

LA PEINTURE MURALE A SION





SOCIÉTÉ POUR LA SAUVEGARDE DE
LA CITÉ HISTORIQUE ET ARTISTIQUE

Annuaire no 8

1978

GAËTAN CASSINA

et

THÉO-ANTOINE HERMANÈS

LA PEINTURE MURALE
A SION

du Moyen Age au XVIIIe siècle

Photos de Jean-Marc Biner

IMPRIMERIE SCHMID S.A. SION

A la mémoire d'Albert de Wolff (1916-1978)
Conservateur des Musées cantonaux du Valais

INTRODUCTION

Il serait difficile pour Sion de se parer du titre de capitale de la peinture murale en Suisse, comme peut le faire Fribourg pour la sculpture médiévale et baroque. Pourtant, après les ravages de la Réforme dans les principales villes de Suisse, après les destructions dues aux guerres, à l'incurie ou plus simplement aux modifications du goût, rares sont les cités dont les murs offrent autant d'œuvres souvent bien conservées, intéressantes à maints égards et quelquefois même remarquables. Certaines régions, comme le Tessin, les Grisons et le pays de Vaud, peuvent présenter des richesses supérieures. Mais nulle part la concentration de peintures murales aussi diverses n'est comparable à celle qu'offre le territoire communal sédunois, dont nous ne sortirons que dans un cas dûment justifié.

Le regretté Albert de Wolff, sans les connaissances et la sensibilité duquel la réalisation de cet ouvrage aurait été impensable, était, mieux que personne, conscient de l'importance de ce patrimoine historique et artistique. Il avait lui-même suscité plusieurs restaurations, provoqué des découvertes et largement contribué, par ses publications, à protéger et à faire connaître la peinture murale dans sa ville, non seulement à ses concitoyens, mais aussi à tous les amoureux de l'art. Les présentes pages ne visent qu'à poursuivre de semblables objectifs et c'est pourquoi les auteurs de cette étude l'ont dédiée à sa mémoire.

Sans prétendre renouveler ni épuiser un sujet vaste et varié, nous avons d'emblée renoncé à le traiter avec la rigueur scientifique qui l'aurait fait sortir du cadre imparti aux annuaires de *Sedunum nostrum*. Nous nous sommes néanmoins efforcés de clarifier, sur la base des connaissances actuelles, l'état de la question relatif à chaque œuvre considérée. Pour éviter d'alourdir le texte, tout appareil critique a été éliminé. Nous avons fait précéder d'une fiche technique succincte, comprenant une bibliographie sommaire, mais essentielle, les notices réunissant les renseignements historiques, descriptifs et stylistiques. Les peintures trop fragmentaires pour être présentées, ainsi que les œuvres disparues, font l'objet d'un appendice.

Dans les lignes qui vont suivre, un survol de l'histoire et quelques considérations sur le destin de la peinture murale ancienne à Sion devraient fournir matière à réflexion sur les problèmes aussi actuels que controversés, soulevés dans cette cité par la protection, la conservation, la restauration et la rénovation, pour ne pas évoquer la réfection, du patrimoine architectural et artistique en général.

Esquisse historique

En Valais, comme dans toute la Suisse, il faut attendre l'arrivée des Romains pour qu'apparaissent, avec la construction de murs, les techniques qui consistent à revêtir ceux-ci de peinture. Toutefois, les sites archéologiques, Martigny et Muraz mis à part, ne nous ont encore rien livré de remarquable dans ce domaine.

A Sion, le plus ancien exemple de peinture murale repéré se rattache aux sources de la foi chrétienne en Valais, plus exactement au culte de saint Théodore, puisque les fouilles de l'église Saint-Théodule ont révélé, devant la nef de l'église des VIIIe-IXe siècles, l'existence d'un narthex aux parois peintes.

Presque un demi-millénaire sépare l'objet de cette trouvaille des premières peintures murales sédunoises conservées dans un monument existant. C'est au XIIIe siècle probablement qu'a été réalisée l'architecture figurée au revers du maître-autel de la collégiale de Valère: une suite d'arcades en plein cintre, portées par de fines colonnettes, et surmontées d'un crénelage, le tout en blanc, alors que les arcades alternent en couleurs vives rouge, jaune et gris (fig. p. 5). A la même époque, les murs intérieurs de l'église de Valère paraissent avoir été badigeonnés pour leur donner l'apparence d'un moyen appareil gris à joints blancs, en imitation éventuelle de la molasse (grès du Plateau suisse), comme à la cathédrale de Lausanne. La paroi ouest de l'église en témoigne encore.

Le XIIIe siècle ouvre de la sorte l'une des grandes voies de la peinture murale, celle de l'architecture peinte ou complétée par l'artifice de la peinture. Nous reviendrons plus loin sur cet aspect.

Le siècle suivant est particulièrement bien représenté à Sion; il documente un autre champ d'application de cette technique, sans abandonner complètement le domaine monumental. Désormais, la peinture murale assume souvent une fonction de substitut; elle avait déjà tenu précédemment ce rôle en d'autres lieux lorsque, imitant un art somptueux, elle était considérée comme la «mosaïque du pauvre». Dès le XIVe siècle, et au XVe surtout, on pourrait parler chez nous d'une «tapisserie du pauvre» ou de «tableau du pauvre»...

C'est en 1347 que l'histoire mentionne pour la première fois un peintre valaisan: *Stephanodus de Sarqueno* (de Salquenen). Il s'agit probablement de Stephanodus Blagner, de Salquenen, qui n'est encore que l'aide d'un autre peintre, maître Jacques, en 1344.



Après le saint Christophe de la chapelle de Tous-les-Saints, italianisant à l'instar de l'architecture « lombarde » dans laquelle il a été découvert, le XIV^e siècle nous a légué le cycle remarquable de la chapelle de Tourbillon — autre découverte de ces quinze dernières années — dont la datation est aujourd'hui âprement discutée: 1320-1340, ce qui est historiquement plus vraisemblable mais stylistiquement contestable, ou 1360-1380, pour des raisons identiques, mais inverses (fig. p. 8) ? Unanimement attribuées au même auteur, ou au même atelier que celles de Tourbillon, les peintures de l'ancien arc triomphal de l'église de Basse-Nendaz (fig. p. 9) sont les derniers vestiges d'un chœur décoré aussi richement que son parent de la chapelle castrale, et dont l'aspect nous a été transmis par un dessin de l'archéologue bâlois Emil Wick (1864 à 1868 en Valais). Ce qui subsiste d'identifiable sur la voûte du passage sous le clocher de la cathédrale de Sion ne s'éloigne guère de cette manière.

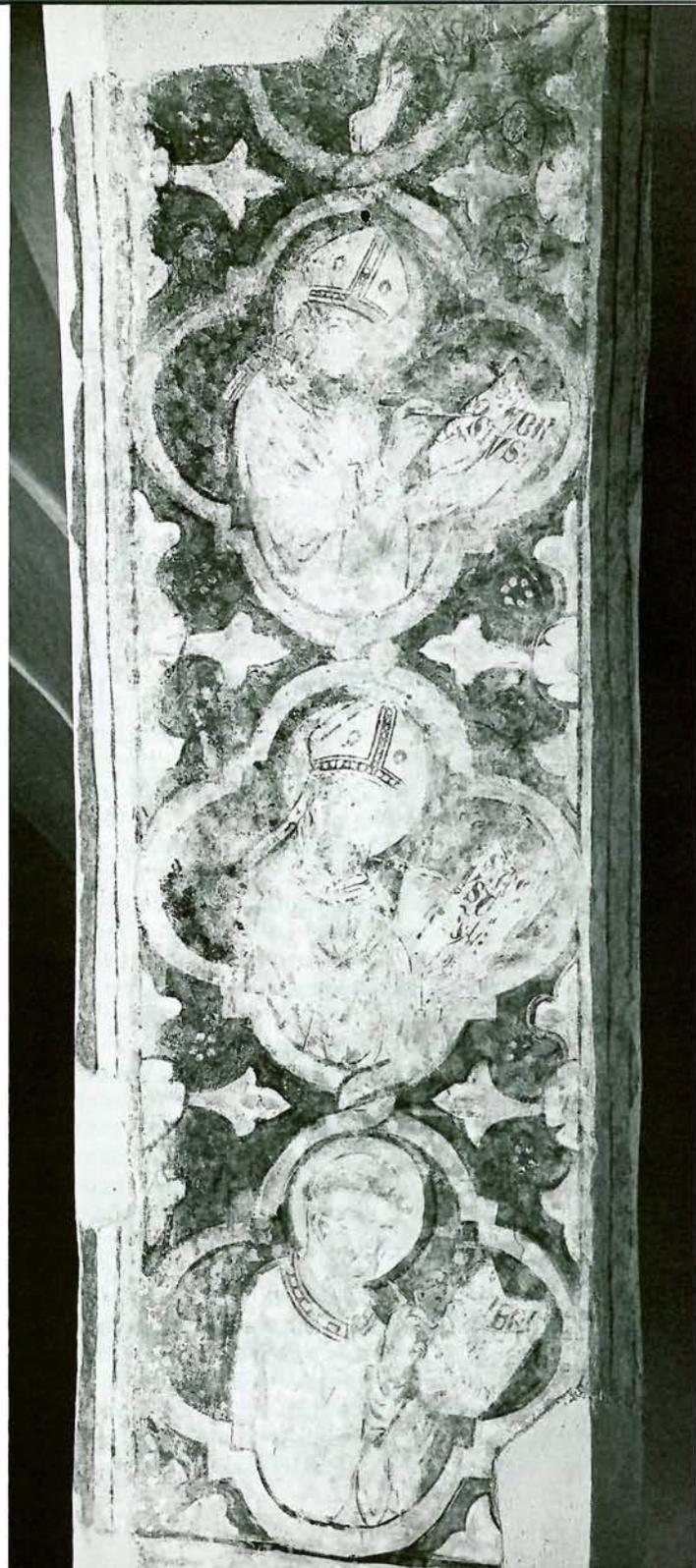
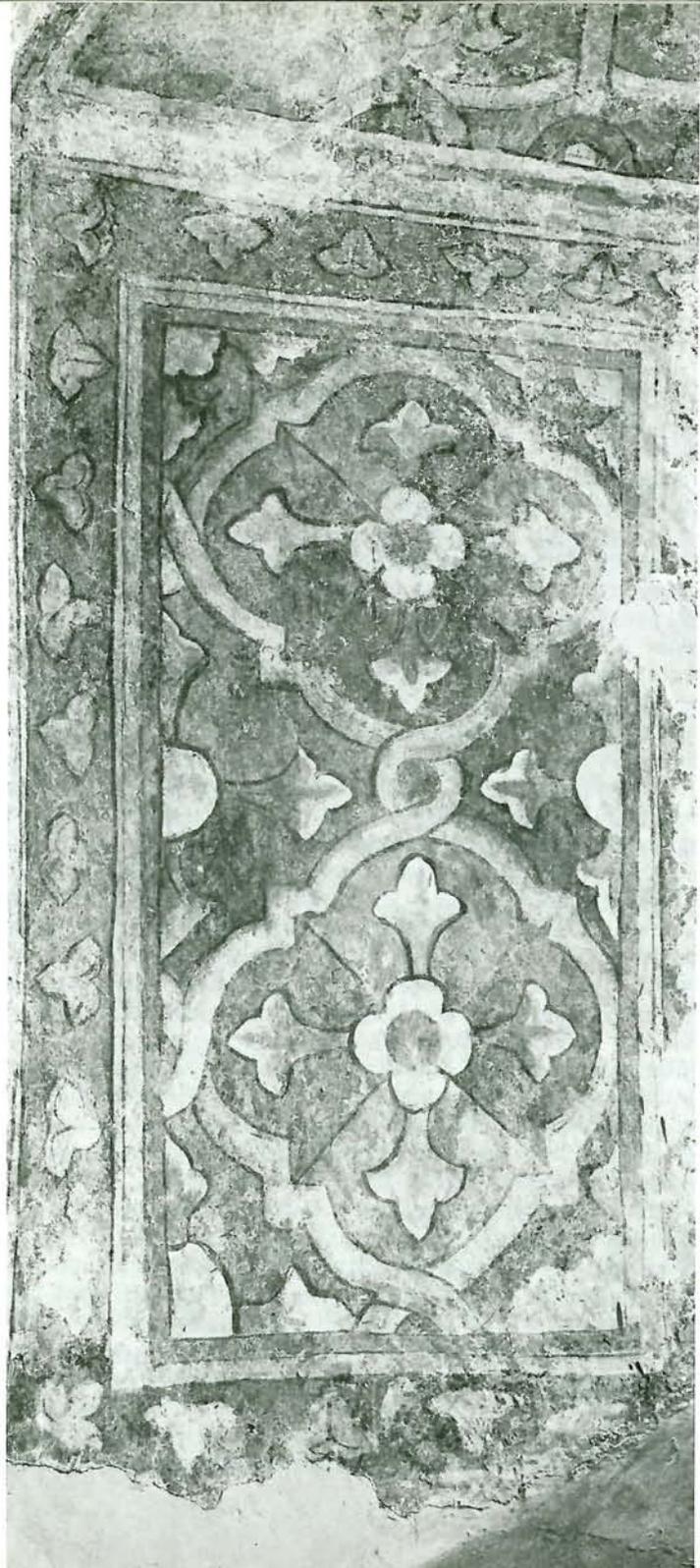
De peu postérieure, la peinture du tympan au portail de ce clocher a le privilège insigne et l'inconvénient majeur pour sa conservation d'être la seule œuvre murale extérieure du Moyen Age que Sion ait gardée. Elle s'apparente à celle du tympan du portail de la priorale de Saint-Pierre-de-Clages réalisée sans doute au cours du troisième quart du XIV^e siècle. Sous l'influence italienne, les peintures murales de « plein air » ne manquèrent certes pas en Valais, même si, entre autres choses, les rigueurs d'un climat sec mais par trop contrasté en ont réduit considérablement le nombre. Avant la fin du siècle, signalons le jubé en stuc de Valère, uniformément blanchâtre aujourd'hui, peint de scènes figurées, à en juger par un fragment de personnage et des rinceaux un peu effacés sur le côté sud, près du pilier.

Le XV^e siècle, plus précisément la période comprise entre 1435 et 1475, constitue le véritable âge d'or de la peinture murale séduisante, si l'on considère le nombre et la qualité des œuvres qui subsistent. 1435 est l'année faste entre toutes: le peintre fribourgeois Pierre Maggenberg reçoit paiement d'un travail effectué pour le Chapitre, dans lequel on s'accorde à reconnaître la peinture des volets de l'orgue de Valère. La même année probablement, il peint le revers (face orientale) du jubé, pour le compte des doyens du chapitre, celui de Valère, Anselme de Faussonay, et celui de Sion, le futur évêque Guillaume de Rarogne (1437-1451). Pour ce dernier, il réalise le panneau de l'autel dédié à la Visitation, aux saints Sébastien et Fabien fondé l'an précédent et consacré l'année suivante, avec la peinture murale de la deu-

xième travée du bas-côté sud, devenue ainsi chapelle, face à l'entrée principale de l'église, et la représentation du tombeau du fondateur. Peut-être Maggenberg a-t-il peint à la cathédrale de Sion un Jugement dernier (ou un Christ en Majesté). Cette œuvre avait été commandée par Anselme de Faussonay qui, en 1453, élit sépulture à proximité, mais elle a dû disparaître quelques années plus tard, lors de la reconstruction de l'édifice. Maggenberg, malgré la consonance alémanique de son nom, avait reçu une formation savoyarde, ou plus exactement piémontaise, sans doute auprès de Giacomo Jaquerio; il reprend en les simplifiant un grand nombre de motifs ornementaux et même certaines architectures caractéristiques de ce maître du gothique international. Ses figures au nez pointu sont plus personnelles: elles représentent la principale note germanique de son tempérament si l'on excepte le traitement particulier des chevelures, ondulées de façon typique. Qu'on ait fait appel à ce Fribourgeois, meilleur peintre de son temps loin à la ronde, tient éventuellement à ce que le curé de Sion, ces années-là, était fribourgeois lui-même.

Vers 1445-1447, Guillaume de Rarogne, devenu évêque, fait repeindre l'intérieur de la chapelle de Tourbillon après l'avoir réparée. Un artiste, élève peut-être de Maggenberg, un peu moins intéressant mais issu de la même école, effectue ce travail encore admiré au siècle dernier, mais dont il ne nous reste presque rien. Ce peintre, ou son atelier, a travaillé pour Rodolphe Asperlin, neveu de Guillaume et frère de l'évêque suivant, Henri (1451-1457). Avec son épouse Franciscona de Rarogne, Rodolphe, l'un des hommes les plus riches de son temps en Valais, a offert la peinture de l'abside de l'église de Valère, parois et voûtes, avant ou pendant l'épiscopat de son frère mais au plus tard en 1466, année où il est contraint à l'exil. Coïncidence ou éventuel souvenir de son mécénat, on trouve près de lui, à Bex, en 1464, un certain Hans Pictoris — Jean, fils du peintre ? — dont le père avait peut-être œuvré à Valère et à Tourbillon.

Les années suivantes sont à peine moins riches en œuvres intéressantes. Sur la colline de Valère, un peintre, probablement formé par Conrad Witz ou fortement influencé par lui, paraît avoir réalisé trois peintures murales dans un ordre chronologique difficile à préciser: celle du croisillon nord de l'église et celles des salles dites des « Calendes » et de la « Caminata ». Seules, les peintures du transept sont datées (1470). Elles sont une réplique, en plus modeste, de l'ensemble peint par Maggenberg pour Guillaume de Rarogne trente-cinq ans aupara-



vant; on retrouve ici la combinaison d'une scène votive avec une tombe simulée et un «tableau mural» d'autel. Nous devons cet ensemble malheureusement très mal conservé à l'initiative du chanoine Georges Molitor († 1472) qui voulut être enterré dans la chapelle qu'il avait fondée, dédiée à l'Immaculée Conception et à saint Claude. Réalisés peu avant ou peu après, les neuf preux des «Calendes» et les trois saints personnages de la «Caminata» sont les plus anciennes peintures murales séduisantes conservées hors d'un sanctuaire.

Un peintre est mentionné à Sion ces années-là: maître Jean Bellini, bourgeois de Sion, décédé avant 1480. Il laissait trois fils en bas âge; on ne sait rien d'autre à son sujet.

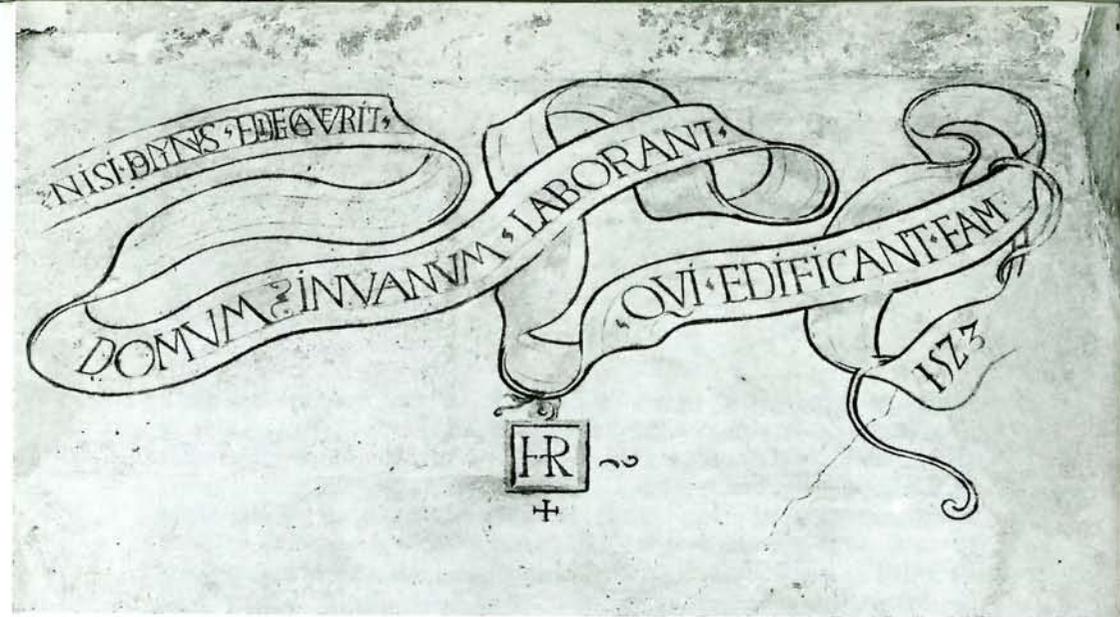
Les œuvres de Valère sont marquées par la personnalité de Conrad Witz, dont l'influence se fait sentir encore une génération après lui. A la même époque, l'évêque Walter Supersaxo (1457-1482) fonde la chapelle Sainte-Barbe dans la cathédrale alors en reconstruction. Cette fondation date de 1471 et la consécration de 1474; le contrat passé avec maître Thomas de Landsperg pour les peintures date de ces années-là. Dans cet ensemble peint, dont la restauration n'est pas plus satisfaisante que la conservation, la différence stylistique avec ceux de Valère est frappante. Le peintre Thomas de Landsperg (am Lech ?) n'accuse pas le même retard et l'on peut en déduire que l'évêque tenait à un artiste de haut niveau, comme pour la sculpture du retable de l'autel (Erhard Künig de Berne probablement). La note germanique ou alémanique y est sensible, dans la mesure où l'on peut encore en juger. Rappelant à divers égards la manière des premiers «maîtres à l'œillet», et non sans parenté avec les créations influencées par un Schongauer, le peintre de la chapelle Sainte-Barbe annonce en outre celui qui dominera l'histoire de la peinture au cours du premier quart du XVIe siècle en Valais: Hans Rinischer.

On ne peut guère signaler, entre 1475 et 1510, que la polychromie des clefs de voûte de la cathédrale, indice d'une probable décoration peinte des voûtains et des nervures (1496-1499). Au début du XVIe siècle, Hans Rinischer se distinguera tout particulièrement dans ce genre de travaux. Son activité commence à être mieux connue depuis quelques années: en 1512, il signe dans le chœur de Rarogne, en 1518, dans celui d'Ernen et dans la nef de Rarogne, voûtée l'année précédente. Il est sans doute, entre 1510 et 1516, le créateur des motifs floraux du chœur de Saint-Théodule de Sion. Rinischer semble bien avoir encore accompagné Ulrich Ruffiner, l'auteur de ces construc-

tions et le plus grand architecte du Valais à cette époque, lors de la décoration de la chapelle Sainte-Anne à l'église de Glis en 1519: le porche était appelé autrefois «la porte d'or» en raison de sa riche polychromie, malheureusement mise à mal au cours des siècles et aujourd'hui pratiquement perdue. Dans la chapelle Sainte-Anne, le retable de l'autel a peut-être été peint par Rinischer ainsi que le pensait Albert de Wolff; les revers des volets montrent le maître de l'ouvrage, Georges Supersaxo, avec son épouse Marguerite Lehner et leurs vingt-trois enfants; Valère se détache à l'arrière-plan, comme dans la scène du saint Georges à la chapelle Sainte-Barbe de la cathédrale. C'est d'ailleurs à Sion, et souvent dans l'entourage du grand tribun, que l'on retrouve Hans Rinischer les années suivantes. Les archives attestent l'importance que la peinture architecturale avait alors, bien que peu de témoins nous soient parvenus. En 1521, par exemple, Rinischer effectue des travaux de peinture sur le mur du Grand-Pont, sans que l'on dispose à ce sujet de plus amples précisions. Peut-être est-ce lui qui peignit, sur la souste de Sion, les armoiries d'un ancien conseiller bourgeois, Peter Stampin père, qu'on pouvait voir en 1527 ?

En 1523, il orne d'une sorte d'armorial familial les murs intérieurs de l'escalier dans la maison de Georges Supersaxo (fig. p. 12). L'année suivante, notre artiste est reçu bourgeois de Sion avec son épouse Elsa Zemberg et il paie son entrée par de nouveaux travaux non spécifiés. Peu après, à l'église du Marais, à Sierre, partiellement reconstruite par Ruffiner en 1524, il pourrait avoir peint l'intérieur de la chapelle Saint-Antoine ainsi qu'à Vercorin, les animaux symboliques des évangélistes sur les voûtains du chœur de l'ancienne église. Il faudra étudier un jour les volets signés Hans Rin, dans le retable du Musée national provenant de Wiler près de Blitzingen, pour savoir s'ils ne sont pas, eux aussi, de sa main. Faisait-il partie, ainsi qu'Albert de Wolff l'a supposé, des familiers de Georges Supersaxo, en compagnie duquel il apparaît plusieurs fois dans des actes notariés, vers la fin de leurs vies respectives ? En tout cas, s'il figure parmi les témoins du testament du grand capitaine mort en 1529, il ne lui survécut pas longtemps. Hans Rinischer, comme son épouse, décéda avant juin 1530.

Avec ce peintre, nous nous trouvons en présence de l'une des plus belles et des plus riches pages de l'histoire de la peinture pour la ville de Sion. Son sens décoratif, sa coloration puissante, son trait vif et sûr en font une personnalité artistique fort intéressante bien que méconnue et d'une importance certaine pour tout le pays. Il est préma-



turé de se prononcer sur sa formation, même si l'on a cru reconnaître dans certaines de ses œuvres des ceilllets qui indiqueraient son origine. De même, on ne peut retenir comme indice le fait qu'il soit parfois nommé Reynischer (rhénan...), car on l'appelait aussi occasionnellement Rauscher (mais jamais Runtschen, comme on le trouve trop souvent cité !). Toutefois, quelque relation avec l'Allemagne méridionale ne serait pas pour nous surprendre. Notons enfin que cet artiste, comme Ruffiner, a servi successivement les deux grands hommes d'Etat du Valais de la Renaissance, qui furent amis, puis ennemis mortels: le cardinal Mathieu Schiner et Georges Supersaxo. Illustrant en définitive l'impartialité et l'universalité de l'art, Rinischer et Ruffiner ont contribué à donner de chacun de ces tyranneaux une image sereine, celle que laisse le souvenir des grandes entreprises culturelles.

Cette brillante période ne connut pas de lendemain et avec les fortes personnalités politiques s'évanouit l'amorce d'un essor artistique à Sion et en Valais. Une exception, mais d'importance, contredit à peine ce constat: entre 1530 et 1609, les fresques de la maison de l'apothicaire Uffem Bort, datées 1547, attestent que le goût pour la peinture murale ne s'est pas complètement perdu. Dans une certaine mesure, on peut considérer cette œuvre comme un ultime écho des années fastes du premier tiers de siècle, quand Jean Uffem Bort, bourgeois de Sion depuis 1519, côtoyait Hans Rinischer dont il sera l'exécuteur testamentaire. L'intérêt de l'apothicaire pour la peinture pourrait bien dater de l'époque où il fournissait probablement l'artiste en couleurs ou en ingrédients divers. Encore imprégnés d'esprit gothique par l'iconographie et le style des personnages, les fresques de 1547 reflètent des aspirations de la Renaissance alémanique par les éléments décoratifs, notamment les colonnes et les rinceaux qui, en une suite d'arcades, créent un cadre caractéristique.

