Valais*, du 8 novembre 1968, p. 15.

¹ Niny Garavaglia, *L'opera completa del Mantegna* (Classici dell'arte no 8), Milano, 1967, no 34.

² Howard Daniel, *Encyclopaedia of themes and subjects in painting*. London, 1971, p. 67. Cf. aussi: Terisio Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini* (Classici dell'arte no 28), Milano, 1969, no 65.



XX. La résurrection

Mt 28, 2-6; Mc 16, 4-6; Lc 24, 2-6; Jn 20, 1-9.

Tous les évangélistes constatent, dans leur récit, que le tombeau est vide, mais aucun ne se risque à décrire la façon dont le Christ est sorti de son sépulcre. Les artistes ont donc imaginé toutes sortes de possibilités. La formule retenue dans les stalles de Valère se rattache au type du Christ transfiguré planant au-dessus de son tombeau.¹ C'est ainsi qu'il est représenté, entouré d'une guirlande de nuages et tenant de sa main droite la hampe d'un étendard flottant, symbole de sa victoire sur la mort. Le sépulcre est placé en diagonale, dans l'angle inférieur gauche. Le premier plan est occupé par trois soldats, somnolents. L'un se réveille, effrayé. Les deux autres dorment encore; celui de gauche, recroquevillé sur lui-même, est appuyé contre le sépulcre, tandis que le troisième est affalé de tout son long, la main droite empoignant une lance. Il occupe toute la largeur du panneau.

Si l'iconographie est traditionnelle, l'ombre de Dürer plane encore. Sa résurrection du cycle de la grande Passion présente des ressemblances évidentes avec celle de Valère. Mais ici, le sculpteur des stalles a su prendre ses distances, en interprétant et en transposant la scène de Dürer.

Le panneau est très endommagé: le Christ n'a plus de bras gauche; les doigts de sa main gauche sont cassés; la hampe de son étendard a disparu; la lame du glaive du soldat éveillé est brisée.

La partie supérieure de la scène est de belle qualité: le Christ, dont le visage est particulièrement beau, fait face au spectateur, en s'élevant avec un ploieement harmonieux des jambes.



¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 547. « La Résurrection ascensionnelle se confond avec la Transfiguration et l'Ascension. »

XXI. L'ascension

Mc 16, 19; Lc 24, 50-52; Ac 1, 9-11.

La scène est dominée par la figure du Christ qui s'élève, devant une guirlande de nuages, d'un monticule où l'empreinte de ses pieds est restée profondément marquée dans le rocher. (Il symbolise la cime du Mont des Oliviers.) Le Christ, la main droite levée, s'adresse à treize personnes réparties en deux groupes de part et d'autre du monticule. Au premier plan et de profil, deux personnages dont on ne peut dire s'ils sont debout ou agenouillés, les mains jointes, sont aisément reconnaissables: à gauche, la sainte Vierge; à droite, saint Pierre, le front dégarni, selon l'iconographie traditionnelle. Derrière Marie, l'on identifie également saint Jean, accompagné de quatre autres apôtres; derrière Pierre sont groupés six apôtres. L'on remarquera que l'artiste nous montre douze apôtres, alors qu'ils n'étaient en réalité que onze; le sculpteur ne représente pas les deux anges qui apparurent au groupe. Tous les regards sont fixés sur le Christ qui s'élève, selon le verset des Actes des Apôtres (1,11): « Pourquoi restez-vous ainsi à regarder le ciel ? »

La scène représentée dans ce panneau est conforme à l'iconographie traditionnelle. Elle présente également des similitudes avec une gravure de Dürer, sur laquelle la Vierge est présente. L'on n'y voit plus, par contre, que les pieds du Christ.

Tous les doigts des mains du Christ sont cassés; les pieds sont abîmés.

L'accent est mis sur l'imposante figure du Christ, au relief plus marqué que celui des assistants, effacés et curieusement répartis autour du monticule.