La date de 1554 et le monogramme du Christ accompagnent la peinture d'un vouïtain de la nef de Valère en blocs jaunes (imitant le tuf ?) à joints bruns: unique reste de travaux plus importants ? Nous ne saurions exclure toute éventualité de redécouvrir un jour quelque autre peinture murale sédunoise de la seconde moitié du XVI^e siècle. Cependant, dans l'état actuel de nos connaissances, il faut passer au début du XVII^e siècle pour renouer avec la tradition ornementale qui s'était manifestée cent ans auparavant déjà. Un renouvellement certain s'exprime alors, grâce au vocabulaire spécifique du maniérisme et grâce à la prépondérance toujours plus affirmée de l'héraldique dans

l'iconographie. Cette orientation n'est pas déterminée uniquement par l'emprise de la Réforme en Valais et par le fait que ses partisans se recrutent dans les meilleures familles du pays.

En 1601, dans un Valais fortement germanisé, Nicolas Roten recourt le premier aux services de Ludwig Dub, qui signait du monogramme DL, pour décorer les murs de la grande salle de sa maison de Rarogne (fig. p. 12). Jean Supersaxo et Antoine Waldin en feront autant à Sion, respectivement en 1609 et en 1612. Le second avait les sympathies les plus vives pour le protestantisme. Le même peintre se retrouve au château d'Anchettes sous Venthône en 1618 et, à des dates indéterminées, dans l'ancienne cure de Bagnes au Châble et dans une maison de la rue du Rhône à Sion. Mais il n'a signé son ouvrage qu'à Rarogne. Il a laissé des œuvres en Argovie et à Lucerne, sa patrie.

Simultanément, dans un style moins décoratif où les figures ne manquent pas de volume grâce, entre autres, à des drapés généreux, son concitoyen Ulrich Hartmann travaille à Valère, non seulement à la réfection des volets d'un retable plus ancien qu'il signe et date en 1619, mais aussi sur le mur nord de la salle des «Calendes». La crucifixion qu'il avait réalisée sur cette paroi, signée VH et datée de 1618, a été masquée il y a quelques décennies.

Cette belle floraison de peintures murales au premier quart du XVIIe siècle est aussi la dernière à Sion. La deuxième moitié du siècle nous a certes légué la chapelle de Mollignon (1663), malheureusement trop restaurée, mais plus particulièrement intéressante par sa peinture extérieure. A la même époque, dans le chœur de Valère, on paraît s'être soucie d'unifier l'aspect de l'ensemble modifié par les nouvelles stalles (1662-1664) : motifs architecturaux et végétaux, dans les mêmes goûts et style que les boiseries, viennent couvrir les clôtures latérales en stuc. Ce qui ne fera pas oublier la peinture de Maggenberg sur le revers du jubé, désormais cachée par les hauts dossiers des stalles.

Au XVIIIe siècle, la peinture murale semble pour ainsi dire bannie de la ville de Sion, à l'exception de façades dont il reste peu de chose et dont nous reparlerons plus loin. D'autres très modestes exceptions sont la clef de voûte repeinte à neuf en 1737 dans la chapelle Sainte-Barbe (fig. p. 16) et les deux médaillons armoriés de la tribune d'orgue exécutés vers 1786, tous dans la cathédrale.

Aux Mayens-de-Sion, l'extraordinaire et inattendue salle aux tableaux muraux et au plafond peints en 1718 par Jean-Etienne Koller

dans le chalet que l'évêque François-Joseph Supersaxo fit construire en 1716, mérite d'être intégrée à cette présentation par ailleurs exclusivement sédunoise. En effet, bien que l'on ne connaisse pas d'autre œuvre de lui à ce jour, on sait que Koller faisait figure de peintre de l'évêque de Sion. Il s'agit aussi du seul décor mural qui ait pour auteur un membre de la dynastie Koller, l'une des rares familles d'artistes à faire souche à Sion sous l'Ancien Régime. Jean-Etienne († 1725) était le fils d'Alexandre († 1711) et le petit-fils de Matthieu venu d'Augsbourg à Brigue vers 1650, puis établi définitivement à Sion. Son frère Joseph († 1728) peignait également, de même que Jacques-Etienne, son fils (1723-1758) et Jacques-Arnold (1757-1807), son petit-fils, dernier représentant de la lignée.

Discutera-t-on l'appartenance sédunoise de ce cycle présentant des paysages, des marines (Venise aux Mayens !) inspirées par Claude Lorrain, et des architectures triomphales en trompe-l'œil «crevant» le plafond pour un envol vers le ciel d'azur des Paradis baroques ? Unique exemple valaisan, miniaturisé, de la peinture palatiale si prisée sous sa forme monumentale dans les terres d'Empire au XVIIIe siècle, il a servi de cadre estival et charmant à la cour épiscopale.

Tandis que les églises construites en Valais au cours de ce siècle reçoivent sur leurs voûtes un décor peint qui les associe, parfois modestement, à un autre courant représentatif du rococo d'Europe centrale, Sion devra attendre le début du XIXe siècle pour reprendre à son tour cette conception dans l'église des Jésuites. Mais ici, la technique n'est plus à proprement parler murale puisqu'il s'agit de panneaux de bois peints bien intégrés à l'architecture et aux stucs de la voûte. Xavier-Antoine Hecht, le peintre lucernois qui les a composés, avait pourtant déjà fait ses preuves de fresquiste dans plusieurs sanctuaires de son pays d'origine. Il serait intéressant de savoir pourquoi il a préféré le bois peint pour l'église sédunoise.

Au milieu du XIXe siècle encore, l'église de Bramois (vers 1860) illustre une dernière fois ce système de décoration hérité du baroque et du rococo. Laurent Ritz a utilisé la toile et l'huile, ce qui montre à quel point on s'est éloigné du principe «mural» de départ.

Ainsi, l'histoire de la peinture murale sédunoise sous l'Ancien Régime se prolonge par l'esprit et par les formes, sinon du point de vue technique, jusqu'en plein milieu du XIXe siècle.



Domaine privilégié, domaine défavorisé...

Nous avons jusqu'ici considéré avant tout le domaine privilégié des belles peintures spectaculaires et conservées grâce à leur emplacement à l'abri de toutes sortes d'inconvénients. Certaines, nous l'avons dit, sont murales presque par obligation et ne sont pas fondamentalement conçues en fonction de la paroi ou de l'architecture. Le catalogue qui suit leur est largement consacré.

Pourtant, la peinture murale à Sion devait être en prépondérance la peinture architecturale, et l'architecture peinte, celle des façades de maisons. Ce que nous enseignent les textes du XVI^e siècle, ce que nous montre encore la chapelle de Molignon, n'avait rien d'exceptionnel. Dans un pays où les pierres de taille étaient trop rares et trop coûteuses pour qu'on en revêtît même les façades des constructions les plus prestigieuses, l'importance des crépis, des enduits et de leur éventuelle peinture a toujours été essentielle. Au XIV^e siècle déjà, le portail principal de la cathédrale, au sud, était appelé le portail rouge, probablement en raison de sa polychromie. Mais les édifices religieux aussi bien que les bâtiments publics et les maisons particulières ont subi au cours des temps maintes réfections entraînant la perte souvent totale de ce qui constituait l'épiderme ou l'enveloppe d'origine du monument.

L'une des plus anciennes représentations de la ville, gravée par Sébastien Münster en 1548 et qui illustre sa chronique, montre sur la porte de Conthey Notre-Dame-des-Victoires en commémoration de la bataille de la Planta (1475). Cette image a peut-être été peinte d'abord sur le mur avant d'être remplacée au cours du XVIII^e siècle par le panneau en bois qui nous est parvenu. Encore était-ce là une œuvre d'un caractère très spécial, nullement intégrée à l'architecture lui servant de support.

Sauf de notables exceptions, la polychromie extérieure des constructions concernait les structures architecturales qu'ils s'agissait de mettre en évidence et d'enrichir par des éléments simulés, tels que chaînes d'angle, encadrements de portes et de fenêtres, corniches, cordons et bandeaux. Rien ne nous est parvenu de semblable du Moyen Age et de la Renaissance. Dans la région, il n'est que Vaas (Lens), avec son ancienne auberge (1576), et Botyre (Ayent) qui aient gardé des maisons aux façades peintes du XVI^e siècle, sans oublier, à Ernen,

la maison dite de Tell (1578) et quelques restes à la tour d'escalier de la maison Supersaxo, à Sion (milieu du XVIe).

Avec plusieurs cadrans solaires et la chapelle de Molignon, le XVIIe siècle nous avait légué, dans le quartier des Tanneries, une façade à l'architecture peinte en camaïeu gris, où les frontons brisés coiffant les encadrements de fenêtres faisaient grand effet. On n'a malheureusement pas su reconnaître la valeur esthétique et l'importance historique de ces témoins uniques qui ont disparu il y a moins de dix ans. Il n'en reste qu'un pauvre fragment de chaîne d'angle. La tendance actuelle vers une rénovation totale et «en profondeur» des façades anciennes menace gravement ce qui reste encore de leur substance originale. Qu'un enduit date du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe ou même du XIXe siècle, sa valeur de document historique irremplaçable demeure entière.

Le XVIIIe siècle n'a pas été plus épargné par les récentes restaurations effectuées en ville de Sion. Comme au siècle précédent, les façades étaient blanches, à l'exception des éléments d'architecture renforcés en trompe-l'œil par la peinture. La mise en couleur totale fait une timide apparition vers la fin du siècle. Si l'on en croit le tableau du maître-autel dans sa chapelle, le nouvel hôpital (actuel conservatoire et pouponnière), construit entre 1763 et 1781, a pu être teinté d'un vert très clair avec encadrements et chaînes d'angle rouges. D'autre part, à l'occasion du renouvellement de l'alliance des cantons catholiques et du Valais avec la France en 1780, on avait passé en rouge la face ouest du clocher de la cathédrale depuis la fenêtre inférieure jusqu'à la plate-forme, vraisemblablement pour l'harmoniser avec la flèche en brique. La maison de ville fut blanchie, de même que la muraille du cimetière dont les «coins» furent «mis en jaune»; de son côté, l'évêque fit «blanchir et mettre en jaune» l'escalier du château de la Majorie, apparemment pour imiter le tuf.

Les renseignements sur les reconstructions qui suivirent le grand incendie de 1788 sont moins nombreux. Gravures, dessins et croquis anciens devraient être d'un grand secours à ce point de vue.

Bien qu'elle sorte du cadre chronologique choisi, nous tenons à signaler la peinture des façades du XIXe siècle qui mériterait bien d'autres égards que ceux dont elle est l'objet actuellement. Qu'il s'agisse de simples décors dans la tradition des époques précédentes, ou de peintures plus élaborées, tel le parfait trompe-l'œil de la maison Ambuel ou les ornements végétaux mêlés aux motifs architecturaux

de la maison Penaudier (détruits), tous devraient impérativement être pris en considération par les autorités et par les diverses instances compétentes.

Jusqu'à présent, l'effort a porté sur les monuments et les ensembles les plus prestigieux. Toutes les peintures présentées ci-après nécessitent un entretien constant et parfois une intervention urgente. *Sedunum nostrum* a su montrer l'exemple avec la restauration de la fresque Uffem Bort. Mais le danger le plus grave pèse avant tout sur les enduits d'apparence anodine et auxquels «personne ne fait attention». Il n'y en aura bientôt plus. Implorons grâce pour ces derniers vestiges !

Fausse sortie (en perspective cavalière)

En résumé, la peinture murale sédunoise offre une image toujours présente et bien vivante de l'histoire de la capitale valaisanne. Si Valère, Tourbillon, puis la cathédrale représentent aux XIIIe et XIVe siècles les points névralgiques successifs de la vie, de la politique et de la foi à Sion, dès le XVe siècle, les donateurs deviennent plus représentatifs que les lieux où s'exprime leur mécénat. Après la période savoyarde, teintée d'italianisme par les voies du Piémont et de la Lombardie, et qui s'achève vers la fin du XIVe siècle, les Rarogne et autres Asperlin peuvent être considérés comme des témoins parmi les plus importants de la germanisation que subit Sion, du XVe siècle à la fin de l'Ancien Régime. L'avènement des Supersaxo et des Schiner va de pair, dès le dernier tiers du XVe et durant plus d'un demi-siècle, avec l'expansionnisme haut-valaisan couronné par la conquête, en deux temps (1475 et 1536), du Bas-Valais demeuré savoyard. Au début du XVIIe siècle, alors que les conflits d'ordre confessionnel s'intensifient en même temps que la lutte pour le pouvoir entre le prince-évêque et les Patriotes des Sept Dizains, on rencontre quelques figures marquantes, tels Jean Supersaxo et Antoine Waldin, caractéristiques des tendances du patriciat valaisan d'alors: service étranger, protestantisme, par exemple. C'est encore les Supersaxo, qu'on trouve du XVe au XVIIIe siècle en relation avec la peinture murale à Sion, qui en concluent le panorama avec le dernier homme de la famille, l'évêque François-Joseph (1701-1734). Après lui, on n'assiste plus qu'à quelques apports et, très tardivement, avec les Jésuites, à un semblant de décor mural.

On voudra bien nous pardonner de ne blasonner aucune des nombreuses armoiries qui — leitmotiv spécifique de la peinture murale sédunoise — en forment selon certains l'épine dorsale, de la fin du XIVE au XVIIIe siècle. Nous y avons renoncé en parfaite connaissance du goût prononcé en Valais pour les choses de l'héraldique, péché mignon qui avait frappé le doyen Bridel en 1820 déjà: « On remarque chez les gens au-dessus du commun un soin particulier pour conserver les généalogies, les armoiries et les ornements de leurs ancêtres.»

Il resterait à mieux cerner la peinture murale sédunoise dans un contexte plus vaste, valaisan d'abord, puis à intégrer celui-ci à une vue d'ensemble embrassant toute la partie occidentale de l'Arc alpin. Mais, conscients des risques de tomber dans le piège des généralisations trop hardies et des synthèses prématurées, nous avons préféré nous garder de cette tentation, laissant à des plumes plus compétentes le soin de véritablement conclure cet ouvrage.

Dans l'impossibilité de citer tous ceux qui ont peu ou prou, de près ou de loin, aidé les auteurs à réaliser le présent travail, nous tenons à assurer ces collaborateurs de notre plus expresse gratitude, en espérant que chacun saura lire son nom entre les lignes.

PEINTURES MURALES

Chapelle de Tous-les-Saints

- Sujet* Saint Christophe.
Date Milieu du XIVe s.
Dimensions h. 122 l. 55 cm.
Technique Peinture à la chaux sur esquisse en terre rouge à la fresque.
Remarques Découverte, dégagée et restaurée en 1964 par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs.
Bibliogr. Donnet, pp. 61, 76. - *Kunstführer*, p. 278.

Dans la chapelle fondée et construite vers 1325 par le chanoine Thomas de Blandrate, chantre de Sion, saint Christophe est peint au-dessus de la piscine liturgique, à gauche du petit chœur en encofrètement.

Saint Christophe est représenté dans une attitude traditionnelle, frontale et presque hiératique. Le tronc d'arbuste dans sa main droite, ainsi que les poissons et le crustacé sous ses pieds, évoquent sa traversée. Rompant l'effet de symétrie, contrastant avec la rigidité des traits du visage et avec les ondulations régulières de la chevelure, le drapé du manteau brun-rouge et vert montre quelque souplesse et témoigne d'une certaine liberté de traitement. Présenté de trois-quarts, l'Enfant assis sur l'épaule gauche du saint s'agrippe de la main droite à ses cheveux. Il s'agit de ce qu'on appelle en iconographie le type récent, opposé au type ancien, où l'Enfant était assis sur le bras, à hauteur de poitrine de saint Christophe. C'est au XIVe s. que le type nouveau s'impose progressivement et à cet égard la peinture de Tous-les-Saints constitue un jalon intéressant, plutôt précoce.

Du point de vue stylistique, cette œuvre est isolée à Sion au XIVe s.: certain italianisme de l'ensemble, le graphisme accusé des traits fortement silhouettés — élément archaïsant — ne suffisent pas à situer l'œuvre plus précisément. Le traitement des chevelures et l'ornementation des nimbes, entre autres détails, trouveraient néanmoins quelque correspondance avec un dessin mural, plus récent, repéré dans l'un des souterrains du château de Chillon.

Disparu sous un badigeon dès le XVIIe s., saint Christophe recevait des marques de dévotion particulière au XVIe s. encore, à témoin l'inscription datée 1542, gravée au bas de sa robe.



Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XIVe s.

- Sujet** Annonciation, Crucifixion, anges cérophores, le roi David, saint Georges et la princesse, motifs ornementaux.
- Date** 2e tiers du XIVe s.
- Dimensions** (chœur, intérieur) h. 510 L. 515 l. 535 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
- Remarques** Cycle découvert lors de la restauration de la chapelle, en 1967-1968, et restauré par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs, après dépose des peintures du XVe s. (voir plus bas).
- Bibliogr.** Donnet, pp. 60, 74. - *Kunstführer*, pp. 278-279. - Anne-Elisabeth Gattlen, *Die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in der Georgskapelle von Tourbillon*, mémoire de licence dactylographié, Fribourg, 1978, 77 p. + ill.

Considérée comme récente en 1308, la chapelle dédiée à saint Georges doit avoir été construite par l'évêque Boniface de Challant à la fin du XIIIe s., en même temps que l'enceinte du château de Tourbillon dont elle occupe l'angle sud-est. La plus ancienne couche de peinture murale qui ornait tout l'intérieur du chœur voûté d'ogives n'est pas contemporaine de la construction: sa datation oscille entre 1320-1340, selon A.-E. Gattlen, et 1360-1380, d'après l'avis des premiers spécialistes à s'être prononcés sur la question.

Ainsi que tout le château, la chapelle et son premier décor eurent probablement à souffrir des guerres de la fin du XIVe et du début du XVe s. Lors des réparations entreprises par l'évêque Guillaume de Rarogne, de nouvelles peintures murales couvrirent les précédentes, ou ce qui en restait, et la chapelle rénovée fut consacrée en 1447. Après le grand incendie de 1788, Tourbillon, qui était devenu la résidence d'été des évêques, ne fut plus qu'une ruine intéressant les seuls passionnés d'histoire et d'antiquités.

Au XIXe s., quelques observateurs attentifs remarquèrent, par endroits, des traces de peinture plus ancienne sous la couche du XVe s. de plus en plus dégradée, mais il a fallu attendre la restauration de 1967-1968 pour avoir une idée — et d'admirables témoins — de l'ampleur du programme initial de décoration: les parois orientale et méridionale en ont conservé d'importants fragments, tandis que les voûtains et le mur septentrional n'offrent plus à la vue que d'infimes restes. Voici ce qui subsiste de l'ensemble iconographique du XIVe s.:



- A l'est, un résumé du mystère de la Rédemption: au centre, la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean, le soleil et la lune; sur les côtés, l'Annonciation, avec l'ange Gabriel tout à gauche de la paroi et la Vierge à l'autre extrémité; dans les ébrasements des fenêtres, des anges cérophores (porteurs de cierges) semblent s'avancer vers les personnages de ces deux scènes. Les figures de l'Annonciation s'inscrivent dans un décor architectural peint: arcs triflés et coiffés de gâbles à crochets. Les autres personnages et la Crucifixion sont plus simplement encadrés. Une frise de rinceaux sépare en la soulignant la zone figurée de la draperie peinte formant soubassement.
- Au sud, à gauche de la grande fenêtre dont l'ébrasement n'est orné que de motifs ornementaux, géométriques et végétaux, le roi prophète, David, joue de la lyre assis sur un trône ajouré par des éléments architecturaux; à droite, la scène principale montre la princesse enchaînée et saint Georges à cheval combattant le dragon.
- Dans les voûtes, des fragments d'architecture, probables restes des trônes des évangélistes ou des Pères de l'Eglise.

La parenté stylistique et technique de ces peintures murales avec celles de l'ancien arc triomphal de l'église paroissiale Saint-Léger, à Basse-Nendaz, est évidente. On a affaire au même atelier, sinon à la même main. Si, comme le suppose A.-E. Gattlen, cet ensemble remonte aux années 1320-1340, il serait non seulement l'un des plus intéressants, mais aussi l'un des plus anciens de peinture murale dans la région alpine influencée par la Savoie ou soumise à elle. Mais les raisons historiques avancées ne sauraient être absolument déterminantes. L'iconographie et le style, confrontés à ceux de divers monuments de cette époque, doivent être pris en considération. Et c'est ici que surgissent les véritables difficultés, car on ne trouve matière à comparaison que fort loin (cours supérieur et moyen du Rhin), dans des régions dont la culture et l'art, profondément germaniques ou alémaniques, s'écartent sensiblement de ceux de Sion et de ses évêques au XIV^e s. D'où les réticences qu'on éprouve à accepter une date pour ce cycle précoce.







Cathédrale, clocher, voûte du vestibule

- Sujet** Christ en majesté avec les quatre évangélistes; saint Pierre et saint Paul.
- Date** Milieu du XIVe s.
- Dimensions** h. ca 170 l. 410 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
- Remarques** Découverte et restaurée en 1948 par Delmenico, responsable du ton brunâtre de l'ensemble empêchant une bonne lecture de l'œuvre.
- Bibliogr.** Donnet, p. 42. - *Kunstführer*, p. 283. - François-Olivier Dubuis, *Le clocher roman de la cathédrale de Sion et ses transformations au XVe siècle*, dans *Annales valaisannes*, 1978, p. 78.

Il est admis que la voûte en plein cintre du rez-de-chaussée date, comme l'ensemble de la construction originale du clocher, du milieu du XIIe s. Dans la partie ouest, sur la moitié nord, le Christ-Juge entouré du tétramorphe et des princes des apôtres est représenté selon la conception médiévale traditionnelle d'une iconographie inspirée de l'Apocalypse.

Bénissant de la droite et tenant le globe dans la gauche, le Christ de majesté trône sur un arc-en-ciel, à l'intérieur d'une mandorle encadrée de quatre médaillons circulaires comprenant les demi-figures ailées des évangélistes avec des phylactères dont les textes sont effacés; les têtes sont celles des animaux symboliques habituels: à gauche, de haut en bas, aigle pour saint Jean, ange anthropomorphe pour saint Matthieu; à droite, de haut en bas, lion pour saint Marc, taureau pour saint Luc. Seuls saint Pierre avec sa clef (à droite) et saint Paul avec son épée (à gauche) accompagnent la scène, alors qu'on pourrait attendre tout le cortège des douze apôtres.

Malgré l'état de conservation déplorable de cette peinture, dont toute la surface avait été piquée il y a fort longtemps pour recevoir un enduit, on peut attribuer son exécution à une bonne main du milieu du XIVe s., stylistiquement et techniquement apparentée à celle de Tourbillon et Basse-Nendaz. La documentation photographique établie lors du dégagement, mais avant la restauration, est d'un précieux secours à cet égard.

Peut-être postérieure à l'incendie et aux dégâts subis par la cathédrale en 1352, lors de la prise de Sion par les Savoyards, cette œuvre témoigne de la résistance de la voûte lors de l'incendie qui ravagea en 1403 les étages du clocher.



Cathédrale, clocher, tympan du portail

- Sujet** Vierge à l'Enfant entre deux saints évêques et un couple de donateurs.
- Date** 3e tiers du XIVe s.
- Dimensions** h. 158 l. 285 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur enduit de chaux.
- Remarques** Repeinte au XIXe ou au début du XXe s., et vers 1940 par Ernest Correvon; nettoyage en 1978 par Jean Perruchoud et J. Herovits, repeints antérieurs partiellement conservés; restauration prévue pour 1979.
- Bibliogr.** Blavignac, pp. 204, 207, pl. XXI-XXIII. - Donnet, p. 42. - Elisabeth Rossier, *Anciennes portes de Sion*, 1974, pp. 18-20 (*Sedunum nostrum*, Annuaire n° 4). - *Kunstführer*, p. 283. - François-Olivier Dubuis, *Le clocher roman de la cathédrale de Sion et ses transformations au XVe siècle*, dans *Annales valaisannes*, 1978, p. 76, n. 7.

Entrée secondaire de la cathédrale au Moyen Age, le portail du clocher roman, qui faisait face à la cure, a conservé dans son tympan un décor peint très retouché, postérieur à la construction de plus de deux siècles. Il offre ainsi un cas parallèle à celui de l'église de Saint-Pierre-de-Clages, où la peinture du tympan, aujourd'hui effacée, pouvait être située dans le dernier quart du XIVe s. grâce à des armoiries relevées déjà au milieu du XIXe s. La peinture de Sion doit être postérieure à celle du vestibule voûté: peut-être contemporaine des travaux de réparation à la cathédrale au cours du dernier tiers du XIVe s. ou de ceux effectués au clocher en 1403-1404.

Le champ du tympan est divisé en trois tableaux verticaux, à fonds bleus et rouge; leur encadrement est constitué par un simple filet, le tore du rouleau intérieur de l'arc en plein cintre étant peint d'un motif géométrique simple: losange comprenant un quatre-feuilles stylisé, angulaire, à double encadrement qui engendre en se croisant d'autres petits losanges.