XXII. La descente du Saint-Esprit

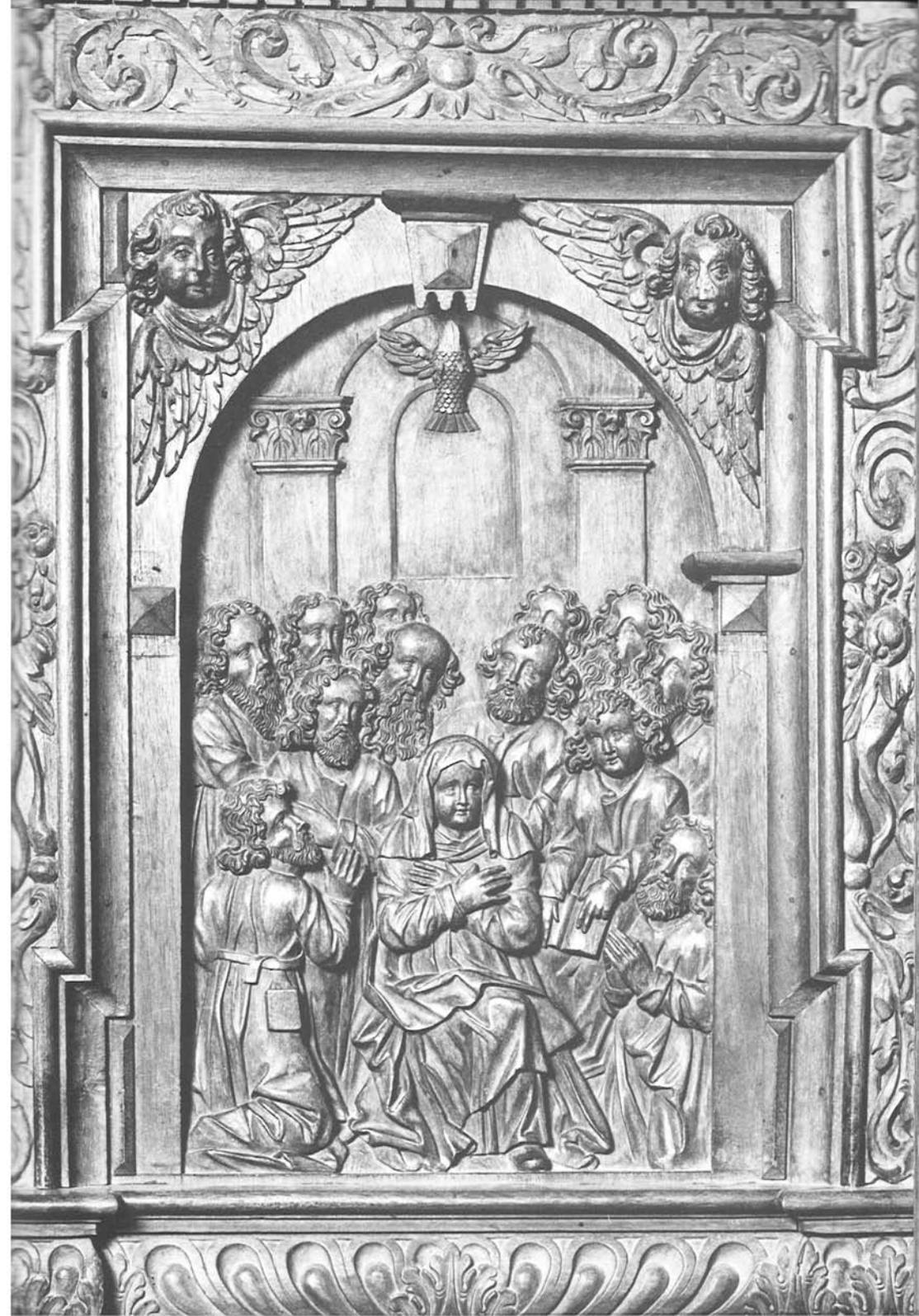
Ac 2, 1-4.

Les douze apôtres, partagés en deux groupes égaux, entourent la sainte Vierge, assise au premier plan, face au spectateur. Elle a les bras croisés sur sa poitrine. Les deux apôtres du premier plan sont agenouillés, tandis que les dix autres sont debout, dominés par la colombe, les ailes déployées. Le Saint-Esprit est au centre d'une architecture qui situe ainsi la scène à l'intérieur d'une grande salle. Le sculpteur a représenté deux pilastres à chapiteau corinthien entre lesquels s'ouvre une grande baie en plein cintre. Sur la droite derrière la Vierge, on reconnaît saint Pierre, avec une mèche de cheveux sur le front, et saint Jean tenant un livre ouvert.