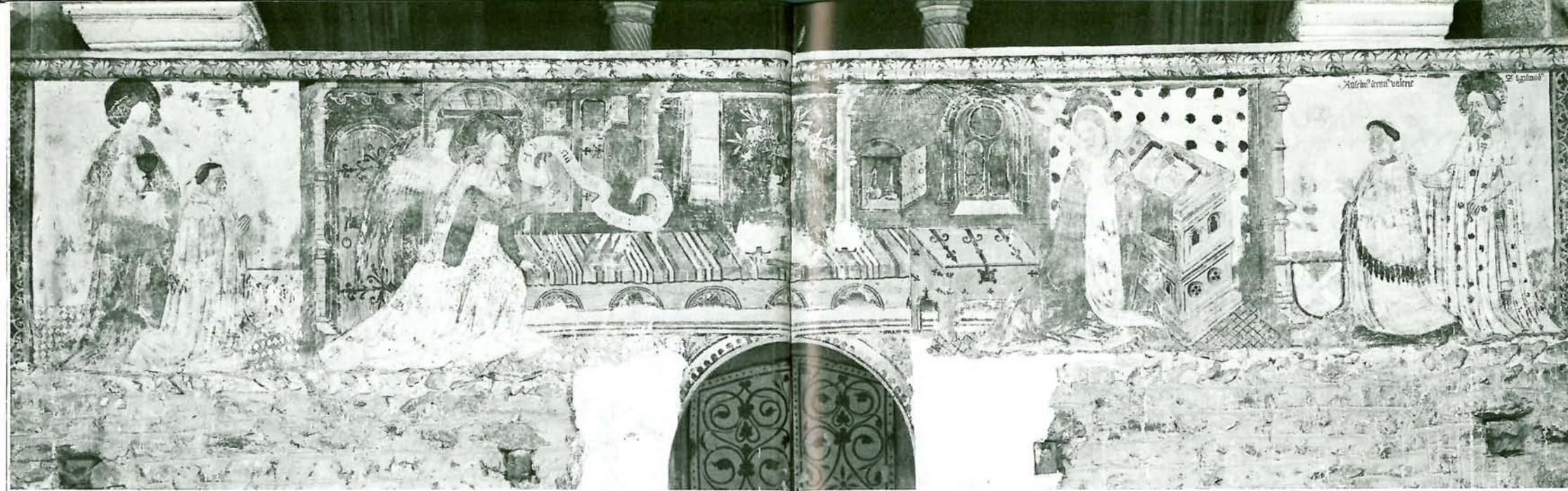
La composition tripartite de la lunette est un motif cher au Trecento italien, dont l'église San Biagio, à Bellinzzone-Ravecchia, donne un bon exemple, avec, comme ici, une Vierge à l'Enfant entre deux saints. L'iconographie et le style de Sion, mais non la technique, dénotent bien une influence italienne surtout dans le groupe de la Vierge; Marie est représentée à mi-corps et vue de trois-quarts; l'Enfant est assis sur le bras gauche de sa mère, le droit servant d'appui aux pieds;



dans une attitude très vivante, il tend son bras gauche de côté, tandis que la main droite tient l'extrémité du voile maternel. Sur fonds bleus, les deux évêques, symétriquement disposés, bénissent chacun de la main droite, bras replié et deux doigts levés; de la gauche, ils tiennent leur crosse. Ils sont nimbés et portent les ornements habituels à leur état: mitre, amict, pallium, chasuble et dalmatique. Le prélat de gauche est barbu, l'autre glabre. Les deux donateurs, à genoux derrière eux, joignent les mains en signe de prière. Ils sont vêtus simplement; l'homme, sur la gauche, porte un manteau à capuchon, paraît jeune, sans barbe, avec les cheveux mi-longs sur la nuque; à droite, la donatrice porte des cheveux longs ondulés jusqu'au milieu du dos. Comme la Vierge et l'Enfant, les évêques et les donateurs sont vus de trois-quarts, corps et visages. Entre les têtes des donateurs et des évêques, deux écus à pointe en arc brisé, dont les meubles ne sont plus lisibles, sont compris dans les médaillons formés de quatre accolades.

Unique peinture murale extérieure du Moyen Age conservée à Sion, le décor de ce tympan n'était pas isolé à l'origine, puisque le grand portail de la cathédrale est qualifié de rouge en 1369.





Valère, église, jubé

- Sujet** Annonciation, entre saint Jean l'évangéliste et saint Sigismond présentant les doyens du chapitre.
- Date** 1434-1437.
- Auteur** Pierre Maggenberg.
- Dimensions** h. 167 l. 726 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
- Remarques** Non restaurée, sauf retouches sur les inscriptions à droite; cachée presque entièrement depuis 1662-1664 par les stalles, démontées en 1898 et en 1973-1974 pour photographier et examiner la peinture.
- Bibliogr.** Ganz, p. 134. - Holderegger, 1930, pp. 95-96. - A. de Wolff, *La fresque du jubé de Valère*, dans *Vallesia*, t. II, 1947, pp. 63-66. - Gantner, pp. 365-366. - PV, p. 4. - Riggenbach, 1964, pp. 176-178. - Troescher, p. 309 et pl. 176-177. - Donnet, p. 81. - *Vallesia*, t. XXIX, 1974, p. XXIX et pl. I-III. - A. de Wolff, *La fresque armoriée du jubé de Valère à Sion*, dans *AHS*, 1974, pp. 63-67. - *Kunstführer*, p. 276.

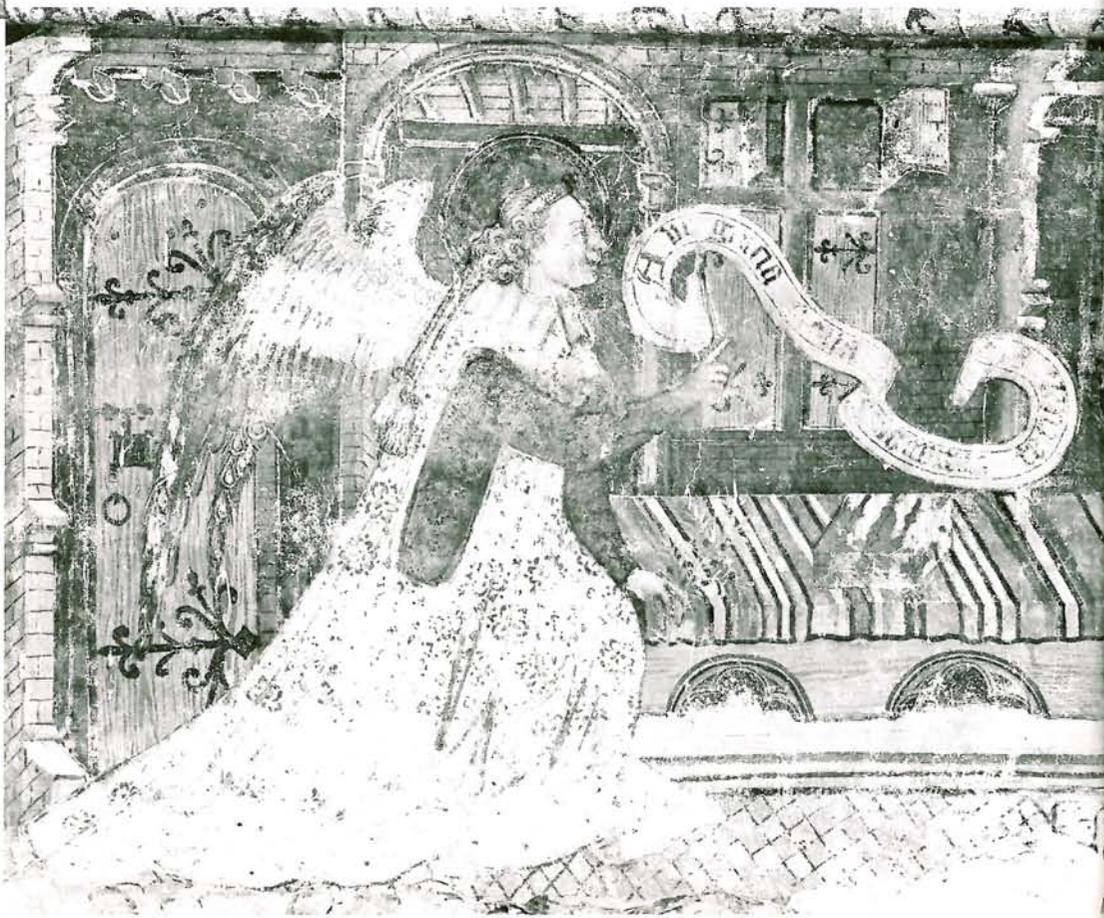
Alors que d'autres parties du jubé élevé au XIII^e siècle dans l'église de Valère étaient déjà ornées de peintures dont il ne reste que de maigres traces, la décoration de la face orientale suit et complète vraisemblablement la mise en place de stalles, auxquelles un certain

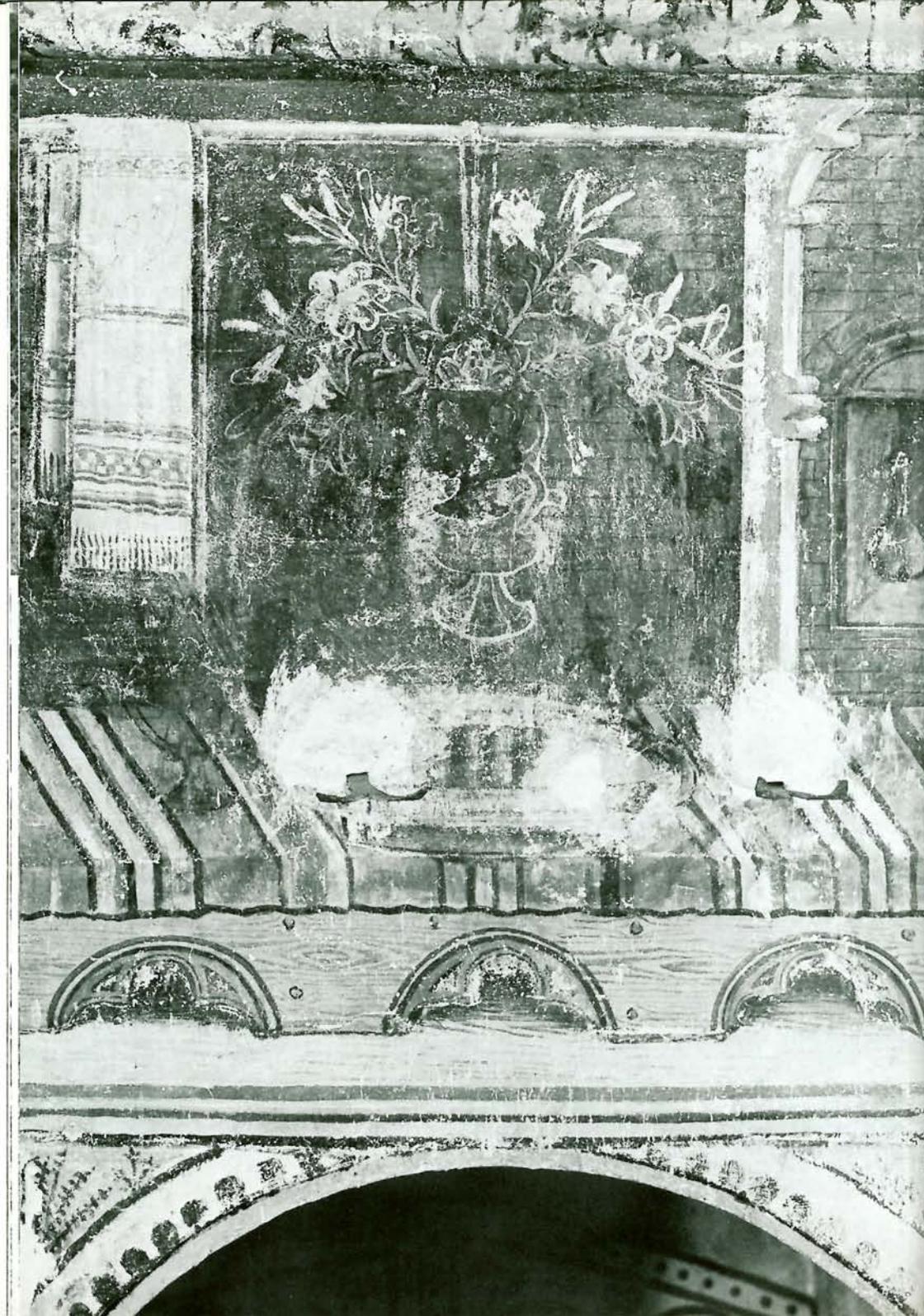
maître Guillaume travaille en 1428. Les donateurs qui y figurent permettent une datation précise de l'œuvre: Guillaume de Rarogne, à gauche avec saint Jean, fut doyen de Sion de décembre 1433 jusqu'à son élection au trône épiscopal en avril 1437; Anselme de Faussonay, à droite avec saint Sigismond, fut doyen de Valère de 1427 à 1458. Or, en 1435, le peintre Pierre Maggenberg (reçu bourgeois de Fribourg en 1409, † vers 1466) œuvre à Valère pour le compte du chapitre.

Pour sa lisibilité, la peinture souffre peut-être de n'avoir pas été restaurée, mais elle en bénéficie par contre dans la mesure où toutes les parties intactes permettent d'imaginer son état de fraîcheur original. Seule, la bordure inférieure haute d'une dizaine de centimètres est définitivement perdue; cette destruction est liée sans doute à la pose de nouvelles stalles au XVII^e siècle. Les stalles du XV^e siècle devaient être beaucoup moins hautes et moins imposantes, et étaient constituées par deux ensembles distincts, de part et d'autre de la porte, surmontés et reliés entre eux par la peinture de Maggenberg.

Conçue comme une sorte de tapisserie simulée dont les parties latérales, presque carrées, sont réservées aux saints et aux donateurs sur fond rouge à l'origine, la peinture du jubé de Valère adopte un ton résolument narratif dans sa partie centrale avec la représentation de l'Annonciation qui a pour cadre l'intérieur d'une riche maison bourgeoise. A lui seul, ce décor constitue une documentation particulièrement précieuse sur le mobilier et sur l'aspect intérieur des édifices dans le domaine savoyard et ses abords immédiats.

On retrouve dans cette œuvre la manière caractéristique de l'artiste fribourgeois, telle qu'on peut l'identifier sur les scènes du cloître des Cordeliers à Fribourg, ainsi qu'à Valère sur les volets du fameux orgue gothique, sur la peinture murale du tombeau et de la chapelle de Rarogne, enfin sur le panneau de la Visitation, provenant de l'autel de cette même chapelle comme l'affirmait avec raison Albert de Wolff. Les figures aux profils ou aux trois-quarts toujours identiques, le traitement des chevelures et des drapés, constituent les traits personnels expressifs et germanisants de Pierre Maggenberg, tandis que la sensibilité au cadre architectural et le rendu minutieux des objets qui s'y intègrent, sans oublier les fonds rouges ni les bords de feuillages, tous éléments typiques du style gothique international, se rattachent au monde savoyardo-piémontais dominé par la forte personnalité du Turinois Giacomo Jaquerio.



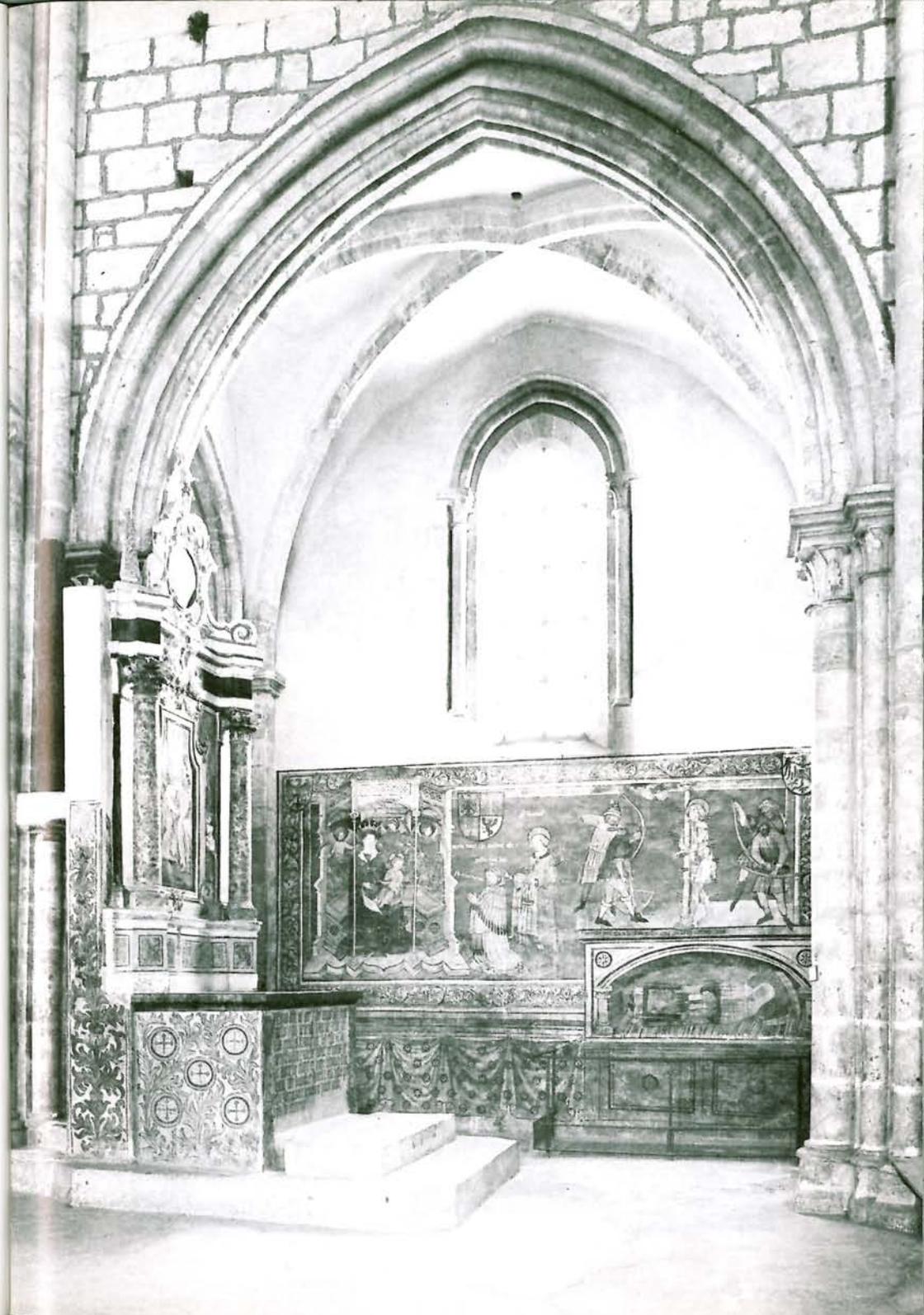


Valère, église, chapelle de Rarogne

- Sujet** a) Mur sud: La Vierge à l'Enfant, Guillaume de Rarogne et saint Sébastien, martyr de saint Sébastien, tombeau du donateur.
b) Autel: Inscription relative à la consécration, décor végétal et croix.
- Date** a) 1434-1437.
b) 1450 environ.
- Auteur** a) Pierre Maggenberg.
- Dimensions** a) h. 398 l. 585 cm.
b) h. 257 l. 208 l. 145 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur enduits de chaux et de plâtre.
- Remarques** a) Jamais couverte, restauration légère en 1900 par l'atelier Christian Schmidt, de Zurich (draperie, bordure, tombeau).
b) Retouches en 1900 par le même atelier.
- Bibliogr.** Wick, pp. 122 B 2-3, 124 E, FF, O. - Rahn, pp. 672-673. - Ganz, pp. 133-135. - Th. van Muyden, *Autel St-Sébastien, consacré en 1450 par l'Evêque Guillaume VI de Rarogne, dans l'église de N.-D. de Valère à Sion*, dans IAS, 1902/1903, pp. 151-156. - Holderegger, 1930, pp. 95-98. - Paul Leonhard Ganz, *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*, Bâle, 1950, pp. 84-85. - Gantner, pp. 365-366. - Riggenbach, 1964, pp. 178, 180. - Troescher, pp. 309-310, pl. 177. - Donnet, pp. 82, 100. - A. de Wolff, *La fresque armoriée du jubé de Valère à Sion*, dans AHS, 1974, pp. 65-66. - Truffer, pp. 26, 114. - *Kunstführer*, p. 277.

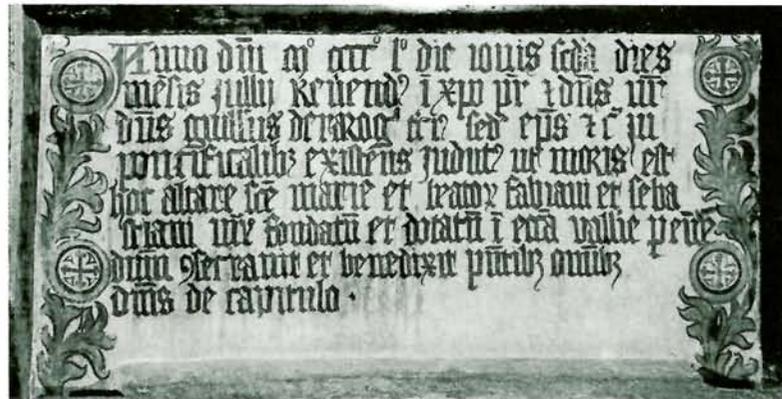
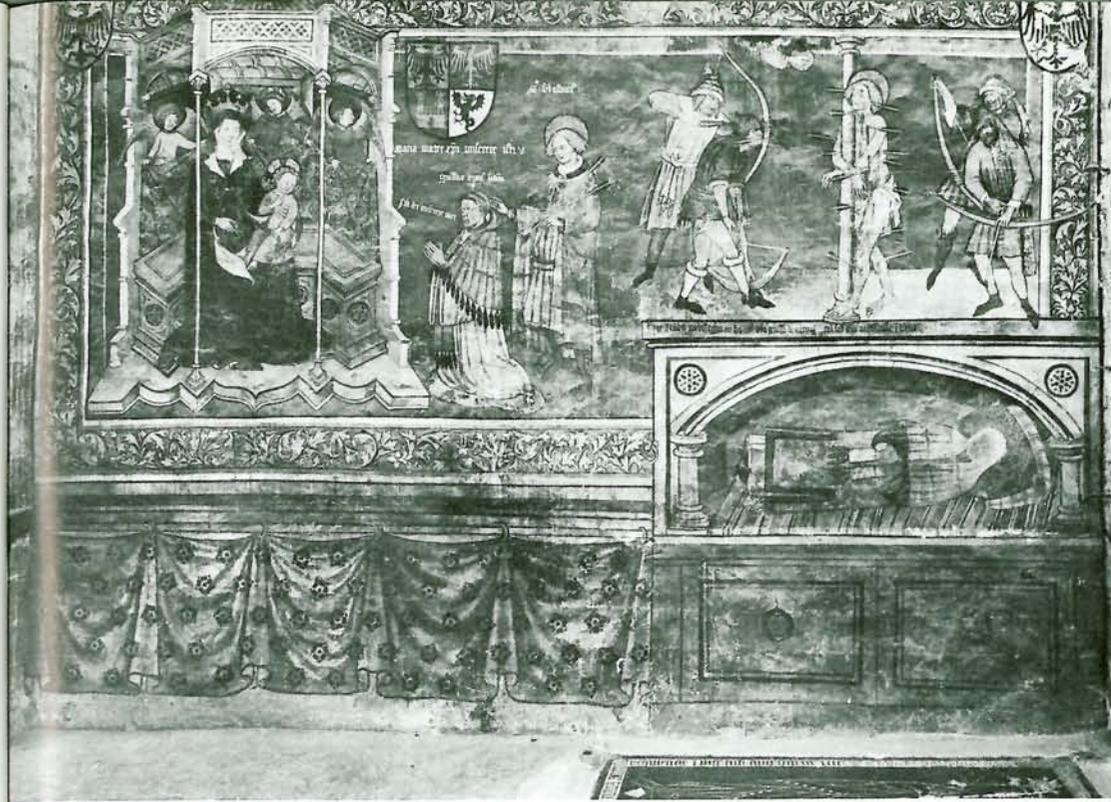
En 1431, Guillaume de Rarogne, encore simple chanoine, fonde à Valère l'autel de la Visitation, vocable qu'il complète avec les saints Fabien et Sébastien en 1434, lorsqu'il reçoit l'approbation du chapitre pour la construction et la fondation de l'autel, ainsi que pour l'aménagement de son tombeau; après la consécration de l'autel en 1436 par l'évêque André de Gualdo, Guillaume augmente la dotation de la chapelle, en 1437, peu avant d'accéder au trône épiscopal. L'autel, probablement remanié, enrichi en 1449 d'un bras-reliquaire — aujourd'hui à Kippel — est (à nouveau ?) consacré en 1450 par son fondateur. Au XVIIIe siècle, le retable en stuc a été modifié et agrandi.

- a) Sur la peinture du mur de la 2e travée méridionale, laquelle constitue la chapelle, Guillaume de Rarogne est représenté en chanoine, portant l'aumusse, comme sur la peinture du jubé et qualifié ici aussi de doyen de Sion. Concordant avec les dates de fondation et de construction, cette œuvre remonte donc également aux années 1434-1437; on y reconnaît la même main qu'au jubé: celle de Pierre Maggenberg.



Occupant toute la largeur de la travée et toute la hauteur disponible sous la fenêtre, la peinture se présente sous la forme d'une grande tapisserie simulée, comme l'Annonciation du jubé. Tout à gauche, la Vierge à l'Enfant, entourée par trois anges qui portent une tenture derrière elle, trône sous un baldaquin hexagonal. Au centre, saint Sébastien recommande à Marie Guillaume de Rarogne, qui se recommande lui-même à l'Enfant Jésus. L'espace à droite est réservé dans la partie supérieure à saint Sébastien, lié à la colonne, dévêtu et déjà criblé des flèches de ses bourreaux munis d'arcs et d'une arbalète; dans la partie inférieure, l'enfeu simulé, avec gisant et tombeau, interrompt une draperie brune qui couvre le soubassement, ainsi qu'une bordure de rinceaux de feuillages bleus, nerveux et échanrés. Les angles supérieurs sont timbrés des armes de Rarogne simples; celles du donateur, écartelées, figurent au centre. La tombe de l'évêque a été aménagée devant le faux enfeu, avec une dalle de pierre gravée à son effigie, quelque quinze ans plus tard (1451).

Tout à fait dans la manière et le style de Pierre Maggenberg, cette grande peinture murale est à juste titre la plus connue, car l'une des plus belles de Valère et de Sion; elle frappe par l'intensité des couleurs qui ne saurait être attribuée aux seules vertus des restaurateurs. Comme sur la peinture du jubé, des éléments spa-



tiaux interrompent les scènes figuratives qui se développent sur le fond uni rouge: d'une part, le trône à baldaquin de la Vierge dont la recherche de profondeur se manifeste notamment en cachant une partie de la bordure supérieure sur laquelle il est censé constituer un premier plan; d'autre part, l'enfeu du tombeau qui évoque une niche basse et large au-dessus de laquelle se déroule le martyre de saint Sébastien. Les qualités décoratives du groupe de la Vierge, la valeur narrative et expressive du martyre, unifiées par le style propre à Maggenberg, font de cette peinture l'un des chefs-d'œuvre du maître.

- b) Au cours de la restauration de Valère en 1898-1902, on déplaça un panneau en stuc qui servait de devant d'autel depuis le XVIIIe siècle. C'est ainsi qu'on mit au jour l'inscription relatant la consécration de 1450. En même temps, on dégagait sur les côtés et au revers de l'autel des croix de consécration intégrées à un décor



MARIA

filii dei



ia mater xpi miserere ista

Quibus dicitur sedm

der miserere mei



Hic est taba nobil eadem ac honor dmi guilli de raroq. cui sed dmi mortifalle i heno.



végétal de la même époque. Au revers de l'autel, un décor de faux blocs peints en jaune et rouge, à joints noirs, remonte peut-être à la première fondation.

La statue de saint Sébastien, actuellement installée devant le jubé, faisait partie de cet autel avec une statue disparue de saint Fabien; elles étaient disposées de part et d'autre du pilier sur le muret de l'autel auquel était accroché l'étonnant panneau de la Visitation actuellement relégué dans le transept sud. Cette reconstitution est due à Albert de Wolff qui n'a malheureusement pas eu le temps d'étudier plus avant son hypothèse. La polychromie de la statue du saint et le panneau pourraient ainsi être de la main même de Maggenberg, qui aurait laissé à Valère des œuvres de quatre techniques différentes: tempera sur bois (Visitation), polychromie de statue (saint Sébastien), peinture murale (tombeau de Guillaume de Rarogne et Annonciation du jubé), et tempera sur toile (volets de l'orgue).

Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XVe s.

- Sujet** Annonciation, Crucifixion, saints et saintes, Jésus au mont des Oliviers, Charlemagne et saint Théodule, saint Georges et la princesse.
- Date** Vers 1447.
- Dimensions** (chœur, intérieur) h. 510 L. 515 l. 535 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur enduit, dessin préparatoire en terre rouge sur l'enduit.
- Remarques** Ensemble fort dégradé pendant le 3e quart du XIXe s., déposé en 1967-1968 sauf la peinture de l'arc triomphal par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs; à restaurer, pour exposition sur panneaux dans la nef de la chapelle.
- Bibliogr.** Blavignac, pp. 132, 267, 298-299, 315 et *Atlas*, pl. XXVII, LXII, LXXIV. - François Jeunet, *Vie de saint Guillaume, chanoine de Neuchâtel 1196-1231*, Le Locle, 1867, pp. 135, 141-147. - Wick, pp. 124 N, M, L, 126 A. - Rahn, p. 672. - Raphaël Ritz, *Notice sur le château de Tourbillon*, dans *Nouvelle Gazette du Valais*, 146, 11.12.1878, pp. 2-3. - Gremaud, V, pp. XLVI-XLIX. - Werder, p. 464. - Robert Will, *Le vitrail de Charlemagne à Lièpvre*, dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, t. XXI, 1978, p. 90. - Anne-Elisabeth Gattlen, *Die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts in der Georgskapelle von Tourbillon*, mémoire de licence dactylographié, Fribourg, 1978, pp. 9-12 et fig. 1-14.

Endommagé lors des nombreux sièges auxquels il fut soumis et succomba plusieurs fois durant la 2e moitié du XIVe s., le château de Tourbillon fut même en grande partie détruit en 1416. L'évêque Guillaume VI de Rarogne (1437-1451) entreprit de le réparer, en vouant des soins particuliers à la chapelle, dont il fit repeindre tout le chœur, et qu'il consacra le 2 octobre 1447 sous la triple invocation de saint Georges, de saint Grat et du bienheureux Guillaume, prévôt de Neuchâtel.

Après l'incendie de 1788, la chapelle, moins ruinée que le reste du château, mais abandonnée et ouverte, sert d'abri aux bergers et à leurs troupeaux. La voûte de la nef s'effondre.

De premières mesures de conservation sont prises en 1879 (consolidation de la voûte du chœur), mais l'intérêt des spécialistes pour la chapelle et son décor peint était déjà vif, depuis qu'en 1841 le professeur et historien neuchâtelois Matile avait identifié l'image du bienheureux Guillaume; descriptions et relevés s'étaient succédé, grâce aux Blavignac, Wick, Raphaël Ritz et autres Rahn, constituant une documentation des plus précieuses. Peintres et dessinateurs, quant à



eux, surent tirer parti du romantisme pittoresque des ruines de Tourbillon, tout en déplorant l'état de délabrement du château et de sa chapelle; ainsi Raphaël Ritz, Raphy Dallèves, Joseph de Kalbermatten.

La peinture du XVe s. reprenait en grande partie l'iconographie de l'ensemble du XIVe s.: l'Annonciation et la Crucifixion occupèrent les mêmes emplacements que précédemment sur la paroi est ainsi que le combat de saint Georges sur le mur sud.

Par contre, dans les embrasures des fenêtres orientales, des figures de saints remplacèrent les anges cérophores. On pouvait jadis identifier en particulier saint Grat, saint Michel et sainte Hélène (?), saint Fabien et sainte Catherine, saint Sébastien et sainte Apolline. L'écu de Guillaume de Rarogne timbraient les voussures des fenêtres. Deux anges adorateurs étaient encore disposés dans la partie haute, de part et d'autre de l'oculus.

Sur la paroi sud, en lieu et place du roi David, on reconnaissait encore au siècle dernier le bienheureux Guillaume de Neuchâtel, puis, dans l'embrasure de la fenêtre, à gauche Jésus au Jardin des Oliviers et à droite la remise par Charlemagne à saint Théodule de l'épée de la régale, rappelant la donation légendaire du Valais à son évêque. Au-dessus de la fenêtre, une architecture de ville ou un château, détail qui faisait partie de la scène légendaire de saint Georges terrassant le dragon.

D'autres saints, conservés sur place, décorent l'intrados de l'arc triomphal.

Parmi les maigres vestiges récupérés lors de la restauration de 1967-1968, les deux groupes de saints personnages provenant de la fenêtre sud, paroi est, sont les moins abîmés: saint Fabien, pape, accompagne sainte Catherine, et saint Sébastien voisine avec sainte Apolline. Sur cette faible base, il demeure malaisé de juger du style de l'auteur de ces peintures. On ne reconnaît pas la main de Pierre Maggenberg, qui avait œuvré dix ans plus tôt pour Guillaume de Rarogne, mais peut-être bien celle du maître qui décorera, vers 1450-1457, l'abside de l'église de Valère. On y retrouve le même graphisme linéaire dans les drapés et une coloration froide également comparable.



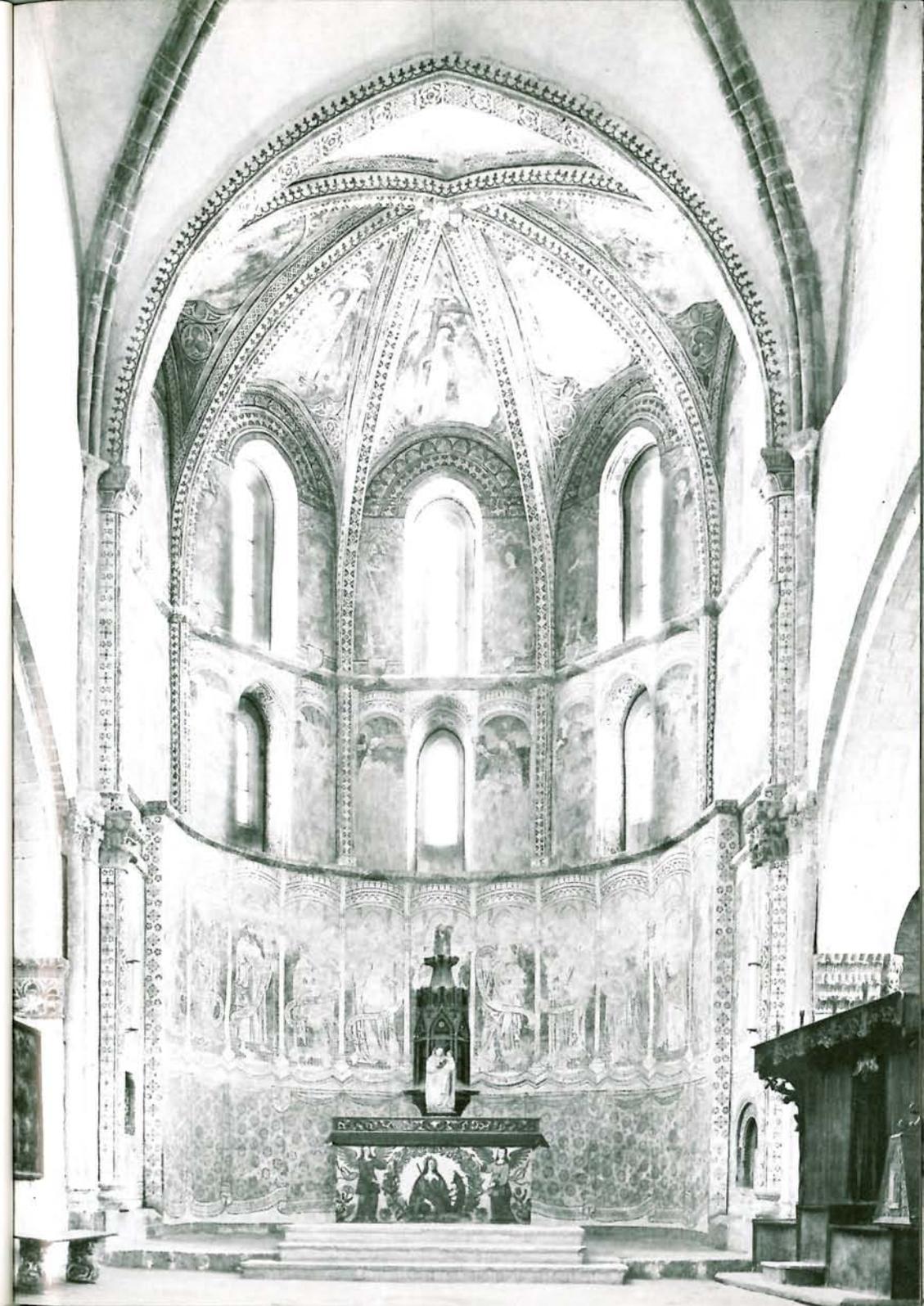
Valère, église, abside

- Sujet** Crédo apostolique avec le Christ, Crédo prophétique, saints, anges avec les instruments de la Passion, sainte Catherine et saint Théodule présentant les donateurs Asperlin-Rarogne à la sainte Vierge.
- Date** Vers 1450-1457.
- Dimensions** (abside) h. 1280 L. 610 l. 745 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur badigeon de chaux ou enduit à la chaux.
- Remarques** Mise au jour partielle vers 1870 par le gardien de Valère sous deux badigeons (gris à faux joints blancs et badigeon blanc); dégagement intégral, calques et restauration des surfaces peintes, entièrement piquées, en 1898-1899 par l'atelier Christian Schmidt, de Zurich, qui effectue à nouveau des travaux en 1930-1931.
- Bibliogr.** Blavignac, pp. 266-267 et *Atlas*, pl. LXIII. - Wick, p. 126 A. - Ganz, pp. 132-134. - Escher, pp. 110, 130. - Holderegger, 1930, pp. 191-193. - *PV*, pp. 4, 50, 51. - Riggensbach, 1964, pp. 180, 182-186, 187. - Troescher, p. 310. - Donnet, p. 80. - *Kunstführer*, p. 276. - Truffer, pp. 29, 114. - Werder, p. 464.

Avec quelque vraisemblance, on situe sous l'épiscopat de Henri Asperlin (1451-1457) l'ensemble monumental des peintures de l'abside à l'église de Valère, offertes par Franciscona de Rarogne et son époux Rodolphe Asperlin, frère de l'évêque, ainsi que le prouvent la scène de présentation des donateurs, au bas de la paroi nord, et les nombreux écus aux armes Asperlin ponctuant ce décor à chaque niveau. Mais on ne saurait exclure, du point de vue historique, une datation quelque peu antérieure — les frères Asperlin étaient neveux de l'évêque Guillaume de Rarogne (1437-1451) — ou postérieure — Rodolphe dut s'exiler du Valais en 1466 seulement.

L'unité de conception caractérise ces peintures, même si quelques indices plaident pour leur exécution en deux ou trois temps. Le sous-bassement est revêtu d'une tenture. Au-dessus, trois registres superposés forment autant de portiques constitués par des niches architecturées abritant chacune une figure, alors que les cinq voûtains montrent les anges portant les instruments de la Passion sur un fond de remplages et que la clef de voûte, jamais recouverte, présente la main de Dieu bénissant.

Comme chez Maggenberg, la scène de donation est conçue telle une tapisserie, avec sainte Catherine et saint Théodore recommandant les maîtres de l'ouvrage à la Vierge portant l'Enfant, debout sur un



croissant de lune et dans une mandorle rayonnante; deux anges, effacés, complétaient la composition, en haut à gauche.

A la même hauteur se suivent les apôtres, avec le Christ au centre. Chacun d'eux est pourvu d'un attribut distinctif et d'un phylactère où est inscrit une phrase du Credo ou Symbole des apôtres; de gauche à droite: Pierre, André, Jacques le majeur, Jean l'évangéliste, Thomas, puis, après Jésus, Jacques le mineur, Philippe, Barthélemy, Matthieu, Simon, Thaddée (modifié en Jude par le restaurateur), Matthias. Leurs noms figurent sur les socles des niches.

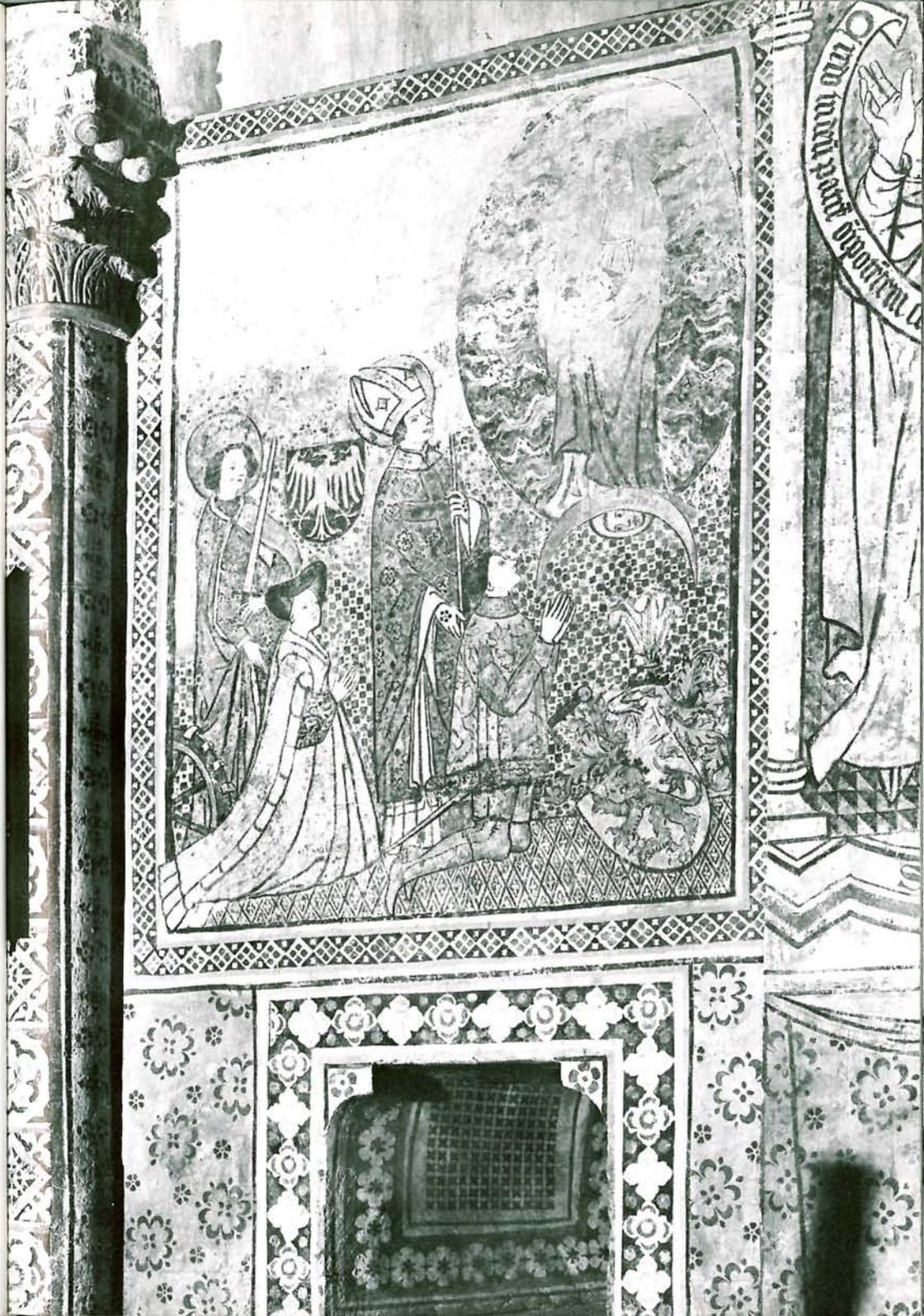
Au deuxième registre prennent place douze prophètes, selon un principe semblable: leur nom indiqué sur une courte banderole, ils tiennent aussi des phylactères portant des phrases de leurs écrits respectifs, qui constituent le Credo prophétique, préfiguration du Credo apostolique. Parmi ces figures très abimées, on identifie encore quelques noms: Amos, Sophonie (*Zephanjas*), Joël, Jérémie, Isaïe (*Jesaja*) et Ezéchiel.

La concordance des apôtres et des prophètes a été un thème particulièrement prisé, à la fin du Moyen Age, dans le domaine d'influence du duché de Savoie: on retrouve une iconographie proche de celle de Valère dans toute une série de stalles, dites «savoisiennes», et sur des peintures de la fin du XVI^e s. qui ornent les parois de la nef de la collégiale d'Estavayer-le-Lac (FR). L'église chablaisienne vaudoise d'Ollon a conservé aussi une représentation murale des apôtres avec le Christ.

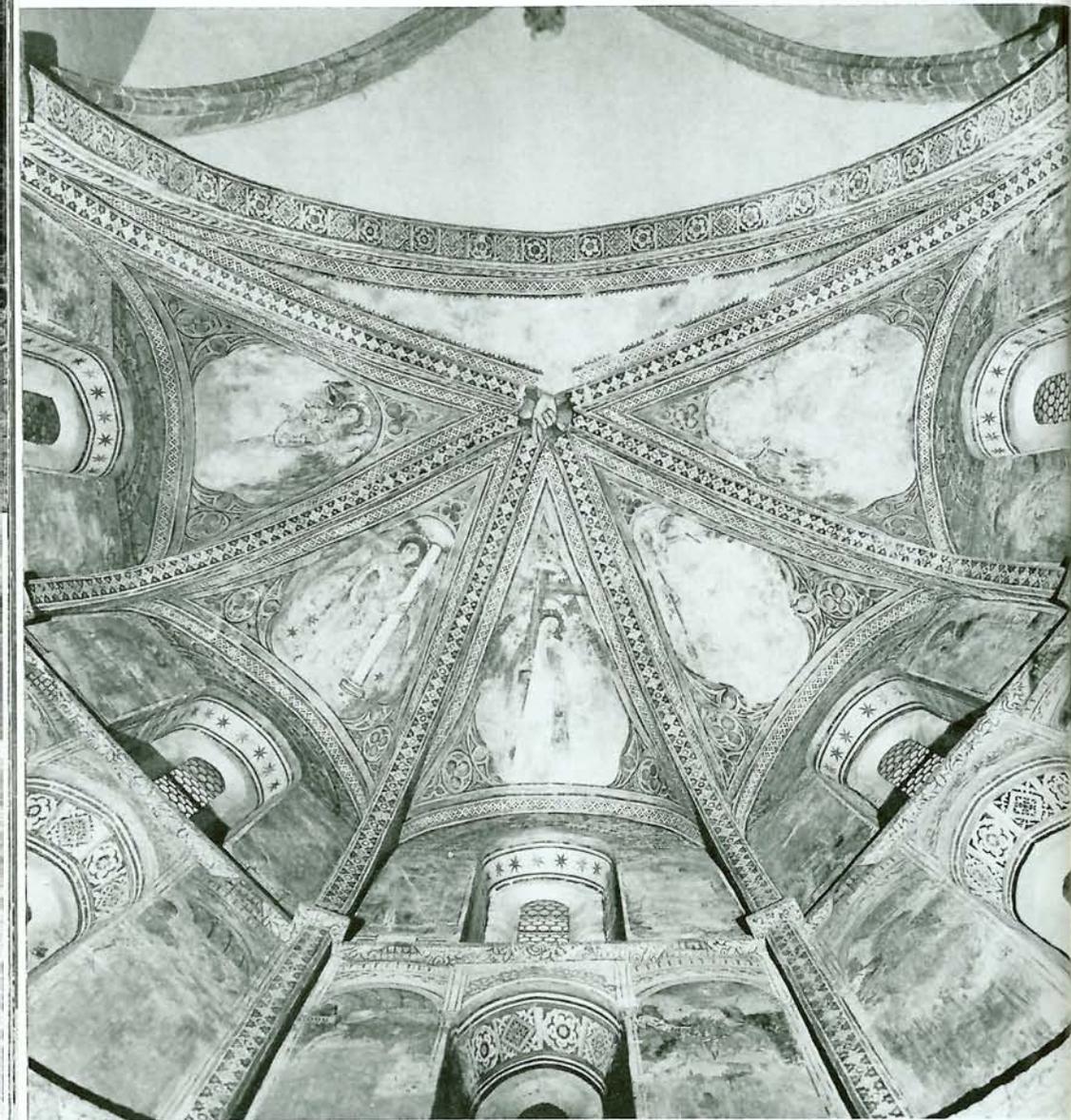
Des saints, ceux du diocèse en particulier, occupent les niches-arcades du dernier étage. Ils sont si mutilés qu'on reconnaît à peine, dans leur assemblée, saint Maurice, Charlemagne, saint Théodule, saint Jean-Baptiste, saint Florentin (?) et sainte Catherine.

Sa restauration a singulièrement altéré le caractère de cet ensemble: malgré les louables intentions plus conservatrices que restauratrices des responsables et des exécutants de 1898, le résultat n'a pas répondu à l'attente et il faut, pour juger la qualité de ces peintures, se référer aux photographies prises lors du dégagement.

La tradition savoyarde et piémontaise représentée à Valère par Maggenberg se perpétue ici à maints égards, mais dans un style dur et plus expressif, avec des coloris plus froids. On a peut-être affaire au maître qui, pour Guillaume de Rarogne, avait repeint la chapelle de Tourbillon (vers 1447) et orné l'autel de la Visitation lors de sa consécration (1450) ou peu après.







Valère, église, chapelle Molitor

- Sujet** Tombeau du fondateur, sa présentation par saint Claude; saint Jean-Baptiste et sainte Catherine.
- Date** 1470.
- Dimensions** h. 340 l. 535 cm.
- Technique** Peinture à la chaux.
- Remarques** Retouches mineures en 1900-1901 par l'atelier Christian Schmidt (restauration antérieure constatée alors); calques et destruction des restes de peinture sur l'autel (motifs ornementaux) et au-dessus (Annonciation); état de conservation aggravé depuis 1900.
- Bibliogr.** Wick, p. 122 B 1. - Holderegger, 1930, pp. 193-194. - Troescher, p. 325. - Donnet, p. 81. - A. de Wolff, *La fresque armoriée du jubé de Valère à Sion*, dans *AHS*, 1974, p. 63. - Clément Gardet, *Jean Bapteur, peintre héraldiste et miniaturiste fribourgeois à la cour de Savoie*, dans *AHS*, 1975, p. 2. - *Kunstführer*, p. 276.

L'œuvre est datée au-dessus du tombeau: 1470 *die julij 21* (presque illisible à présent). Une autre inscription, sur toile, disparue depuis plus de cinquante ans, était scellée dans le mur sous la scène votive. Elle rappelait le décès du chanoine Georges Molitor, survenu le 15 juin 1472, et sa dotation en faveur de l'autel dédié à l'Immaculée Conception et à saint Claude, devenu celui de Charlemagne en 1653.

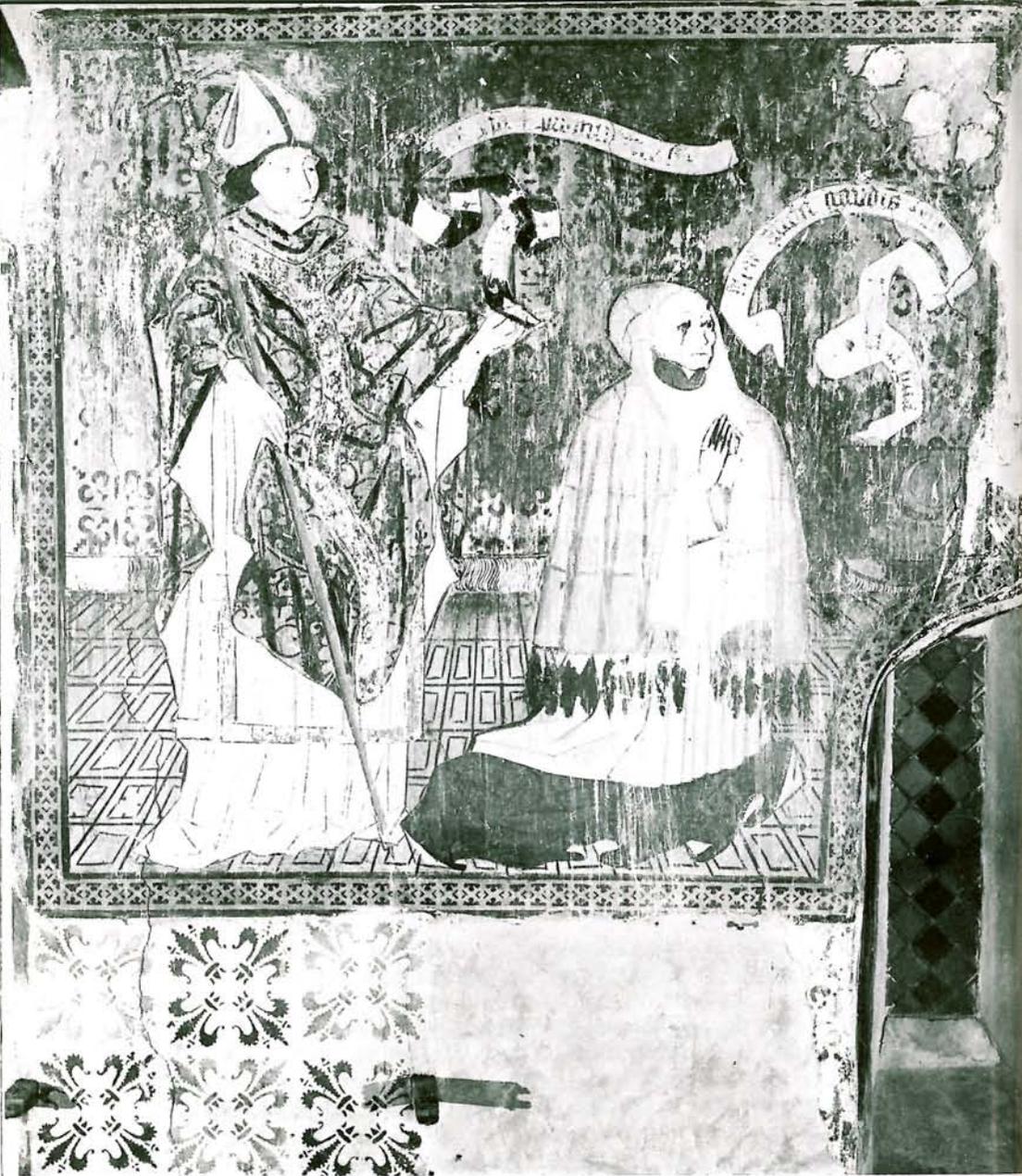
Par sa conception, sa disposition et son emplacement, cette peinture s'apparente à celle réalisée par Maggenberg pour Guillaume de Rarogne. L'unité en est assurée par les éléments décoratifs: tenture peinte sur le soubassement, tapis à motifs fleuronnés dans et sous la scène votive, ainsi que sur une partie de l'ébrasement de la fenêtre basse. L'élément majeur est constitué par le tombeau, à gauche: sous un enfeu, le gisant est veillé par un ange debout derrière la tombe, de face, les ailes éployées et les bras écartés, tenant dans chaque main un cierge. Deux pleurants sont représentés dans des niches latérales, debout sur des consoles moulurées, l'un faisant un geste de bénédiction, l'autre priant les mains jointes.