Cette scène appartient au type de la Pentecôte avec la Vierge. « La seule justification de cette tradition iconographique est un passage du chapitre précédant le récit de la Pentecôte (Ac 1, 14) où il est dit que les Apôtres, réunis à Jérusalem, dans la chambre haute, c'est-à-dire dans la pièce principale de la maison, « persévéraient dans la prière avec Marie, mère de Jésus ». Il ne s'ensuit nullement que la Vierge était avec eux le jour de la Pentecôte: c'est une simple supposition que les théologiens ont admise et qui s'est ensuite imposée aux artistes d'autant plus facilement qu'ils avaient l'habitude de figurer la Vierge au milieu des Apôtres dans la scène de l'Ascension.»¹

La colombe est sans tête.

Le sculpteur n'a pas résolu de façon très heureuse le problème du groupement d'autant de personnages dans un espace si exigu. Les traits des visages semblent irréguliers et plus lords que dans les scènes précédentes.



¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 594.

XXIII. L'assomption

Quatrième mystère glorieux du Rosaire, l'assomption n'est proclamée dogme qu'en 1950. La scène de Valère est d'une grande simplicité. La Vierge, debout sur une guirlande de nuages, les mains jointes et les cheveux tombant sur ses épaules, tourne légèrement la tête à droite. Elle s'élève au-dessus d'un tombeau vide qui occupe au premier plan toute la largeur du panneau. Elle est entourée par quatre anges: deux la soutiennent à la hauteur des coudes, les deux autres à la hauteur des genoux. Les anges se regardent. Les deux figures qui sont aux extrémités du nuage portent une petite palme.

Par rapport à la plupart des scènes de l'assomption, le panneau de Valère a une iconographie limitée: il y manque surtout les apôtres.

Les mains des anges sont abîmées.

Le vide du premier plan crée une rupture d'équilibre. Les anges ne donnent pas l'impression de porter vraiment la Vierge. L'absence des apôtres n'est pas compensée par une formule iconographique originale. C'est la scène la plus pauvre du cycle de Valère, par le style et le contenu.



XXIV. Le couronnement de la Sainte Vierge

« Ce motif si populaire de l'art chrétien est, contrairement à ce qu'on pourrait croire, tout à fait étranger à la Bible. Sa source est un récit apocryphe attribué à Mélicon, évêque de Sardes, qui fut popularisé au VI^e siècle par Grégoire de Tours, au XIII^e siècle par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*.¹ Cette scène constitue le cinquième mystère glorieux du Rosaire.

Dans le panneau de Valère, la Vierge est agenouillée de face, les bras croisés sur sa poitrine et les cheveux tombant sur les épaules. Le Christ, à gauche, et Dieu le Père à droite, la couronnent. Ils sont assis et tiennent tous deux, de la main gauche, un globe posé sur leurs genoux. Il est intéressant de noter que le Père et le Fils soutiennent chacun la couronne de la main droite. Aux pieds des trois personnages, dont aucun ne porte de nimbe, il y a trois têtes de chérubins, baignant dans des nuages, qui encadrent la scène jusqu'à la hauteur du Saint-Esprit. La colombe, les ailes déployées, domine le couronnement. Dans l'iconographie, ce panneau représente la dernière étape — la plus riche — de l'évolution du thème: la Viège couronnée par la Trinité, figurée par trois personnes différenciées.

Nous avons déjà eu l'occasion de rapprocher le cycle des stalles de Valère de celui de Beromünster. L'un et l'autre se terminent par cette même scène du couronnement de la Vierge qui, dans ses grandes lignes, obéit à une composition identique. Mais les différences stylistiques sont évidentes: à Beromünster, les anatomies et les attitudes sont plus réalistes et plus justes; le mouvement général plus harmonieux; les détails plus nombreux et plus riches; l'exécution plus fine. Les stalles lucernoises paraissent plus modernes, bien qu'elles aient été réalisées six décennies avant celles de Valère.

Ce dernier panneau est le plus abîmé du cycle: il ne reste que les ailes de la colombe. La couronne a été arrachée, de même que le bras droit du Christ. La main droite du Père n'a plus de pouce.