L'image du défunt est assez semblable à celle de Guillaume de Rarogne. L'effet spatial est également déterminé par les joints de l'architecture simulée; mais la plasticité est beaucoup plus accusée par des effets d'ombres portées et par le tombeau vu en perspective. Les pleurants et le tombeau permettent un rapprochement avec la peinture plus raffinée et plus complexe du tombeau de Philibert de Monthoux (décédé le 10 août 1458), à l'église Saint-Maurice des Domi-



nicains d'Annecy; celle-ci semble inspirée par des modèles burgondo-flamands ou, à la rigueur, réalisée par un artiste provenant de ces régions. Plus modeste et plus tardive, la tombe du chanoine sédunois reflète, avec des archaïsmes manifestes, ces mêmes tendances à la simplification des architectures feintes, au fort charpentage des pleurants, et rappelle l'influence germanique qu'un Conrad Witz avait apportée vers 1444 à Genève et dans le monde savoyard, influence dont nous trouvons d'autres traces à Valère («Calendes», «Caminata»).

La scène votive, à droite du tombeau, montre un saint évêque, probablement saint Claude, présentant Georges Molitor agenouillé. Tous deux sont accompagnés de phylactères très décoratifs par leurs mouvements, mais aux textes difficiles à déchiffrer. De trois quarts, tournés vers la droite, où devait se trouver l'autel, les personnages se détachent sur un fond de tapisserie évoqué précédemment, tandis que le sol est carrelé un peu de la même manière qu'à la Caminata. Les armoiries Molitor, dans l'écu placé devant le donateur, sont effacées. Une bordure cerne toute la scène.



Enfin, outre les fleurons déjà signalés, l'ébrasement de la fenêtre basse, tout à droite, présente à gauche un saint Jean-Baptiste bien conservé; son style est assez proche mais plus soigné que celui des neuf preux. A droite, une figure féminine aujourd'hui très endommagée dans laquelle on reconnaît sainte Catherine portant la roue brisée.



Valère, salle des "Calendes,,

- Sujet** Les neuf preux.
Date Vers 1470.
Dimensions h. 260 l. 1060 cm.
Technique Détrempe à la chaux sur enduit de sable, plâtre et chaux.
Remarques Jamais recouverte ni restaurée, état de conservation médiocre; partie inférieure perdue sur toute la longueur (figures conservées au mieux jusqu'aux genoux); calques effectués au début du XXe s., avec un dixième personnage à droite, disparu depuis.
Bibliogr. E.-A. Stückelberg, *Heraldisches aus Sitten*, dans *IAS*, 1903, p. 34. - Escher, p. 44. - Van Muyden-Van Berchem, pp. 4, 10, pl. XXV. - Albert Naef, *Chillon, I, La Camera Domini*, Genève, 1908, pp. 46-47. - André Jacques, *Les peintures murales de la Maison forte de la Sauffaz*, dans *Revue savoisienne*, 1950, pp. 139-145. - Robert L. Wyss, *Die neun Helden, Eine ikonographische Studie*, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, t. 17, 1957, pp. 73-106. - *PV*, p. 4. - Troescher, pp. 290, 310. - Donnet, pp. 78, 86. - *Kunstführer*, p. 277. - Werder, p. 465. - *Giacomo Jaquero e il gotico internazionale*, Catalogne, Turin (à paraître en 1979).

A l'angle nord-ouest de l'enceinte de Valère et contigu à la maison du doyen, un très ancien bâtiment, remanié au XVIIe s., comprend la grande salle dite des Calendes parce que le chapitre y tenait probablement ses séances à la fin de l'Ancien Régime. Mais ce n'était pas le cas au Moyen Age, où les chanoines se réunissaient dans le chœur de l'église de Valère pour leurs délibérations. La représentation des neuf preux, plus grands que nature, meuble presque toute la paroi sud de la salle, qui servait peut-être à rendre la justice capitulaire. Ceci éclairerait quelque peu la présence à Valère, dès la seconde moitié du XVe s., de ces héros semi-légendaires.

En effet, si les preux résument d'abord l'idéal chevaleresque de la noblesse médiévale codifié par la littérature française au début du XIVe s., ils sont proposés peu après dans les cités germaniques comme des modèles d'équité et de sagesse pour les communautés bourgeoises. Ils figureront ainsi en bonne place non seulement dans les châteaux féodaux, mais également dans les salles du conseil et de justice des hôtels de ville.

De nombreux chants et poèmes célèbrent les mérites des neuf preux, avant que n'apparaisse leur iconographie, dont les plus anciens exemples conservés remontent à la 2e moitié du XIVe s. Sous différentes formes, leur vogue ira grandissant au XVe et se prolongera jusqu'au XVIe s. En Suisse, où le XVIIe s. en donne encore un écho





attardé, la peinture de Valère demeure le témoin le plus ancien, ou en tout cas le plus archaïsant de ce type de représentation.

Reflétant la situation de la ville de Sion et du Valais — à la frontière des langues et des cultures — les preux de Valère réunissent en quelque sorte les deux conceptions: française, du noble idéal chevaleresque, et germanique, de la justice exemplaire et du civisme parfait. D'une part, les chanoines appartenaient aux familles nobles du pays, et d'autre part l'importance du chapitre sur le plan politique était indéniable, ne fût-ce que par l'élection de l'évêque. A cet égard, faut-il retenir comme significative la présence, parmi les neuf héros, de Charlemagne, le donateur légendaire de la «Caroline» et partant de la souveraineté épiscopale en Valais ?



Les preux sont répartis en groupes de trois, chiffre symbolique au Moyen Age de la sainteté et de la perfection; ils sont empruntés à trois époques de l'histoire: l'antiquité hébraïque ou biblique, l'antiquité païenne et la chrétienté occidentale. L'ordre dans lequel ces triades sont présentées n'est pas toujours le même. A Valère, Hector, Alexandre et Jules César (héros païens) précèdent Josué, David et Judas Macchabée (héros judaïques), Artus, Charlemagne et Godefroy de Bouillon (héros chrétiens) fermant la marche. Cette répartition semble avoir été généralement en usage dans l'orbite de l'ancien duché de Savoie, pour autant que les rares exemples conservés en permettent un jugement. L'héraldique, élément particulièrement important pour l'identification et l'iconographie des preux et fixée très



tôt dans le monde influencé par la France, montre moins de rigueur ici que dans les représentations franco-flamandes.

Le style des preux de la salle des «Calendes», encore plus graphique que celui des peintures du chœur de l'église, en dérive peut-être partiellement. Le graphisme violent est dû, à coup sûr, au style des gravures qui ont servi de modèles, mais aussi à l'usure de la peinture qui fait ressortir le dessin noir au détriment des plages colorées.

Le traitement des chevelures et des barbes se rapproche nettement de la peinture du tombeau et de l'autel Molitor de 1470. Comme à la «Caminata», dont la peinture plus raffinée est à peu près contemporaine, une trace de l'influence de Conrad Witz s'observe dans la forme des armures des chevaliers.



Valère, salle de la "Caminata",

- Sujet** Saint Maurice présenté par saint Théodule à la Vierge et à l'Enfant.
- Date** Vers 1470.
- Dimensions** h. 167 l. 414 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur enduit de sable, plâtre et chaux.
- Remarques** Jamais recouverte; restauration envisagée dès 1907 par Joseph Morand, archéologue cantonal (rapport d'Ernest Correvon), puis en 1936-1940 (rapport de François de Ribaupierre, tractations pour dépose avec Franco Steffanoni, spécialiste de Bergame, Ernest Correvon et l'atelier des fils de Christian Schmidt, à Zurich); dépose et restauration en 1959-1960 par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs; remise en place sur deux châssis en 1962.
- Bibliogr.** Blavignac, pp. 41, 325 et *Atlas*, pl. III bis. - Wick, p. 126 A. - Rahn, p. 672. - Van Muyden-Van Berchem, p. 13, pl. XXIV-XXV. - Joseph Gantner, *Konrad Witz*, Vienne, 1942, p. 32. - Gantner, pp. 351, 353, 356-357, 366. - J. Gantner, dans *Pro Arte*, III, 1944, p. 511. - *PV*, p. 4. - *Vallesia*, t. XV, 1960, p. XIII; t. XVI, 1961, p. XVII; t. XVIII, 1963, p. XVI. - Riggenbach, 1964, pp. 182, 189. - Troesch, p. 310. - Donnet, pp. 77-78, 85. - A. de Wolff, *La fresque armoriée du jubé de Valère à Sion*, dans *AHS*, 1974, p. 63. - *Kunstführer*, p. 278.

Appelée encore réfectoire à la fin du siècle dernier, en raison de sa destination tardive à cet usage, la salle de la cheminée ou «Caminata» devait en fait être un local de réception dans le complexe capitulaire de Valère. Au XIII^e siècle déjà, le plafond avait été peint de couleurs vives et orné de fleurs stylisées; le linçoir du manteau de la cheminée avait reçu un décor héraldique, confirmant ainsi l'importance de cette salle.

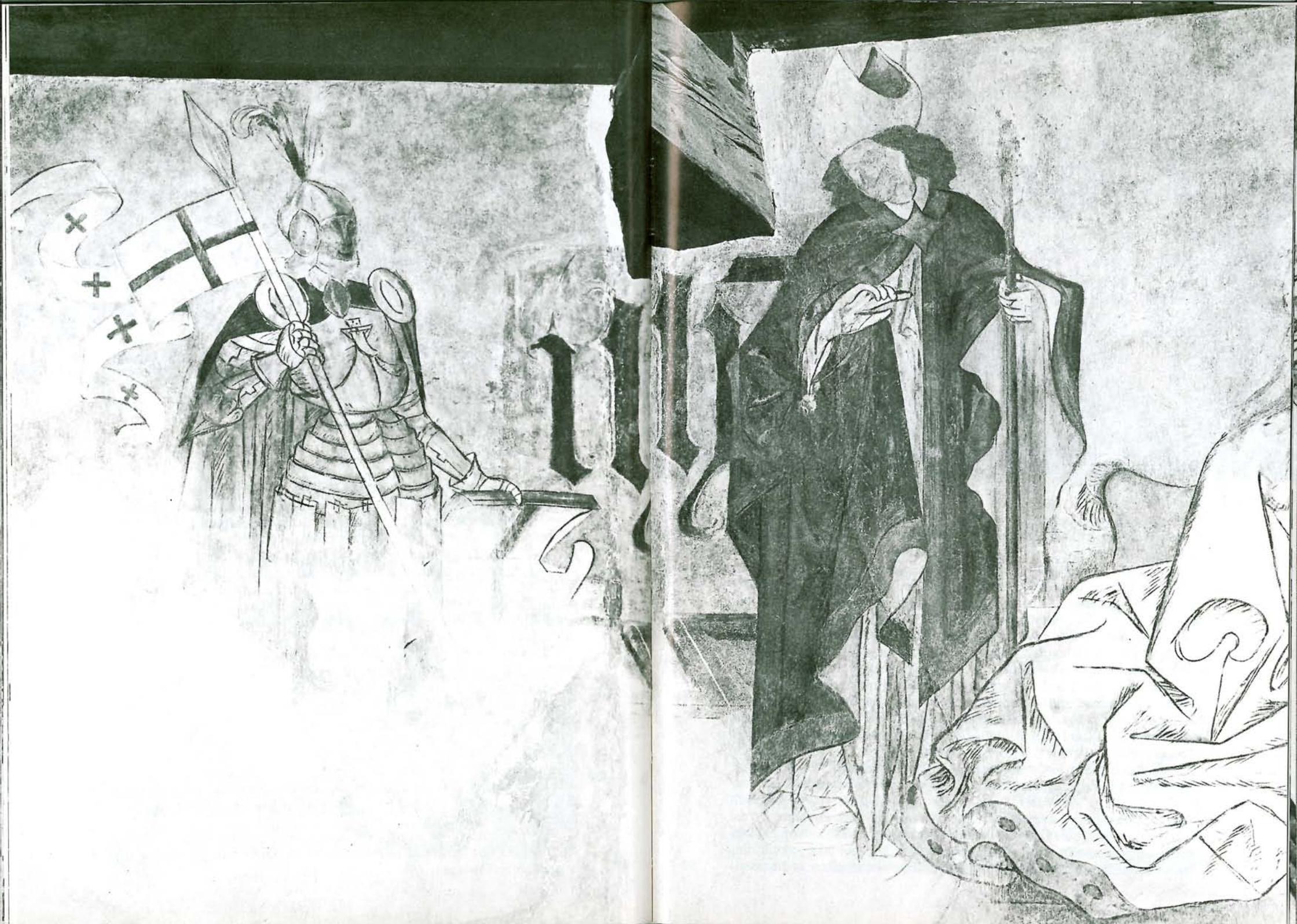
Au XV^e s., le local avait apparemment gardé son caractère représentatif, puisqu'on jugea bon de moderniser la décoration avec la peinture de la paroi ouest: à gauche, un chevalier en armure, avec lance à oriflamme et écu à croix rouge sur fond blanc, qui doit être saint Maurice, bien que les croix ne soient pas tréflées, à moins qu'il ne s'agisse de saint Georges; au centre, couvrant partiellement un grand monogramme du Christ, un saint évêque, vraisemblablement Théodule, semble recommander le saint guerrier à la Vierge, assise à droite sur un coussin et portant l'Enfant. Les joints du fond succinctement architecturés ainsi que le carrelage du sol, visible en bas à droite, sont des détails qui, malgré leur usure, rappellent des éléments de la chapelle Molitor.



Blavignac pensait avoir trouvé ici un type primitif, non tréflé, de la croix de Saint-Maurice, et a pu dessiner la figure entière du saint. Wick et Rahn ont signalé la peinture, alors que Raphaël Ritz, comme à Tourbillon, n'a pas manqué d'exploiter le charme de la «Caminata» en la prenant pour cadre d'une scène de genre, en 1885. De 1892 date la première photographie de la salle, par Zeller. Mais Riggenbach fut le premier à déceler, surtout dans l'ample drapé du manteau de la Vierge, l'influence du style de Conrad Witz, rehaussant du coup l'importance de cette œuvre considérée jusque-là plutôt comme un document historique.

L'usure de la pellicule picturale et les nombreux repentirs permettent de mieux comprendre la technique utilisée par le peintre, technique de peinture de chevalet très proche de celle des temperas sur bois de Conrad Witz et à l'opposé de celle d'un bon fresquiste. Sur un fond clair et lisse, le dessin préparatoire est peint à sec, en noir, de manière schématique, mais avec force, et souligné par des hachures qui indiquent le futur emplacement des ombres. La palette, bien que subtile, est assez limitée et permet de déceler le goût du peintre pour les grandes surfaces de couleur uniforme qu'il met simplement en valeur par un jeu d'ombres ou par des détails vestimentaires ou architecturaux.

Le personnage de saint Théodule a été introduit dans la composition après que le grand monogramme du Christ eût été réalisé, par le peintre lui-même.



Cathédrale, chapelle Sainte-Barbe

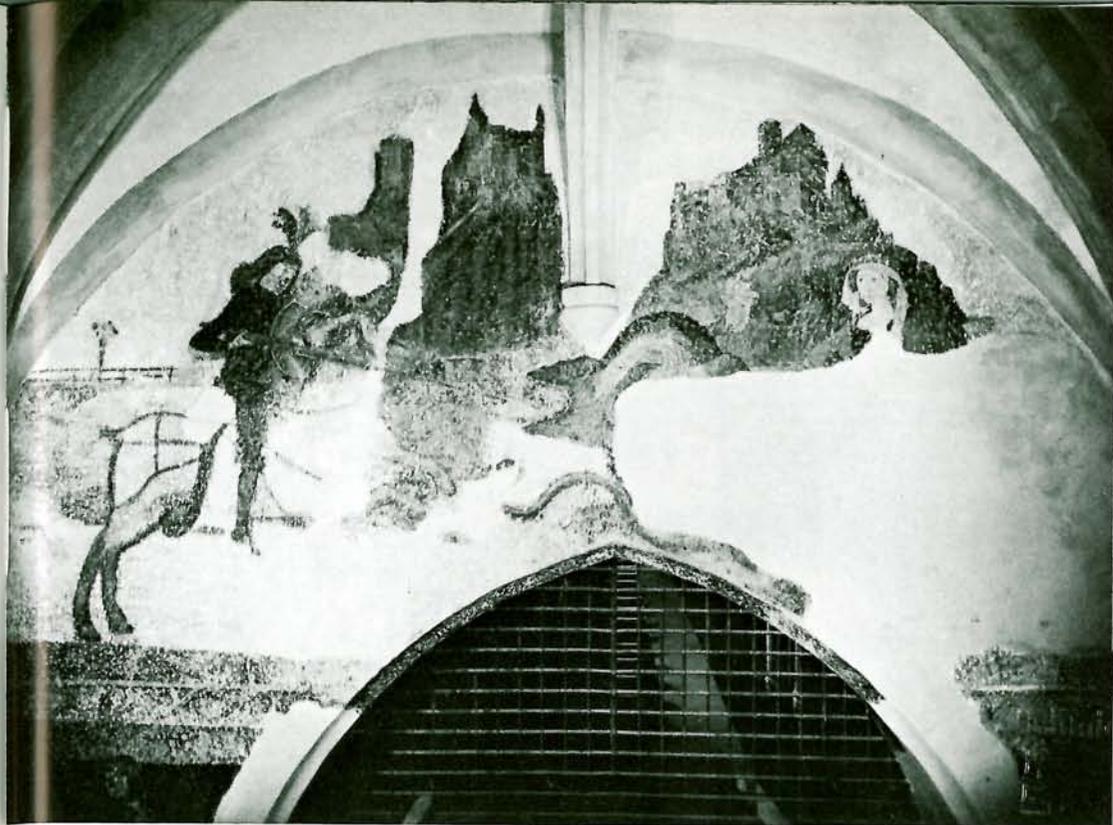
- Sujet* Vierges sages et vierges folles, saint Georges et la princesse, martyre de saint Sébastien, saint Christophe (?) et autres scènes.
- Date* 1475.
- Auteur* Thomas de Landsperg.
- Dimensions* (chapelle, intérieur) L. 510 I. 735 cm.
- Technique* Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
- Remarques* Découverte, dégagement et restauration sommaires en 1948 d'une partie des peintures couvrant à l'origine murs et voûtains, par Delmenico, responsable du ton brunâtre de l'ensemble.
- Bibliogr.* Donnet, p. 44. - *Kunstführer*, p. 283.

Annexe de la cathédrale, la chapelle fondée en 1471 sous l'invocation des Dix-mille martyrs, de saint Vincent et de sainte Barbe recèle, outre le retable daté 1474, agrandi en 1636 et la pierre tombale de son fondateur, l'évêque Walter Supersaxo (1457-1482), un trésor méconnu: les restes importants, mais endommagés et mal restaurés, d'un ensemble de peintures murales de niveau artistique très élevé. L'auteur en est un certain maître Thomas de Landsperg (Landsberg am Lech, en Bavière, probablement), avec qui le maître de l'œuvre passa contrat à une date inconnue. L'ouvrage remonterait à 1475, si l'on en croit une inscription repérée lors du dégagement mais actuellement incontrôlable. Il semble que Thomas de Landsperg avait précédemment peint le chœur de l'église de Naters.

Derrière la grille, l'intrados de l'arc d'entrée de la chapelle n'a conservé que cinq des dix vierges, sages (au nord) et folles (au sud), représentées à mi-corps, dans des niches-arcades superposées.

Les murs ouest, sud, sud-est et est ont gardé très fragmentairement et dans leur seule moitié supérieure leur décor peint. En outre, pour faciliter la prise des nouveaux enduits lors de rénovations, toutes les surfaces peintes avaient été piquées et portent les stigmates habituels à ce genre d'opération.

La paroi ouest présente saint Georges terrassant le dragon et chevauchant vers la princesse. La scène se déroule devant les collines de Tourbillon et de Valère, avec pour assistance le roi et la reine dont les têtes couronnées apparaissent au-dessus des créneaux; c'est en dessous d'eux qu'avait été déchiffrée la date de 1475. Nous avons affaire au plus ancien paysage valaisan peint avec une telle exactitude; l'habileté de la vue en perspective, la finesse d'exécution et la préci-

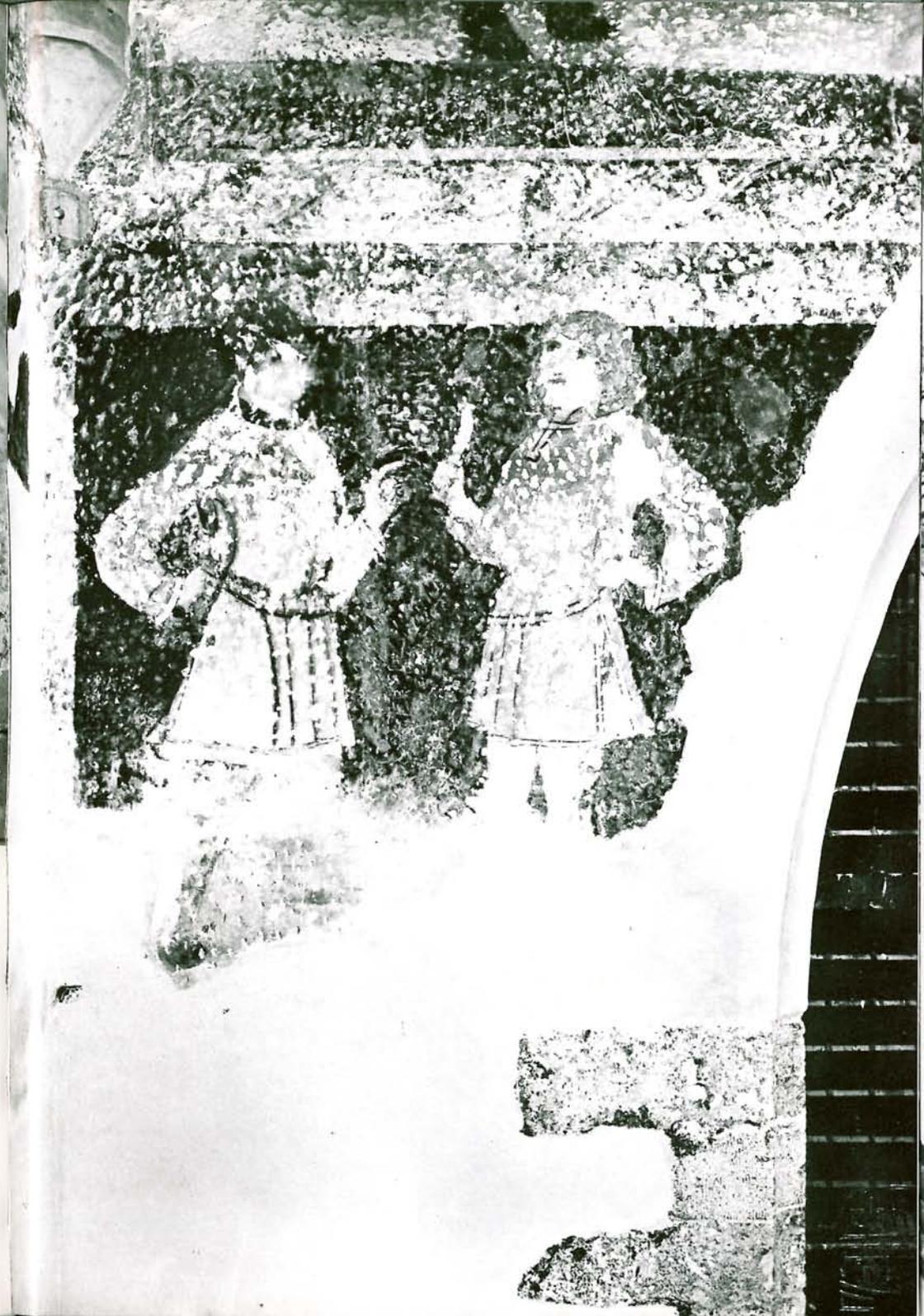
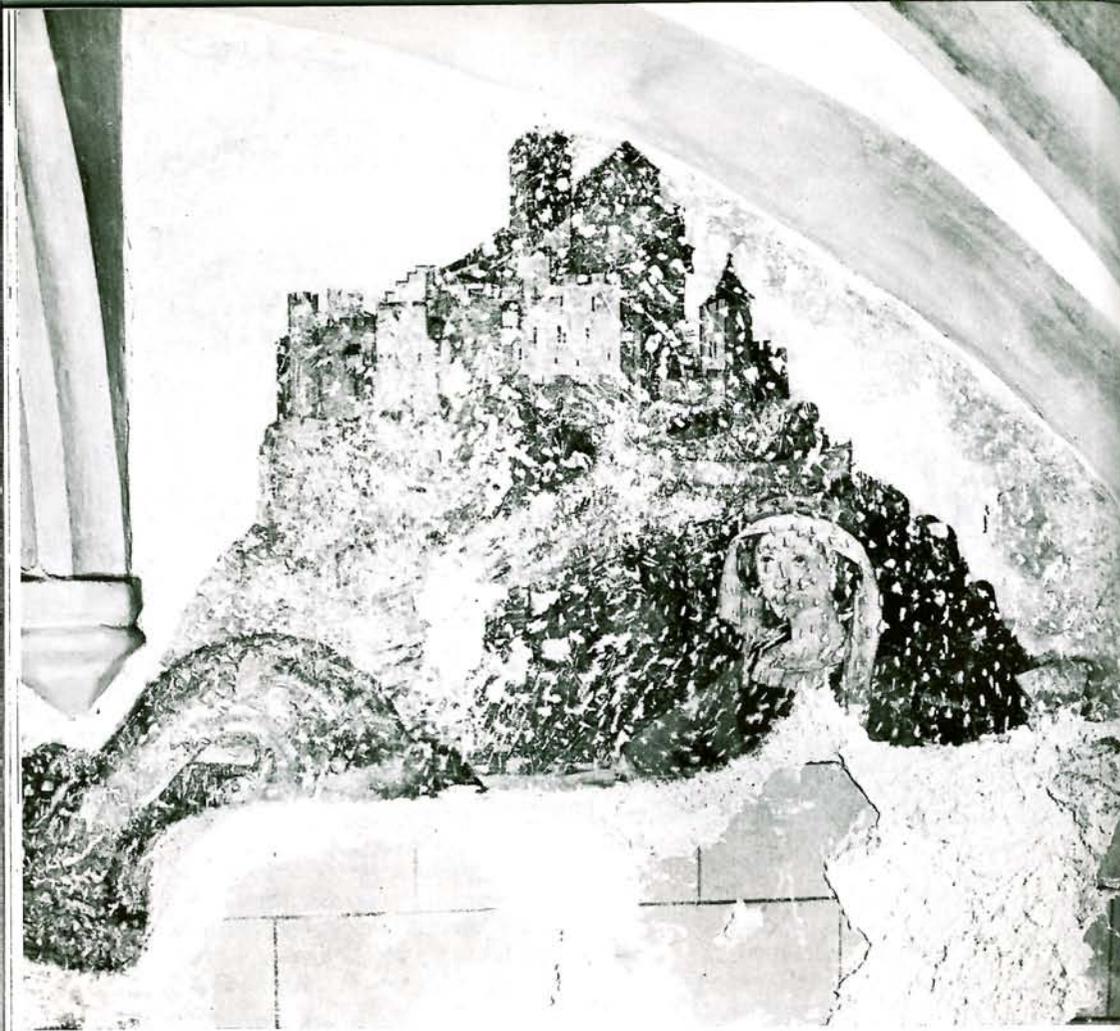


sion de l'iconographie sont exceptionnelles de modernité pour cette époque. Sur ce même mur, au sud de l'arc d'entrée: deux personnages vêtus et coiffés au goût du temps, l'un avec des ciseaux en main, l'autre avec un couteau; au nord: un homme apparemment en armure.

Au sud, on reconnaît encore le martyre de saint Sébastien, de part et d'autre d'une fenêtre à l'embrasure ornée de rinceaux végétaux remarquables par la qualité de leur facture, et assez proches de ceux que grave alors Martin Schongauer: à gauche, deux bourreaux dont l'un apprête son arbalète, et à droite saint Sébastien dans une position d'affaissement particulièrement élégante.

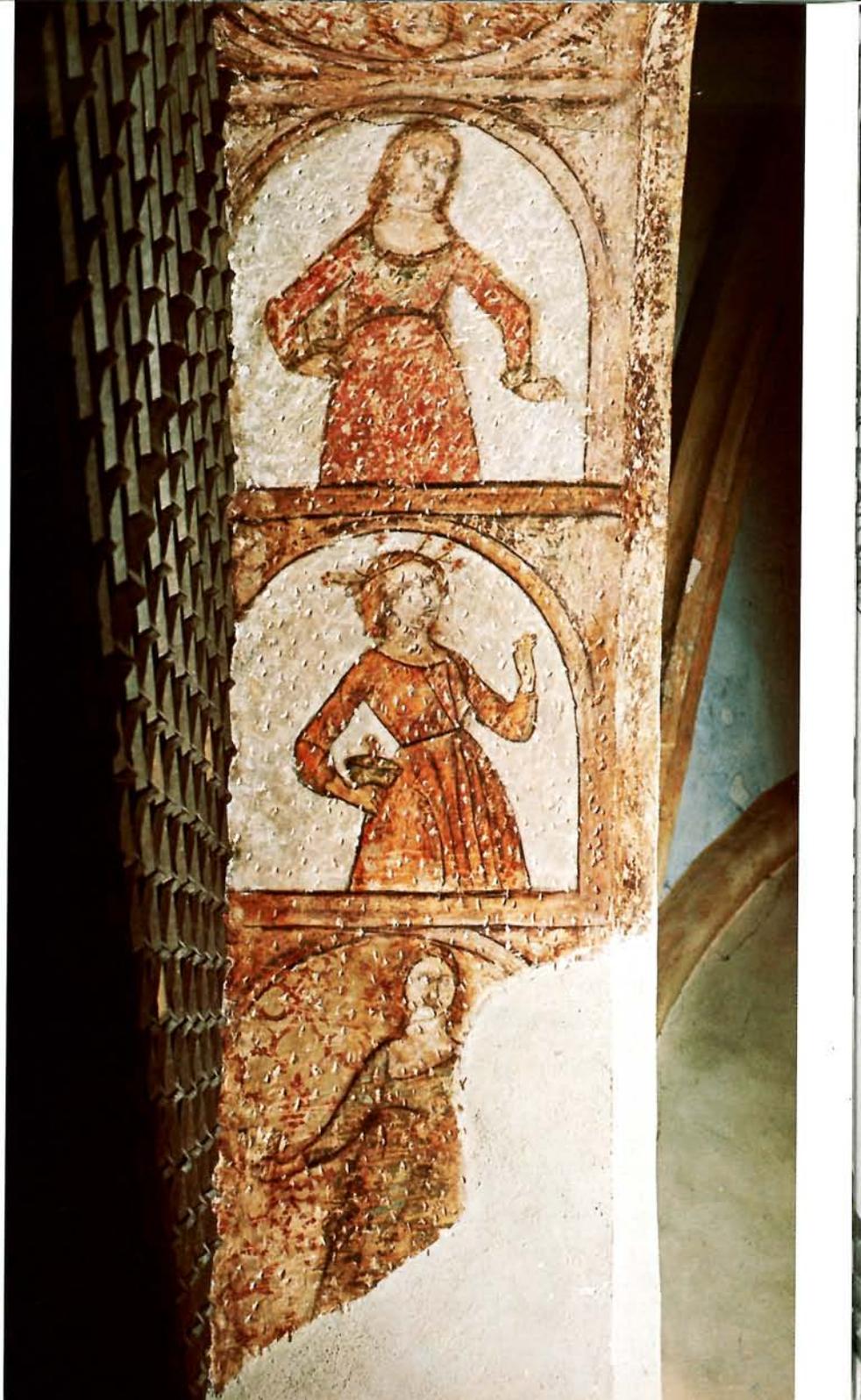
La paroi orientale montre les vestiges d'un saint (Christophe ?) partiellement cachés par le couronnement baroque du retable de l'autel.

A peine postérieur au groupe des dernières peintures murales gothiques de Valère (Molitor, «Calendes» et «Caminata»), le cycle de la chapelle Sainte-Barbe ouvre à Sion une ère nouvelle, qui se poursuit avec Rinischer (Saint-Théodule, maison Supersaxo). L'œuvre



de Thomas de Landsperg s'éloigne résolument de la tradition savoyarde et elle échappe à l'influence de Conrad Witz: la massivité des figures cède à l'élégance, à la gracilité même, tandis que le réalisme s'affirme dans le paysage et dans les costumes. La technique de peinture confirme que le monde de Schongauer et celui des maîtres à l'œillet du Plateau suisse n'est pas éloigné.





Eglise Saint-Théodule, voûte du chœur

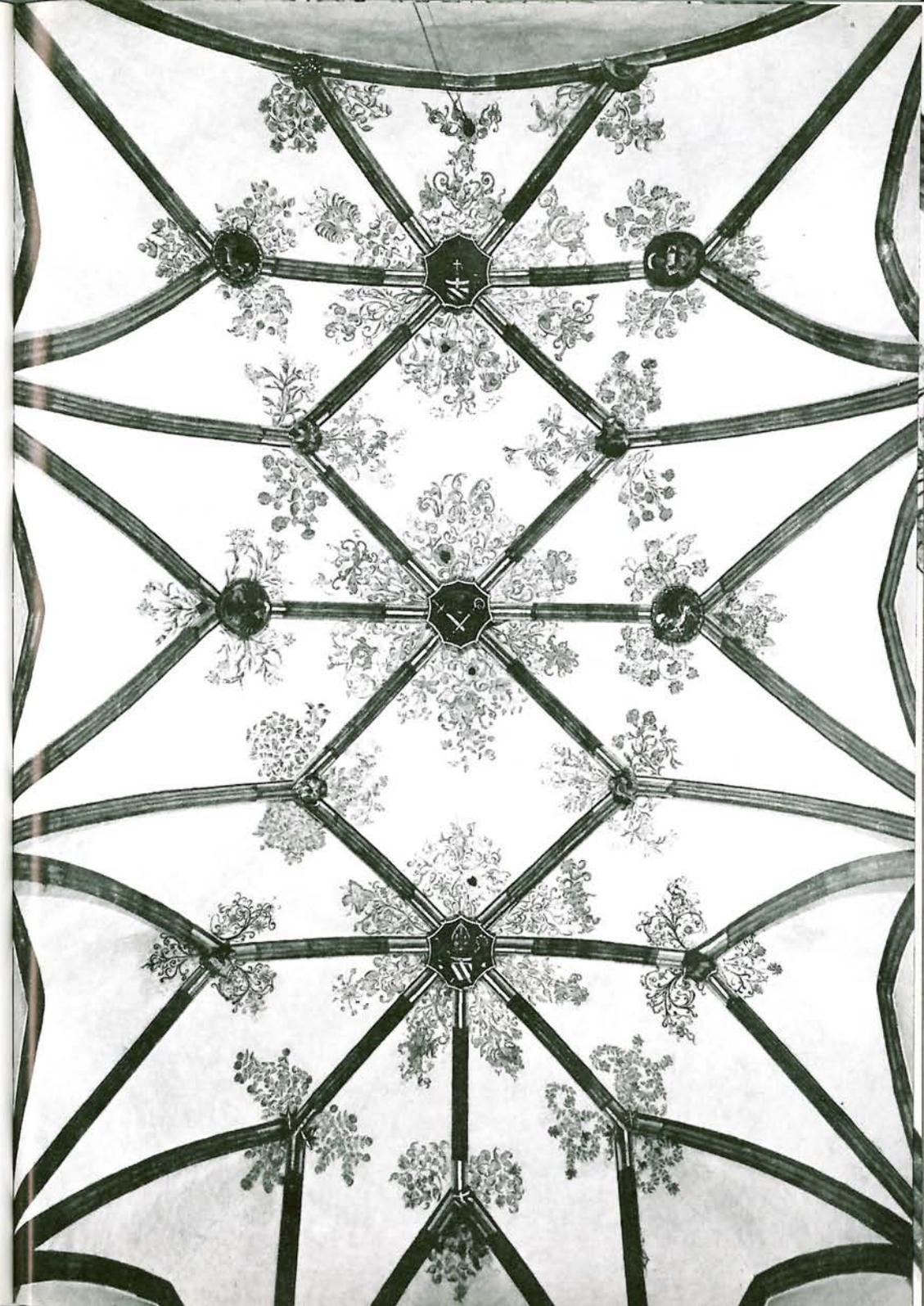
- Sujet* Motifs végétaux autour des clefs de voûte.
Date 1510-1516.
Auteur Hans Rinischer (attribué).
Dimensions (chœur) L. 1370 I. 850 cm.
Technique Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
Remarques Découverte, dégagement et restauration en 1962-1964 par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs.
Bibliogr. François-Olivier Dubuis, *Sepulcrum Beati Theodoli*, n° spécial du *Bulletin du diocèse de Sion*, oct. 1962, p. 3. - Walter Ruppen, *Die Kirche Sankt Roman «auf der Burg»*, dans *Raron, Burg und Kirche*, éd. Alfred A. Schmid, Bâle, 1972, pp. 47-55. - Donnet, pp. 21, 27. - *Kunstführer*, p. 284.

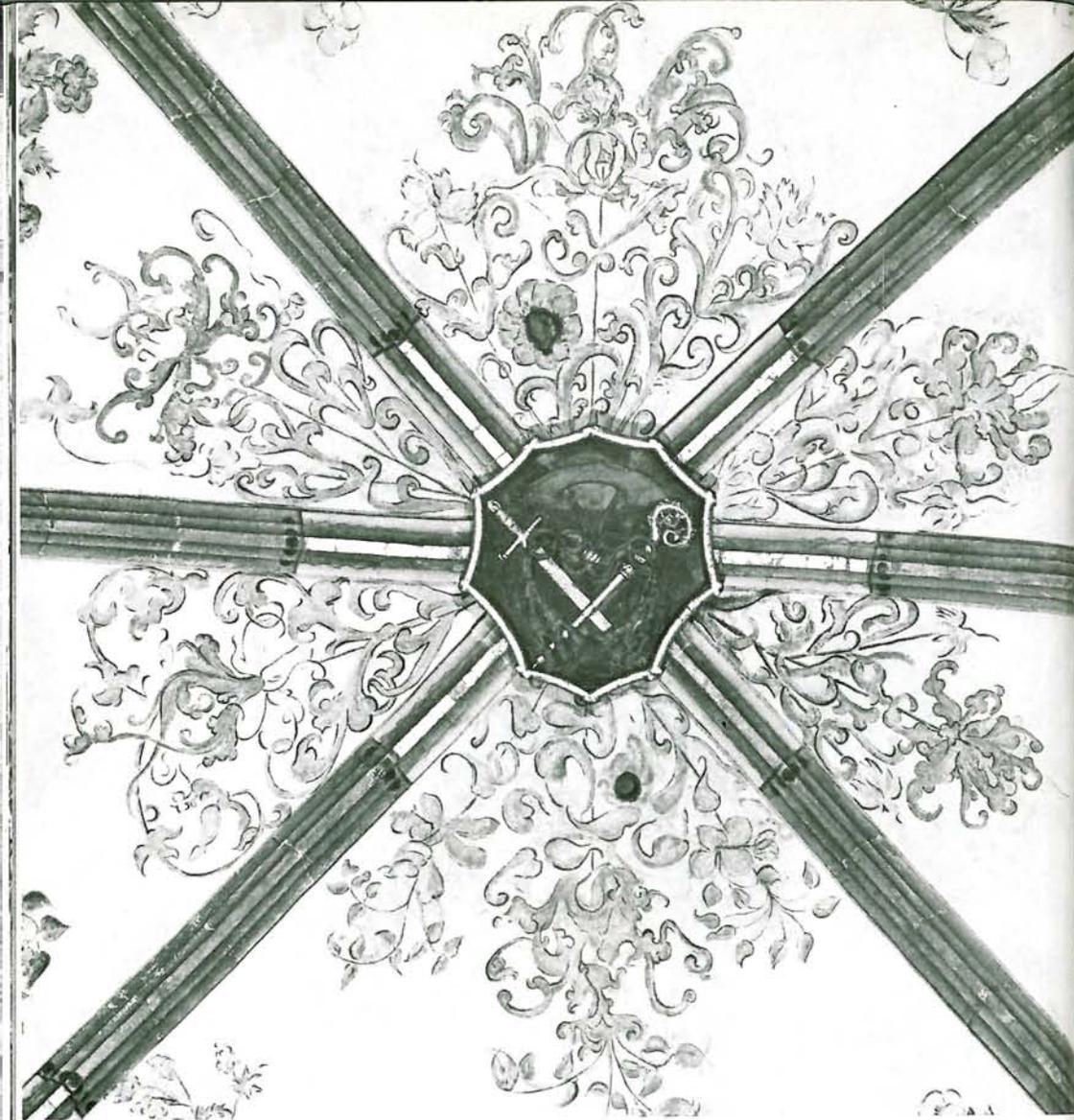
Commencé sous l'épiscopat de Nicolas Schiner (1497-1499), le chœur de Saint-Théodule, consacré en 1514, demeure l'un des témoins les plus achevés de l'intense activité constructrice déployée par le cardinal Mathieu Schiner, évêque de Sion (1499-1523).

Le maître d'œuvre, probablement déjà Ulrich Ruffiner, a pourvu sa voûte, typique du gothique tardif d'inspiration germanique, de nombreuses clefs sculptées et peintes. Autour de ces clefs, soulignées par la polychromie et la dorure ainsi que par les bandes violemment bigarrées rouges, bleues et jaunes à l'embranchement des nervures, la peinture des voûtains explose en une végétation fort diverse: feuillages, fleurs et fruits, réels ou imaginaires, rayonnant généreusement de chaque clef, tels des lambrequins.

Bien qu'il ne porte pas, comme à Rarogne (1512 et 1518), à Ernen (1518) et à la maison Supersaxo (1523), le monogramme de Hans Rinischer (initiales accolées), le décor peint de Saint-Théodule peut être attribué à cet artiste par comparaison précisément avec ces œuvres signées. On y retrouve la recherche d'unité entre architecture, sculpture et peinture, la souplesse et le délié des motifs aérés. Malgré un état de conservation peu satisfaisant et les nombreuses retouches nécessaires pour l'unité de l'œuvre, on devine encore la sûreté de main et la vivacité de la palette, caractéristiques de ce maître.

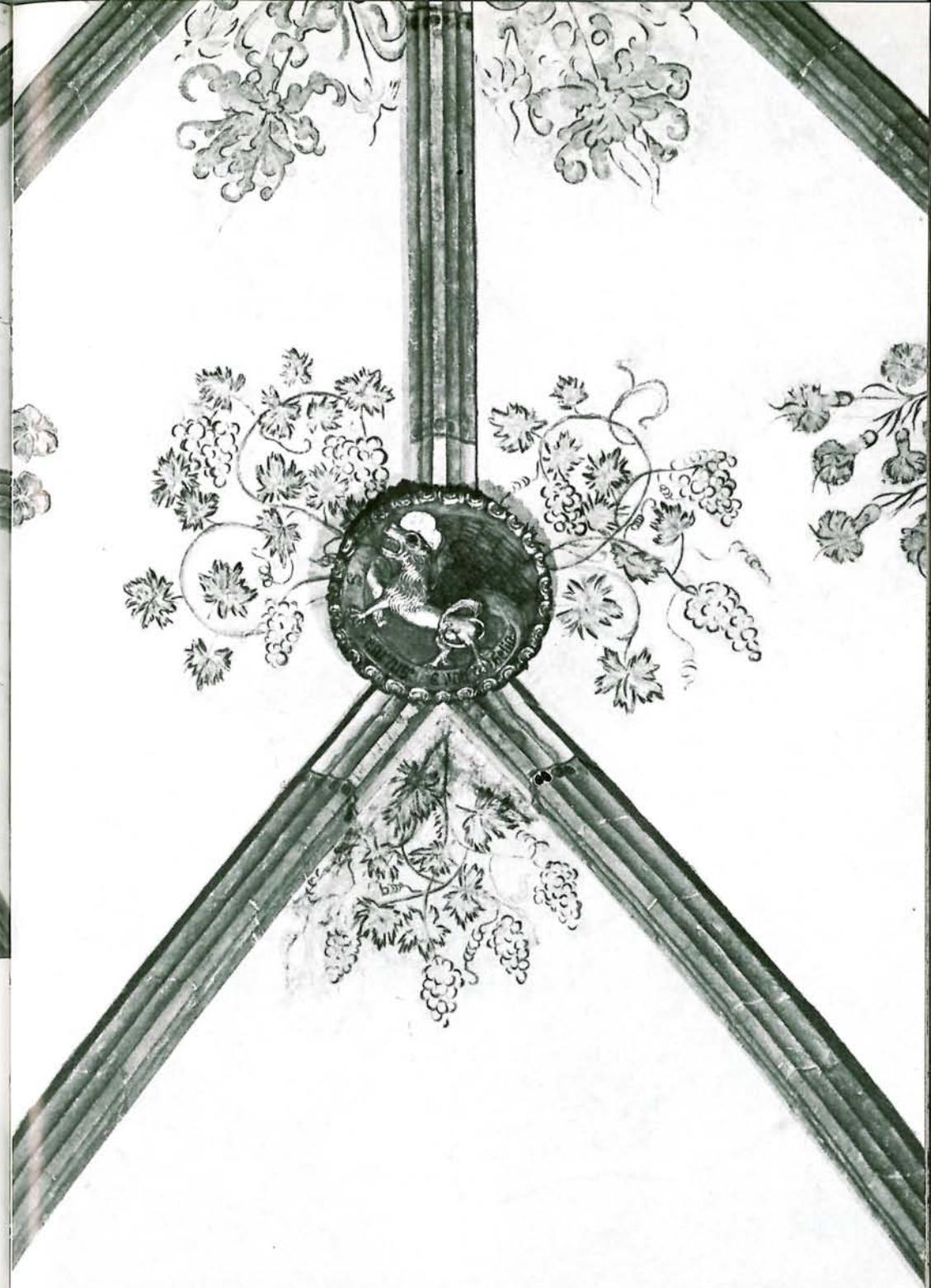
La couleur verte des feuillages fait office de lien entre les clefs de voûte. Des plus petites, disposées latéralement, jaillissent des tiges portant fruits et fleurs monocolores; ces bouquets font un écrin ovale





aux motifs des trois clefs centrales, réservées à Schiner, avec leurs fleurs irréelles et exubérantes éclatant de toutes les couleurs utilisées.

L'iconographie de deux clefs, avec le chapeau de cardinal, aide à dater la construction et la décoration de la voûte, postérieures à 1510 (année de l'élévation de Schiner au cardinalat); sûrement déjà achevé lors de la consécration (1514), le décor est antérieur à 1516, ainsi que l'atteste une lettre de Ruffiner au cardinal exilé à Londres.



Maison Supersaxo, escalier

- Sujet** Décor héraldique, polychromie de figures et d'écus en stuc.
Date 1523.
Auteur Hans Rinischer.
Technique Détrempe à la chaux sur enduit de chaux, plâtre et sable.
Remarques Découverte complémentaire et restauration en 1960 par Théodore Hermanès et collaborateurs.
Bibliogr. M.B., pl. XXV-XXVI. - Olivier Clottu, *Armoiries neuchâteloises en terre valaisanne*, dans *Archivum heraldicum*, 1958, p. 60. - André Donnet, *La maison Supersaxo à Sion*, Bâle, 1971, pp. 4-6. - Donnet, pp. 54-57. - *Kunstführer*, p. 286.

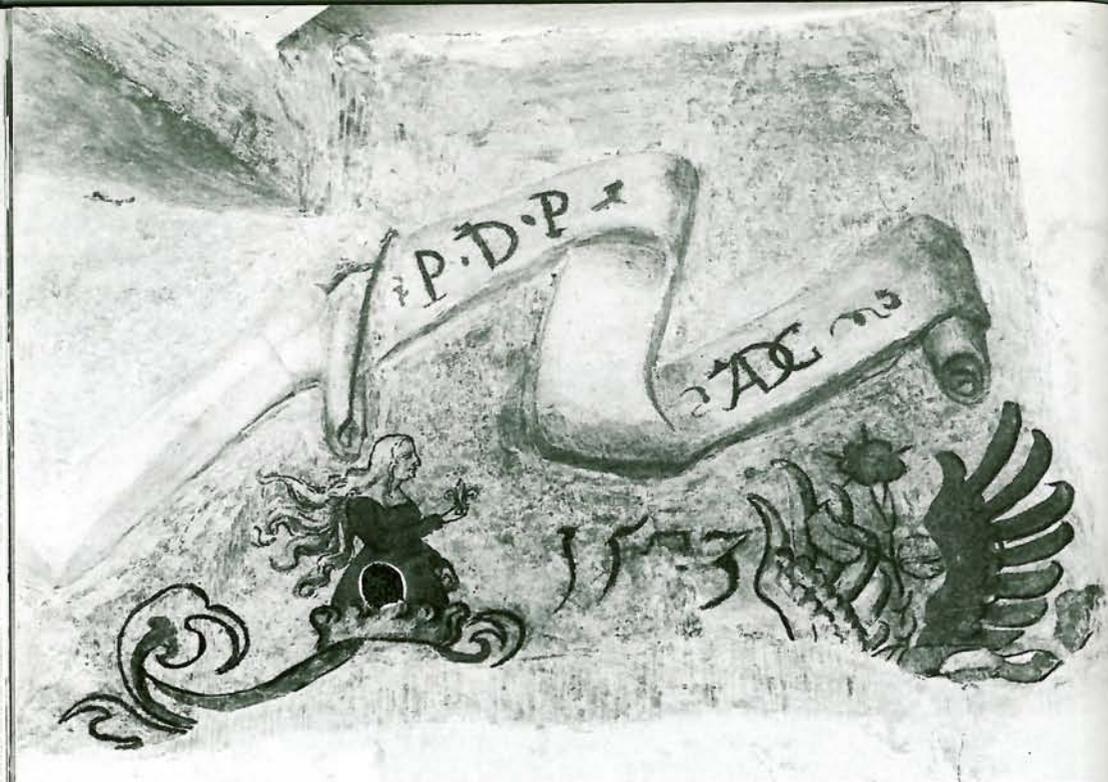
Entre les dernières années du XVe siècle et 1505, Georges Supersaxo fait agrandir la maison de l'actuelle rue de Conthey qu'il avait héritée de son père, l'évêque Walter. Un événement familial, le mariage en 1523 de son fils aîné, François, est à l'origine du décor de stucs et de peintures qui se développe sur les parois, dans les angles et par-dessus les consoles portant les arcs de la voûte de l'escalier construit une vingtaine d'années plus tôt. La portée de cette ornementation dépasse cependant les circonstances qui l'avaient suscitée. Il s'agit d'une espèce d'armorial où les amitiés politiques et le service mercenaire de Georges Supersaxo côtoient les alliances de ses enfants.

Face à l'entrée, sur le mur du vestibule précédant la cage d'escalier, un phylactère peint, mis au jour lors de la restauration, a depuis vingt ans profondément souffert de l'humidité. Il portait le premier verset du psaume 126: NISI. DOMINVS. EDIFICAVERIT. / DOMVM. INVANVUM. LABORANT. / QVI. EDIFICANT. EAM. (si le Seigneur ne bâtit la maison, en vain œuvrent ceux qui la bâtissent), suivi de la date 1523 et des initiales accolées HR, monogramme de Hans Rinischer.

Les peintures héraldiques couvrent les dessus de portes, à chaque palier; ainsi de bas en haut on découvre:

- les cimiers des armoiries disparues de deux gendres de Georges Supersaxo, avec la date 15[2]3 et les initiales PDP ADC: Pétermand de Platea, époux de Steffenina depuis 1521, et André de Cabanis, fiancé à Barbara en 1498;
- les écus accolés de Georges de Rive et Isabelle de Vaumarcus, parents de Françoise de Rive, mariée à François Supersaxo le 15 juillet 1523;





- le cimier et le blason à demi effacé de Chevron-Villette (François, partisan de Supersaxo ?) avec le cimier et des restes de lambrequin, d'or et de sable, d'un autre écu (Philippine de Blonay, épouse de François de Chevron ? Leur fille Barbe fut mariée en 1523 à François de Montheys);
- l'écu, couronné et entouré d'un collier d'Ordre, d'un bâtard de Savoie, probablement René, dit le Grand Bâtard, devenu Grand Maître au service du roi de France, où le connut Georges Supersaxo qui n'hésitait pas à l'appeler « plus que père et protecteur de ma maison »;
- au sommet de l'escalier, les écus en stuc peint, sur les consoles de la voûte, commémorent encore une autre alliance avec les de Platea, présentent les armes Supersaxo ainsi que le sigle *WGW* (*Was Gott will*, devise de la famille).

Hans Rinischer démontre son goût caractéristique de l'unité des arts en intégrant la peinture à l'architecture dans les parties banales de celle-ci (murs et angles nus) et en polychromant la sculpture, de pierre ou de stuc, tant sur les voûtes du chœur de Saint-Théodule, l'une des premières œuvres attribuables à sa main, que dans l'escalier de la maison Supersaxo, l'une de ses dernières créations (puisqu'il meurt entre 1528 et 1530). Ses œuvres sédunoises conservées témoignent donc de sa fidélité à la même conception durant une quinzaine d'années.