Contrairement à la scène précédente, le premier plan est chargé. La composition générale, par sa symétrie, est harmonieuse. Les trop nombreuses mutilations ne permettent pas d'apprécier tous les détails, mais l'attitude du Christ tenant la couronne de sa main droite manque de naturel.

L'on ne saurait terminer la description d'un cycle aussi important sans lui consacrer quelques lignes pour une appréciation d'ensemble. Au niveau des sources, l'évangile selon saint Jean a été la référence scripturaire la plus fréquente. Il faut cependant relever que les scènes des cinq mystères douloureux et des cinq mystères glorieux du Rosaire sont figurées sur les panneaux de Valère. Du point de vue iconographique, l'imagier des stalles a respecté les thèmes traditionnels. L'influence de Dürer est presque toujours présente. L'œuvre du graveur allemand est parfois littéralement citée, parfois subtilement interprétée. Le sculpteur alors n'en retient que l'esprit. Il puise également à d'autres sources, dont certaines sont encore à découvrir.

La densité du cycle — il n'y a pas moins de vingt panneaux pour illustrer la Passion jusqu'à la Résurrection — et la rareté des scènes du passage du Cédron et de la grappe de Canaan font de l'ensemble des stalles de Valère une suite d'un grand intérêt iconographique. Le problème stylistique, par contre nous amène à des conclusions moins positives: les formes sont archaïques. L'intégration des personnages dans leur environnement, qu'il soit architectural ou naturel, n'est jamais convaincante. Les perspectives sont inexistantes, les anatomies hésitantes et sommaires. La forme, démodée et malhabile, n'empêche heureusement pas le fond, riche et original, de conférer à ces stalles une dimension et une valeur considérables.

¹ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, p. 621.



LES STALLES DE VALERE EN CHIFFRES

Toutes les données sont fournies en centimètres; elles sont approximatives, chaque panneau, chaque sculpture ayant des dimensions légèrement différentes.

Largeur (axe nord-sud) des stalles: 760 cm.

Longueur (axe est-ouest) des stalles: 720 cm.

Hauteur: stalles hautes (du dais au plancher): 275 cm.

portail (avec couronnement): 336 cm.

stalles basses (jouée-sol): 128 cm.

dossier (de l'accoudoir au dais): 140 cm.

Largeur du dossier entre les colonnes: 62 à 65 cm.

Format des scènes historiées: de 47 à 49 cm de haut, de 31 à 32 cm de large.

Diamètre du fût des colonnes: 9,5 cm.

Hauteur des colonnes: 85 cm (de la base au chapiteau).

38 sièges (24 pour les stalles hautes et 14 pour les stalles basses).

24 panneaux historiés (dossiers des stalles hautes).

12 statuettes d'apôtres à l'origine (il n'en reste que 3).

28 têtes d'anges (accoudoirs des stalles hautes).

14 têtes caricaturales (accoudoirs des stalles basses).

Les deux premières illustrations de cette suite consacrée aux stalles basses reproduisent les jouées supérieures. Leur décoration, fine, admirablement travaillée, est d'une parfaite symétrie. Les têtes d'ange sont d'une qualité rarement atteinte dans les stalles de Valère: il se dégage de ces compositions une maîtrise et une sérénité qui font de ces éléments purement décoratifs un chef-d'œuvre d'équilibre.

Les pages qui suivent présentent la série complète des figures caricaturales qui décorent les parclozes des stalles basses. Ce sont quatorze têtes grotesques, qui traduisent mieux que dans toute autre partie de la décoration des stalles de Valère l'imagination du sculpteur. La combinaison entre les visages, tous individualisés, les volutes et les éléments végétaux confère à ces parclozes une originalité certaine et un pittoresque à la fois séduisant et inquiétant. Il ne semble pas que l'auteur de ces sculptures ait cherché à représenter, comme c'est fréquemment le cas, les vices et les tares de la nature humaine. Ce ne sont que des figures grimaçantes de pure fantaisie.

