Maison Uffem Bort, vestibule

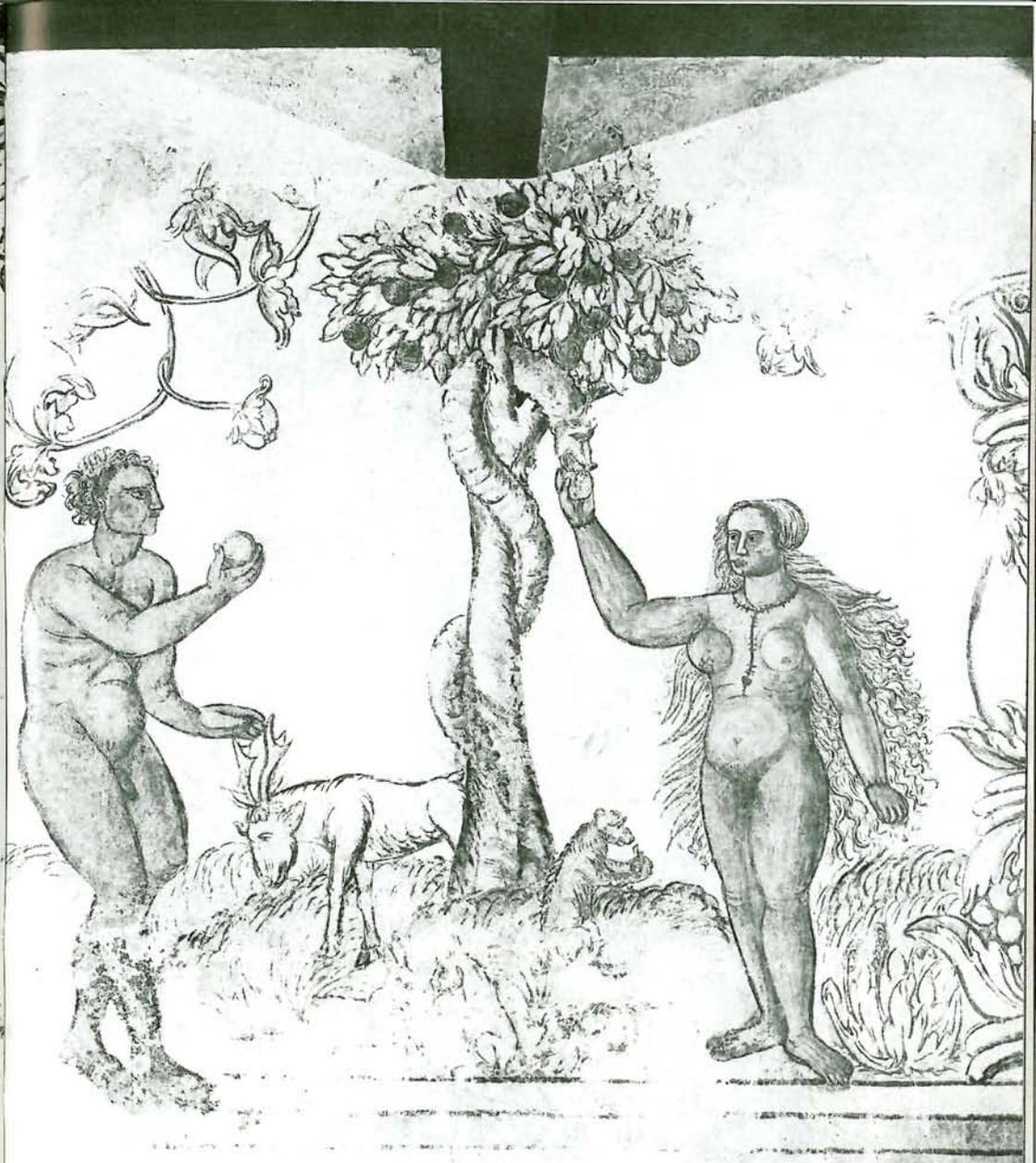
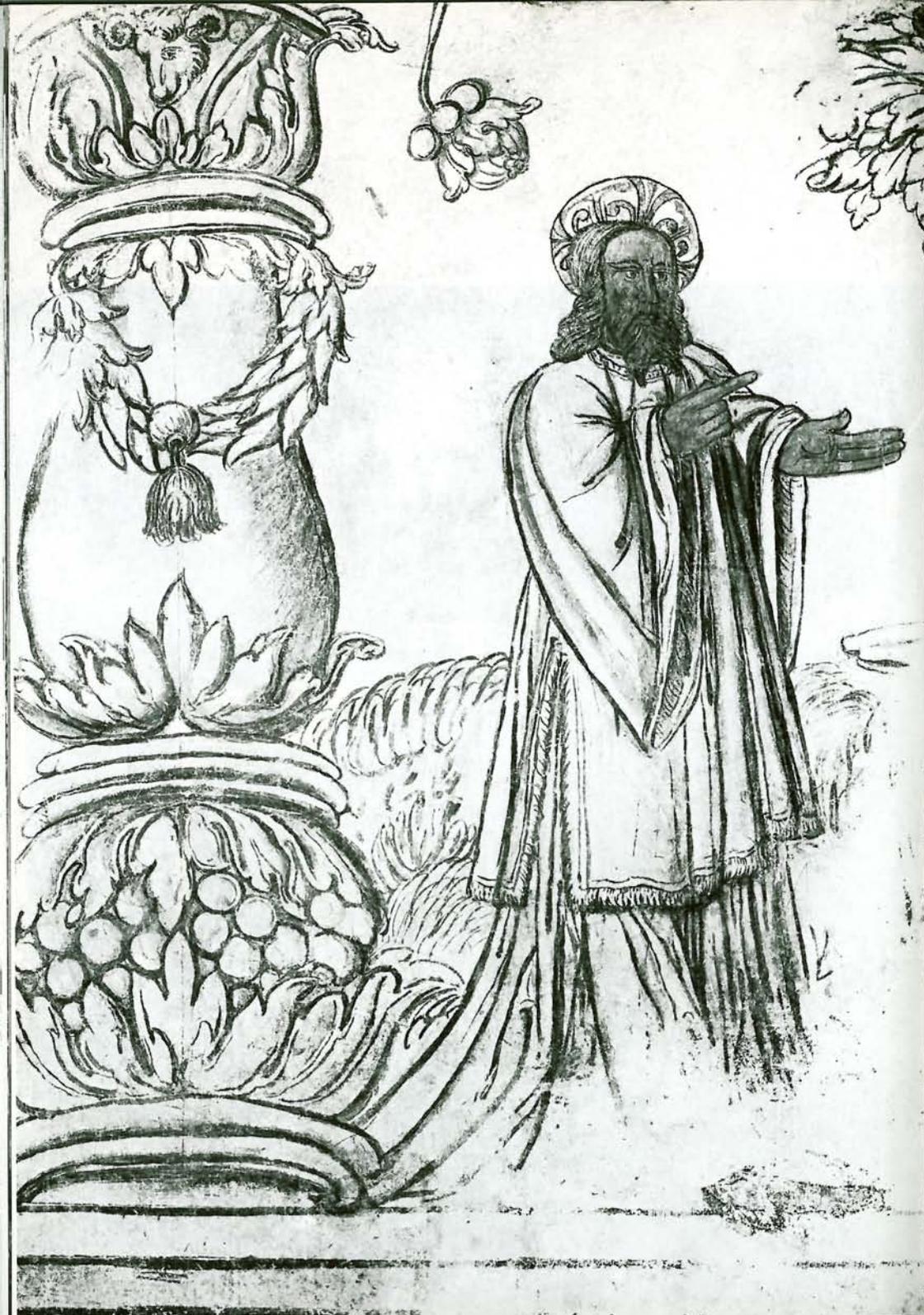
- Sujet** Histoire d'Adam et Eve, décollation de saint Jean-Baptiste.
Date 1547.
Dimensions h. ca. 180 l. ca. 1400 cm.
Technique Fresque sur enduit de chaux, plâtre et sable.
Remarques Inscription et décor autour de la fenêtre (paroi sud) jamais recouverts, dégagement des scènes de la paroi ouest en 1947, restauration de l'ensemble en 1976 par l'atelier Crephart sous la direction de Théo-Antoine Hermanès, pour *Sedunum nostrum* (contribution à l'Année européenne du patrimoine architectural).
Bibliogr. MB, p. XVII. - Albert de Wolff, *Les fresques d'une pharmacie sédunoise du XVIe siècle*, dans *Vallesia*, t. III, 1948, pp. 127-130. - Id., dans *Sedunum nostrum*, *Bulletin* n° 10, 1975, 5 p. - Théo-Antoine Hermanès, *La restauration de la fresque Uffem Bort*, dans *Sedunum nostrum*, *Bulletin* n° 16, 1976, 6 p.

La date de la fresque et le nom du maître de l'œuvre figurent dans un écriteau, peint en trompe l'œil sur le haut de la paroi sud, entre la porte et la fenêtre: IOHANNES. UFFEM BORT. / APPOTTE-CARIVS. / OLIM. CASTEL / LANUS. ET. CIVIS. SEDVNENSIS. 1547. L'apothicaire Jean Uffem Bort, reçu bourgeois de Sion le 4 septembre 1519, y exerça la fonction de syndic en 1520, puis de châtelain en 1538 et 1539. Il paraît avoir acquis, au début de la rue de la Lombardie, trois petites maisons contiguës dont le réaménagement s'acheva probablement par la décoration du vestibule où l'apothicaire recevait ses clients.

Est-ce pour rappeler à ceux-ci la source de tous leurs maux qu'Uffem Bort fit illustrer sur une partie du mur ouest le récit de la Chute? De droite à gauche, se succèdent: Dieu le Père présentant l'arbre de Vérité à Eve et à Adam; Eve prenant le fruit défendu dans la gueule du serpent enroulé autour de l'arbre, et Adam s'appêtant à manger la pomme; Adam et Eve chassés du Paradis par l'ange et attendus par la Mort représentée sous la forme d'un squelette dansant et jouant d'une sorte de vielle. De l'autre côté de la porte, sommée d'une coquille peinte et ouverte dans la paroi pour donner accès à l'officine de l'apothicaire, la décollation de Jean-Baptiste, le saint patron de Jean Uffem Bort, préfigure l'histoire du Salut, le rachat de nos fautes par le sacrifice du Christ. C'est peut-être aussi l'annonce de la guérison, au moment où le maître des lieux repassait la porte, muni des médicaments destinés à sa clientèle...

Inconnu à ce jour, l'auteur de ces fresques témoigne, par les schémas iconographiques auxquels il recourt, d'une culture germanique. Toutefois, l'exécution des détails, la somptuosité des architectures et du décor végétal, dépassent l'esprit et les formes de la Renaissance pour atteindre un style maniéristant. Le contraste entre les figures, dont l'anatomie est mal maîtrisée, et le décor, habilement planté et réalisé, révèle un ornementiste au trait incisif et élégant qui sauve l'ensemble. A son sens inné de la décoration, l'artiste ajoute celui de la peinture: avec trois couleurs seulement, le noir, l'ocre rose et quelques touches de rouge, il parvient à créer l'illusion d'une palette beaucoup plus étendue. La sûreté d'exécution est par ailleurs d'autant plus remarquable que la fresque proprement dite (peinture sur mortier frais) est rare dans nos régions. On retrouve peut-être ici le maître qui a signé de ses initiales la peinture de la voûte du chœur, à l'église de Glis (voûte construite par U. Ruffiner en 1539-1540).







Maison du Diable, passage voûté

- Sujet** Décor héraldique.
Date 1609.
Auteur Ludwig Dub.
Dimensions (Allée) h. 340 L. 822 l. 345 cm.
Technique Détrempe à la chaux sur chaux.
Remarques Documentation établie en 1899 (photos P. Favrat, calques Ch. Schmidt et fils, relevés J. de Kalbermatten), restauration en 1972-1974 par Anne-Françoise Pelot et collaborateurs.
Bibliogr. Fernand du Grosriez, *Les armoiries de la Maison du Diable à Sion*, dans *AHS*, 1905, pp. 129-134. - *MB*, p. XIX et pl. 32, n° 1, 3, 4, 7. - François-Olivier Dubuis, *La Maison du Diable, ancienne maison de campagne des Supersaxo, à Sion*, dans *Vallesia*, t. XXIX, 1974, pp. 107-171. - Donnet, p. 11. - *Kunstführer*, p. 288.

Vers 1600, Jean Supersaxo agrandit la maison de campagne des Crosets que Georges Supersaxo avait fait construire hors les murs au début du XVI^e siècle. Un ancien passage à chars devient alors une allée voûtée d'arêtes, bientôt ornée de peintures héraldiques. En 1609, date de ce décor, Jean Supersaxo se marie pour la cinquième fois. Son épouse est Annilia Barberini. Comme à la maison familiale de la rue de Conthey, nous sommes peut-être en présence d'une œuvre de circonstance, à l'occasion d'un mariage et où les peintures évoquent des alliances. Mais ici, c'est le renouvellement de l'alliance des cantons suisses et du Valais avec la France qui est commémoré: l'événement avait eu lieu en 1602 à Sion.

Sur les murs de l'allée figurent les armoiries des dizains, partiellement conservées. Au-dessous, un autre rang d'écus est aujourd'hui effacé. A la voûte, les armes du Valais occupent le centre du vouïtain ouest; à l'autre extrémité, on reconnaît celles de l'évêque, comte et préfet du Valais, Adrien II de Riedmatten. Les deux grands losanges centraux sont réservés aux armes du roi de France Henri IV et à celles de son épouse Marie de Médicis. Quant aux six vouïtains latéraux, ils sont meublés par les armoiries des ambassadeurs français venus de Soleure pour le renouvellement solennel de l'alliance. Des inscriptions accompagnent les motifs héraldiques, facilitant ainsi l'identification. Au nord, d'est en ouest, on distingue: Nicolas Brulart, marquis de Sillery, conseiller au parlement, envoyé plusieurs fois en ambassade auprès des Suisses (1589, 1593) et qui deviendra plus tard



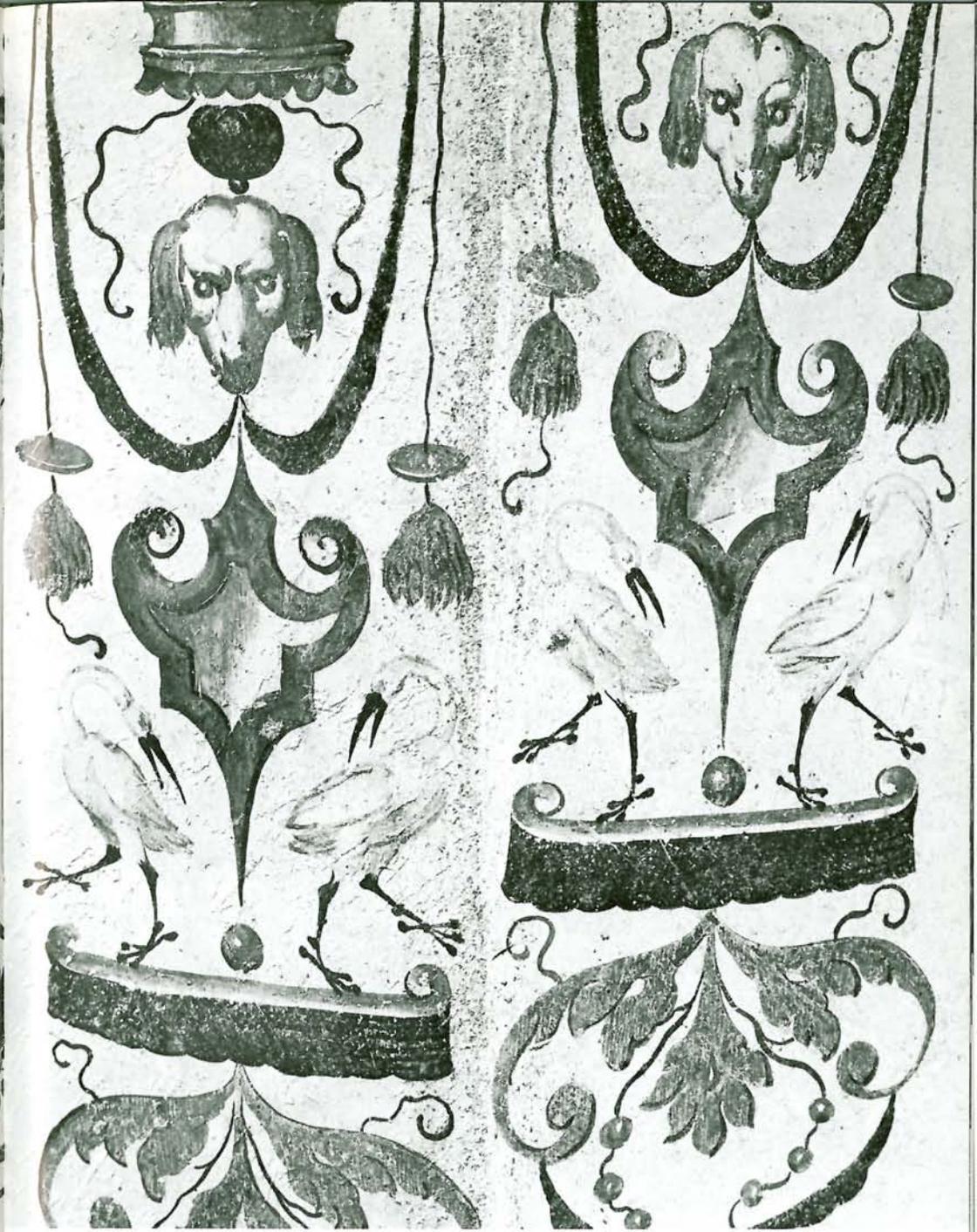
garde des sceaux de France; Louis Le Fèvre de Caumartin, envoyé en ambassade chez les Suisses en 1605 et conseiller du roi; Eustache de Reffuge, chevalier seigneur de Prêcy et de Courcelles, conseiller du roi en ses Conseils d'Etat et Privé, ambassadeur en Suisse, Hollande et Flandre. Au sud, on trouve d'est en ouest: François Hotmann, seigneur de Mortefontaine, Fontenay et Pailly, conseiller du roi en ses conseils et conseiller de l'Epargne en 1595, ambassadeur en Suisse (* en 1600 à Soleure); Méric de Vic, chevalier seigneur d'Ermenonville, président au Parlement de Toulouse et conseiller d'Etat, nommé garde des sceaux de France par Louis XIII; les armes du dernier ambassadeur ne sont plus identifiables, car la peinture a complètement disparu.

Cet armorial politique et diplomatique est encadré de frises rehaussant les arêtes de la voûte et simulant des arcs formerets. Les motifs maniéristes qui les composent sont d'un raffinement extrême et l'alternance de leur disposition les fait paraître encore plus nombreux et variés. Malgré les atteintes du temps, déjà constatées et vivement déplorées au début de ce siècle, l'ensemble a conservé une fraîcheur frappante et une délicatesse de coloration que la récente restauration a su sauvegarder et remettre en valeur.

On retrouve le style et la manière de ce décor ailleurs en Valais: en 1601, à la maison Roten-Salzgeber de Rarogne; en 1612, à la maison Waldin, à Sion; en 1618, au château d'Anchettes sous Venthône; à des dates indéterminées enfin, à la cure de Bagnes, au Châble, et à la maison n° 24 de la rue du Rhône. Albert de Wolff avait repéré dans les peintures de la maison de Rarogne le monogramme DL, ou LD, qu'il avait interprété comme la signature de l'artiste.

On peut aujourd'hui identifier l'auteur de ces décorations en la personne de Ludwig Dub, peintre lucernois dont le père, sculpteur et architecte, était venu du duché de Clèves, en Westphalie (Allemagne). Signalé d'abord à Lucerne et dans l'Argovie voisine (Muri, Boswil), Dub paraît bien avoir laissé en Valais ses œuvres les plus importantes, qui restent à étudier de manière approfondie.



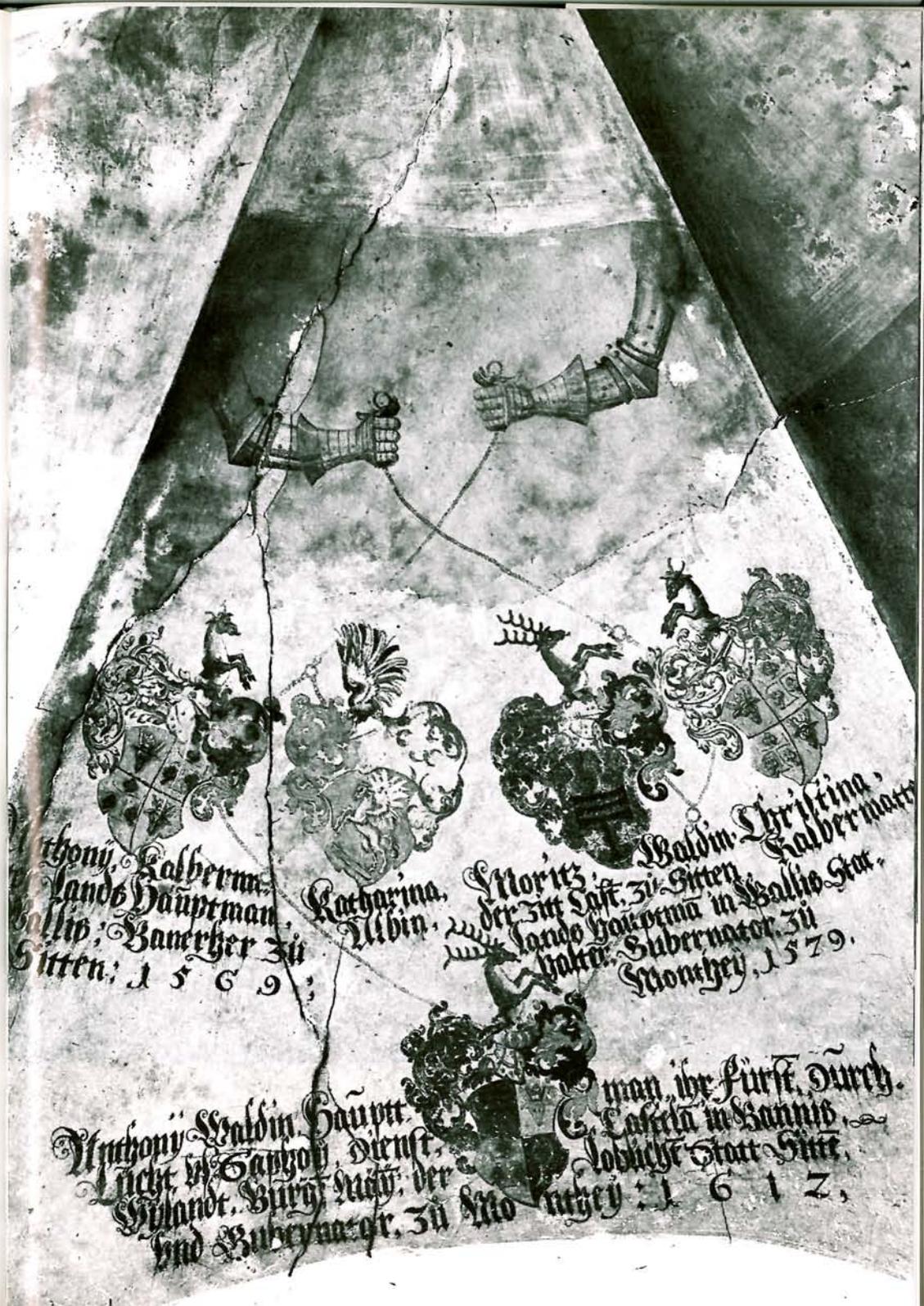


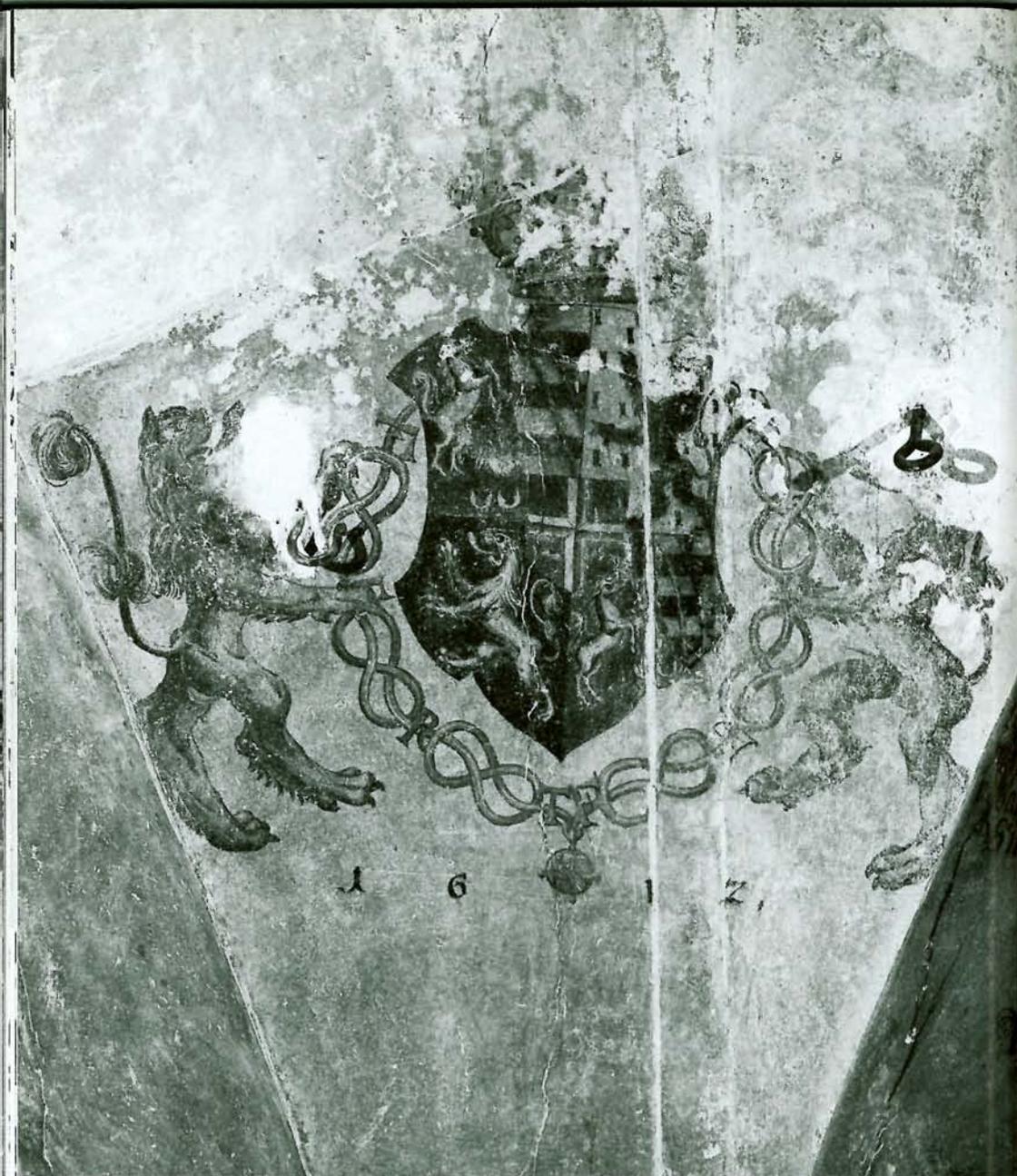
Maison Waldin, salle voûtée

<i>Sujet</i>	Décor héraldique.
<i>Date</i>	1612.
<i>Auteur</i>	Ludwig Dub.
<i>Dimensions</i>	(salle) L. 660 l. 370 cm.
<i>Technique</i>	Fresque sur enduit contenant de la chaux et du plâtre.
<i>Remarques</i>	Dégagement complémentaire en 1973 par Barbara de Wolff (travée centrale, armoiries de souverains).
<i>Bibliogr.</i>	PV, p. 64. - A. de Wolff, <i>Les fresques héraldiques de la Maison Waldin à Sion</i> , dans <i>Annales valaisannes</i> , 1962, pp. 393-404.