ITINERAIRE BIBLIOGRAPHIQUE

Bien que les stalles de Valère constituent un ensemble unique en son genre en Valais, elles n'ont pas bénéficié de l'intérêt qu'elles auraient mérité de la part des historiens d'art. Si Emile Wick, au cours de ses pérégrinations valaisannes entre 1864 et 1867, leur consacre trois dessins (122 D 4 et 5; 122 B 1) et quelques lignes de description,¹ il faut attendre l'étude que Joseph Scheuber, spécialiste de la question et auteur de *Die mittelalterlichen Chorgestühle in der Schweiz*, paru en 1910, publiée dans les *Blätter aus der Walliser Geschichte* (V. Band, II. Jahrgang, 1915), sous le titre *Renaissance-Chorgestühle im Kanton Wallis*.

Ce texte de dix pages, enrichies de trois hors-texte, est encore à ce jour la contribution la plus fouillée sur les stalles de Valère, auxquelles le professeur schwytzois réserve cinq pages. Le texte était encore à l'impression lorsque le chanoine-historien Dionys Imesch retrouva dans les archives de Valère les comptes détaillés des stalles. Il les publiait en supplément à l'étude précédente, avec quelques pertinentes remarques: *Die Rechnung der Chorgestühle auf Valeria*, p. 141-145.

Die Kirche von Valeria bei Sitten, tel est le titre de la thèse de doctorat d'Hermann Holderegger. Parue dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* N.F. XXXI-XXXII, elle ne fait qu'une place très marginale aux stalles; de plus, ces renseignements fragmentaires sont souvent inexacts.

Paul Leonhard Ganz et Theodor Seeger font l'inventaire complet de toutes les stalles de Suisse (*Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld, 1946). Cet ouvrage permet de situer la place réelle des stalles de Valère. Il en découle qu'elles comptent parmi les réalisations importantes, tant par leurs dimensions que par leur qualité artistique et leur richesse iconographique. Un bref texte (p. 109) et deux planches (86-87) se rapportent directement à Valère.

La dernière contribution à la connaissance des stalles de Valère parut sous la forme d'un modeste article de journal dans le *Nouvel-Liste et Feuille d'Avis du Valais* du 8 novembre 1968, en page 15. L'on y montre l'influence de deux gravures de Dürer, qui ont servi de modèle à l'imagier des stalles.



A part les études citées ci-dessus, l'on tombe, au hasard des lectures, sur quelque allusion à l'un ou l'autre panneau², ou la reproduction d'une photo d'ensemble, d'une scène ou d'un accoudoir³.

¹ Wick est le seul à avoir identifié l'un des douze apôtres: saint André.

² Albert de Wolff, *Le raisin dans l'art du Valais* (Les Propos de l'Ordre de la Channe, n° 4), Sion, 1961, p. 16 et fig. 5.

³ Ainsi Solandieu, *Le Valais pittoresque*, Lausanne, 1910, p. 64; Charles Allet, *Sion* (Trésors de mon pays), Neuchâtel, 1947, p. 46 et 47; Maurice Zermatten, *Sion*, Neuchâtel, 1944, pl. 11; André Beerli, *Valais* (La Suisse inconnue), s.l.n.d. hors-texte entre les pages 110 et 111; Benjamin Laederer, *Valais-Wallis*, Genève, 1966, p. 43; etc.

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	7
Introduction	11
Définition	11
Stalles à Sion	14
Contexte historique	16
Les artisans	16
Datation	20
Description générale	22
Les stalles hautes	22
Le portail	26
Les stalles basses	28
Iconographie	30
Le programme et les sources	30
La mise en image	32
Les influences	34
Appréciation	40
Notes	44
Les panneaux historiés	49
Le lavement des pieds	50
La cène	52
L'agonie de Jésus	54
L'arrestation	56
Le passage du Cédron	58
Le reniement de Pierre	60
La comparution devant le grand-prêtre	62
La flagellation	64
Le couronnement d'épines	66
Ecce homo	68
La montée au Calvaire	70
La grappe de Canaan	74

La mise en croix	76
L'érection de la croix	78
Le Christ en croix	80
Le coup de lance	82
La descente de croix	84
La mise au tombeau	86
La descente aux limbes	90
La résurrection	94
L'ascension	96
La descente du Saint-Esprit	98
L'assomption	100
Le couronnement de la Sainte Vierge	102
Les stalles de Valère en chiffres	106
La décoration des stalles basses	107
Itinéraire bibliographique	122
Table des matières	125

Achévé d'imprimer
sur les presses
de l'Imprimerie Schmid S.A.
Sion, décembre 1975