Vers 1609, Antoine Waldin fait construire une maison à l'angle de l'actuelle rue de Lausanne et du Grand-Pont. De cette demeure englobée au XIXe siècle dans un édifice plus grand, il reste d'importants et intéressants éléments, en particulier une salle aux voûtes peintes de motifs héraldiques, datés 1612. Cette décoration pourrait avoir été créée dans des conditions semblables à celles qui ont suscité les peintures de la Maison du Diable: à peu près à cette date, Waldin se remarie avec Catherine Allet, et leurs armoiries ornent les clefs de voûte en stuc de la grande salle.

Alors que les parois et la partie sud de la voûte sont dépourvus de peintures, la travée centrale montre, d'ouest en est: les armes de Charles-Emmanuel Ier duc de Savoie, celles de Louis XIII roi de France et celles de l'évêque Adrien II de Riedmatten. Les voûtains de la partie nord de la salle offrent un armorial de la famille Waldin: le plus important présente les armoiries des père et mère d'Antoine Waldin (Maurice Waldin et Christine Kalbermatter), de ses grands-parents maternels (Antoine Kalbermatter et Catherine Albin), ainsi que les siennes, dont l'écartelure rappelle son ascendance; elles sont toutes reliées par de fines chaînes que portent deux bras armés. Textes et dates accompagnent ces écus aux riches cimiers et lambrequins, ajoutant aux noms les dignités et fonctions exercées. Les autres voûtains montrent les armes des sœurs du maître de maison: Jacobina, Anna (avec celles de son époux Pierre de Riedmatten). Vivement intéressé par les variantes de ces blasons, Albert de Wolff avait pressenti la découverte complémentaire d'autres écus et il avait reconnu une main d'origine germanique. Il s'agit en effet de Ludwig Dub, auteur trois ans plus tôt du décor de la Maison du Diable. Nous ne revien-





drons pas sur ses qualités, nous bornant à regretter l'état de plus en plus précaire des peintures de cette voûte que des infiltrations d'eau menacent en permanence et qui aurait besoin, en conséquence, d'une intervention urgente.



Maison, rue du Rhône 24

- Sujet* Saint Nicolas de Myre; Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste.
Date Vers 1610-1620.
Auteur Ludwig Dub.
Technique Fresque et retouches à la détrempe.
Remarques Fragment de décor caché par des boiseries plus récentes, au 3^e étage d'un immeuble; découvert en 1947 lors de travaux de réparation, photographié puis de nouveau masqué.

Le cas de ce fragment n'est pas unique: au n° 11 du Grand-Pont, à peu près à la même époque, des restes de peinture murale ont été découverts, documentés (nous n'avons malheureusement pas retrouvé de photographies pour les présenter ici) et à nouveau cachés; à Bagnes, lors des travaux de restauration de l'ancienne cure, en 1978, une partie du décor à fresque couvrant à l'origine tous les murs d'une salle a été remise au jour et subira prochainement une restauration.

L'intérêt des peintures découvertes dans la maison de la rue du Rhône et à Bagnes ne réside pas seulement dans le fait que ce sont encore des œuvres attribuables à Ludwig Dub, mais surtout dans la présence de figures et non plus uniquement de motifs héraldiques ou décoratifs comme à la maison du Diable et à la maison Waldin. A Anchettes (1618), seul un ange tenant des armoiries témoignait de l'aptitude du peintre à réaliser des personnages, si l'on excepte les figures réalisées par le maître à Rarogne et à Muri. Un élément caractéristique est constitué par les petits tertres, pourvus de végétation, sur lesquels Dub affectionne de poser les personnages en pied. On notera aussi le cartouche typique, dont seule la moitié gauche est conservée, et dans lequel Salomé reçoit la tête du Précurseur. Sous l'inscription qui permet d'identifier saint Nicolas, la date est trop effacée pour qu'on puisse y distinguer d'autres chiffres que les deux premiers: 16.

Ces découvertes de témoins d'une mode liée peut-être à la présence en Valais d'un artiste particulièrement doué pour ce genre, en laissent augurer d'autres, tout aussi heureuses, si l'on procède avec la prudence nécessaire lors des restaurations d'anciens édifices sédunois ou valaisans.



Molignon, chapelle Sainte-Anne

- Sujet** Décor extérieur et intérieur, architectural et ornemental, avec sentences latines sur les voûtes.
- Date** 1663.
- Dimensions** (chapelle hors œuvre) L. 670 l. 540 cm.
- Technique** Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
- Remarques** Chapelle restaurée en 1870 et 1962-1963; dégagement complémentaire à l'intérieur (parois latérales, sous corniche) en 1963 avec rénovation de l'ensemble par Edmund Imboden, de Rarogne.
- Bibliogr.** J.-E. Tamini et P. Délèze, *Nouvel essai de Vallesia Christiana*, Saint-Maurice, 1940, pp. 257-258. - Jean-Marc Biner, *Cadran solaires du Valais*, Sierre, 1974, pp. 184-185. - *Kunstführer*, p. 294.

En 1663, le chanoine Jean de Sepibus, vicaire général, official et curé-sacriste, fait élever une petite chapelle sur la colline de Molignon, 4 km à l'est de Sion.

Bâtie sur un plan rectangulaire simple, la chapelle présente une peinture murale extérieure soigneusement différenciée: aux angles de la façade principale, des colonnettes cannelées sont posées sur une corniche courant à mi-hauteur, tandis que le mur du chœur est encadré de chaînes d'angle en harpe composées de blocs à bossage simulé; bordé de motifs ornementaux, l'arc d'entrée est sommé d'un cartouche où sont inscrites les dates de la construction et des restaurations (1663, 1870, 1963), alors que la face arrière montre un monumental cadran solaire, avec devise latine, autour d'un petit œil-de-bœuf.

Divisé en deux travées voûtées d'arêtes, l'intérieur est plus richement peint encore: ébrasements et encadrements de portes et fenêtres sont généreusement ornés de motifs baroques. La date de 1663 est répétée au-dessus de la porte de sacristie. Des ceps de vigne montent le long des murs latéraux, sous la corniche en stuc. Une draperie feinte forme un dais sur le retable de l'autel.

Mais l'essentiel du décor peint consiste en une série de sentences bibliques, en latin, inscrites dans des cartouches qui meublent les voûtains cernés de frises de lauriers. En relation directe avec le vocabulaire du sanctuaire, ces citations composent une sorte d'hymne à la maternité et à la fécondité; elles exaltent le culte de sainte Anne, dont la popularité explique, si elle ne justifie pas les «soins» abusifs dont la chapelle de Molignon a été l'objet.



Les voûtes et les ébrasements de fenêtres dans le chœur de l'église du Marais, à Sierre, avaient reçu une peinture ornementale dans le même style, dont les vestiges ont été retrouvés et discrètement conservés il y a quelques années. La qualité de ces ensembles ne se compare pas à celle des œuvres du début du XVIIe s., mais leur effet, grâce à l'intérêt des architectures peintes surtout, n'est pas négligeable.

Valère, église, clôtures du chœur

- Sujet* Portails architecturés et motifs d'ornementation végétale.
Date Vers 1660-1665.
Dimensions (nord, 2 faces) h. 280 l. 635 cm.
(sud, face intér. part.) h. 250 l. 250 + 60 cm.
Technique Peinture à la chaux sur badigeon de chaux.
Remarques Jamais recouverte; peu de retouches (1898-1900 ?); état de conservation relativement bon.
Bibliogr. Holderegger, 1930, p. 197.

Entre 1660 et 1664, sous l'impulsion du chanoine Jean de Sepibus, l'avant-chœur de l'église de Valère est doté de nouvelles stalles. A nos yeux, friands d'éclectisme, ces boiseries présentent l'inconvénient majeur de masquer presque entièrement la peinture de Pierre Maggenberg sur la face orientale du jubé. Le chapitre du milieu du XVIIIe siècle considérait ceci comme une amélioration que l'on s'efforça de compléter en conférant à tout le chœur une nouvelle unité, dans le goût du jour. Ainsi s'explique mieux la présence de peintures décoratives sur les faces visibles des cloisons latérales de la travée du chœur située entre les stalles et l'abside, murs bas séparant l'aire centrale réservée aux chanoines des chapelles aménagées dans les croisillons du transept.

L'encadrement architectural des portes pratiquées dans ces parois, ainsi que les motifs végétaux constituant l'essentiel d'une ornementation copieuse, dénotent une volonté de continuité par rapport aux stalles et même un effort d'assimilation ou d'intégration; ce qui n'exclut pas une éventuelle simultanéité des travaux de menuiserie, de sculpture et de peinture.

Etant donné la part prise par le fondateur de la chapelle Sainte-Anne de Mollignon à la construction des stalles de Valère et compte tenu des dates (respectivement 1663 et 1660-1664), on pourrait s'attendre logiquement à trouver le même peintre pour les cloisons du chœur de Valère que pour la chapelle Sainte-Anne. Certaine parenté est indéniable en effet, mais, du fait peut-être des réfections pratiquées à la chapelle, il n'est guère aisé de démontrer aujourd'hui l'éventuelle identité de main dans ces deux décorations.



Il serait certes encore plus imprudent et malaisé, de chercher à identifier leur auteur avec l'un ou l'autre des noms relevés parmi ceux des artistes alors actifs en Valais. Car la plupart semblent s'être adonnés principalement à la peinture de chevalet dont ils nous ont laissé des témoignages fort éloignés de nos décors muraux.

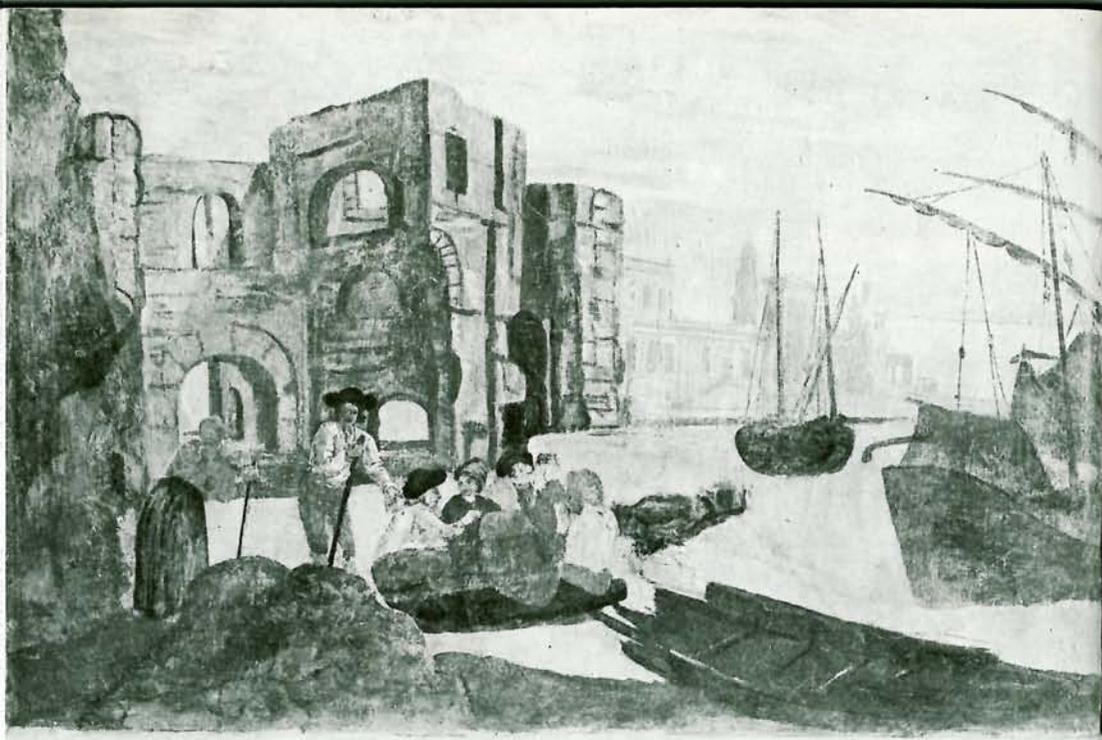
Les Mayens-de-Sion, chalet Supersaxo

- Sujet** Paysages et marines (tableaux muraux), encadrements de porte et fenêtres; architecture triomphale et rosaces décoratives (plafond).
- Date** 1718.
- Auteur** Jean-Etienne Koller.
- Dimensions** (salon, 1er étage) ca h. 250 L. 500 l. 500 cm.
- Technique** Détrempe sur enduit au plâtre.
- Remarques** Restauration en 1969 par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs.
- Bibliogr.** MB, pl. 50. - Adolphe Sierro, *Une famille valaisanne de peintres*, dans *Revue médicale de la Suisse romande*, 1953, pp. 583-589. - PV, pp. 5-6, 34-35, 37-38. - *Kunstführer*, p. 369.

Prélat lettré, François-Joseph Supersaxo (1665-1734), évêque de Sion de 1701 à sa mort, a pu prendre goût aux arts lors de ses études aux universités de Dillingen et de Vienne. Le caractère représentatif de l'ensemble peint du chalet rappelle et souligne l'importance de la vie estivale aux Mayens pour la société sédunoise. Daté 1716, le chalet de l'évêque est construit selon une conception traditionnelle dans la région: moitié en bois sur socle maçonné (ici à l'est), moitié en maçonnerie (à l'ouest, plus la tour d'escalier au sud).

C'est la pièce du premier étage de la partie en pierre que Jean-Etienne Koller a décorée, datant et signant de ses initiales l'un des tableaux muraux: ISK PIN 1718 (Johannes Stephanus Koller Pinxit 1718). Porte et fenêtres sont encadrées d'un riche décor architectural et végétal, couronné par des volutes et une coquille. Les volets de la fenêtre nord, à meneau, sont également peints, aux armes du constructeur: ouverts, ils annoncent ses couleurs aux visiteurs, fermés, ils s'intègrent aux peintures des murs. Les parois badigeonnées en beige très clair sont ornées de six «vedute» imaginaires avec gondoles ou voiliers sur fonds de paysages ou de villes, avec portiques de palais classiques, et peuplées au premier plan de nombreux petits personnages. Chaque scène est présentée comme un tableau de chevalet; Koller en imite l'apparence jusqu'à l'encadrer de larges moulures en stuc, elles-mêmes entourées d'une frise de lauriers peinte en camaïeu gris. Inspirées manifestement des compositions célèbres de Claude Gellée, dit Le Lorrain (1600-1682), ces marines ne surprennent pas peu à 1500 m d'altitude dans le cadre alpestre des Mayens-de-Sion. Sur la paroi occidentale, le manteau de cheminée a été orné ultérieurement,





mais encore dans la première moitié du XVIIIe siècle, de stucs peints en blanc, ocre rose et jaune.

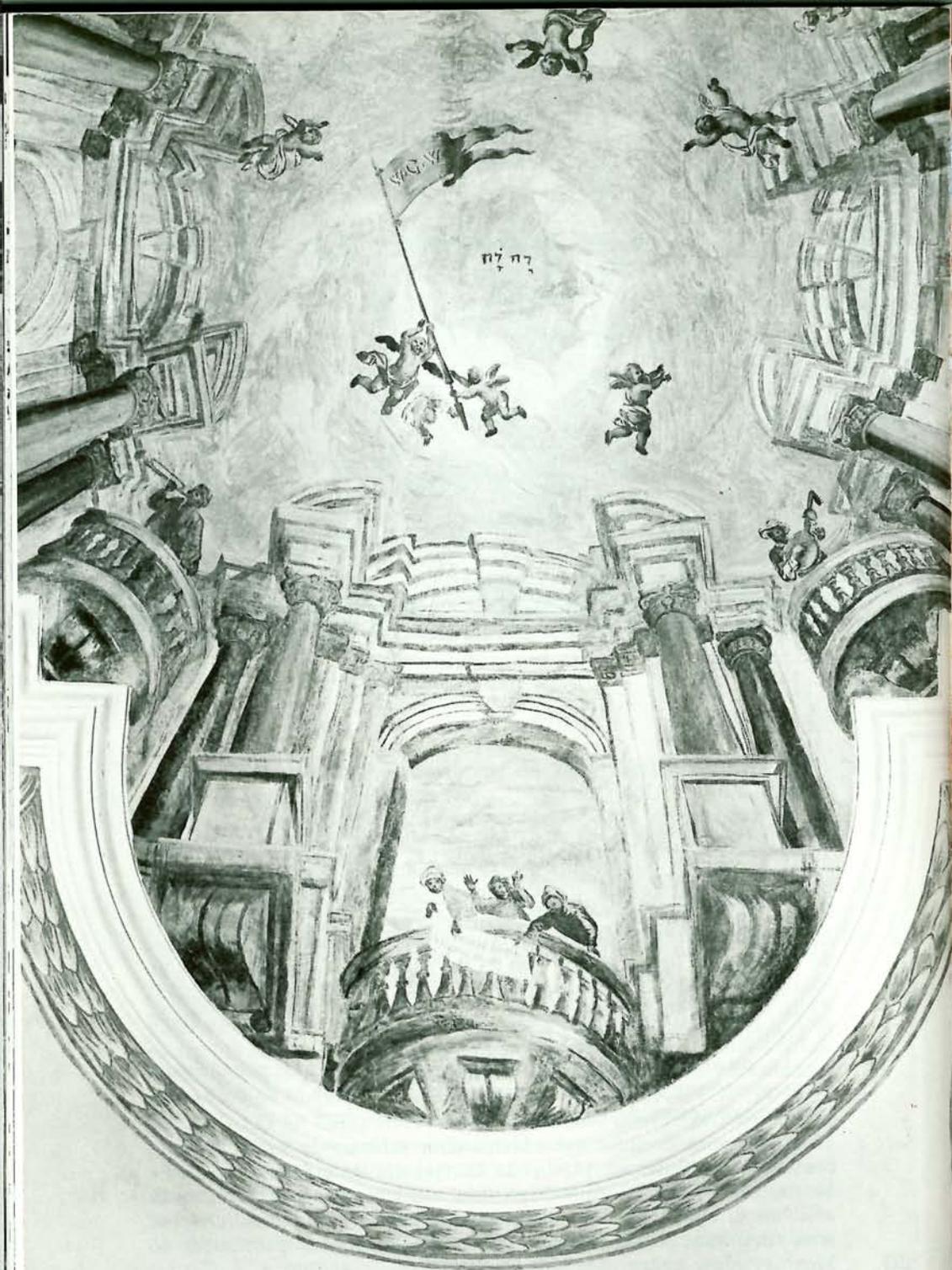
Entre quatre rosaces disposées aux angles, stuquées et peintes d'un décor végétal, cernées de la même frise de lauriers que les tableaux muraux, le plafond réserve un grand médaillon quadrilobé, le joyau du salon. Des architectures baroques avec portails en arcs de triomphe et balcons occupés par des musiciens et des courtisans, y sont représentées en perspective verticale sur l'ensemble du pourtour intérieur, afin de créer l'illusion d'une ouverture sur les cieux, au centre, où voltigent des angelots portant une oriflamme rouge frappée des initiales de la devise des Supersaxo (WGW), tandis que, telle d'un disque solaire, la lumière jaillit du nom de Iaveh inscrit en caractères hébraïques. Appuyés à la balustrade d'un des balcons, des personnages tiennent une banderole avec l'inscription: FRANCISCUS JOSEPH SUPERSAXO EP SED / S R I P. Cette apothéose dans le goût du temps, mais d'une conception monumentale inattendue dans cette petite pièce de chalet, constitue le morceau de bravoure de cet ensemble peint par Koller. Devant ces architectures théâtrales, on pense aux compositions inventées par Andrea Pozzo (1642-1709), et le modèle de San Francesco Saverio à Mondovi près de Cuneo (Piémont) a même été cité à ce propos.



Avant la découverte de la signature du peintre faite au cours de la restauration, Albert de Wolff avait cru discerner, dans ce décor mural exceptionnel pour le pays, et non sans quelque raison, la main d'un Italien de passage. Le seul patronyme de l'artiste, dont aucune autre œuvre n'a été identifiée à ce jour, ne nous apprendrait guère plus sur les sources de son art, si nous n'étions pas renseignés un peu mieux sur sa famille, véritable dynastie de peintres. On sait que son grand-père, Matthieu, est venu d'Augsbourg à Brigue vers 1650 avant de s'établir à Sion, et que son père, Alexandre, fut reçu patriote valaisan en 1706. Il faudra étudier les rares œuvres que l'on connaît d'eux et tenter d'en repérer d'autres, pour pouvoir déterminer ce que la peinture de Jean-Etienne leur doit.

Le peintre est probablement aussi l'auteur de la polychromie d'une pierre aux armes de l'évêque accompagnées de la date de construction, au-dessus de la porte d'entrée du mayen.

On ignore ce qu'il est advenu d'un tableau de saint Laurent, commandé à Koller en 1724 pour la chapelle de Liddes placée sous ce vocable, et que l'évêque Supersaxo avait beaucoup admiré, après se l'être fait montrer dans sa chapelle. Jean-Etienne Koller effectua aussi des travaux de peinture en 1715 pour l'église paroissiale de Monthey alors neuve (démolie en 1850).



Cathédrale, tribune d'orgue

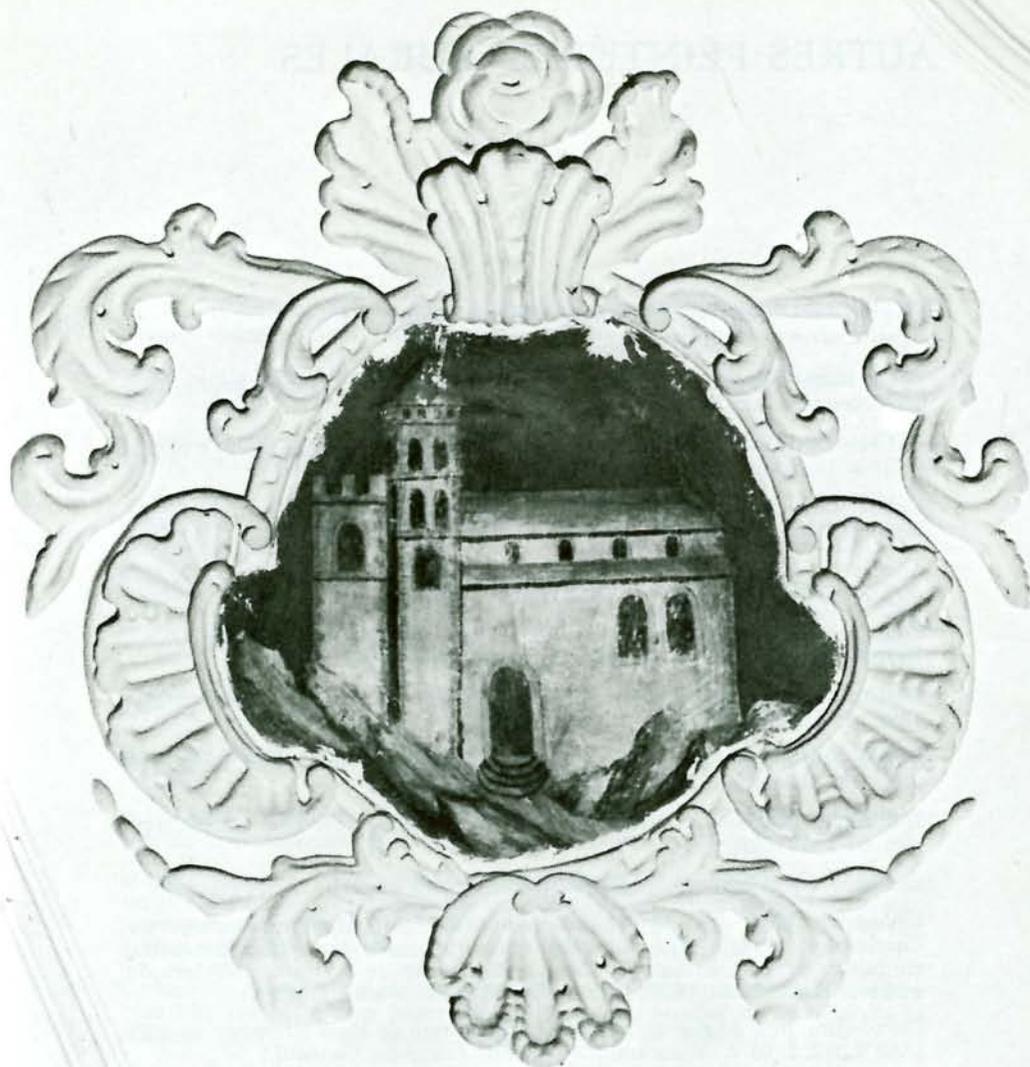
- Sujet* Armoiries du chapitre et de l'évêque Ambuel.
Date Vers 1786.
Technique Huile sur stuc.
Remarques Restées apparemment intactes malgré l'agrandissement de la tribune en 1912 et la restauration générale de la cathédrale en 1947-1948.
Bibliogr. Donnet, p. 43. - A. de Wolff, *Stucs héraldiques en Valais*, 2e partie, dans *AHS*, 1972, pp. 72-73. - Truffer, pp. 80-82, 122.

Evêque de 1760 à 1780, François-Joseph-Frédéric Ambuel, né à Sion en 1704, destina par testament la sixième partie de sa grande fortune à la confection des (nouvelles) orgues de la cathédrale. Réalisé en 1786, ce travail entraîna la construction d'une tribune neuve dont la console plâtrée fut ornée de stucs, notamment de deux médaillons portant les armes peintes du chapitre (à gauche) et du défunt prélat (à droite).

Nous n'oserions avancer de nom pour l'auteur de ces deux écus; toutefois, rappelons que le portrait posthume de l'évêque Ambuel fut peint précisément en 1786 par Jacques-Arnold Koller (1757-1807), petit-fils de Jean-Etienne, le peintre du chalet de l'évêque Supersaxo aux Mayens.

Ces armoiries sont un ouvrage modeste, plus encore que la restauration de la clé de voûte de la chapelle Sainte-Barbe en 1737, dans la même église.

Entre cette dernière date et celle de 1786, l'évêque Jean-Hildebrand Roten (1752-1760) avait fait peindre à fresque la chapelle de son château de la Majorie, ravagée par le feu en 1788, lors du grand incendie de la ville. La destruction de cet ensemble nous fait ressentir plus cruellement la pauvreté de Sion en peintures murales intérieures au XVIIIe siècle. L'évêque Joseph-Antoine Blatter (1790-1807) aurait aussi fait couvrir de peintures murales, aujourd'hui cachées par des boiseries, les murs de la chapelle construite après 1790 en annexe à la maison de famille qui lui servait de résidence, à la rue des Châteaux.



AUTRES PEINTURES MURALES

Les peintures disparues sont précédées d'un astérisque ()*

*Eglise Saint-Théodule, narthex de l'église du VIIIe-IXe s.: parois peintes (restes découverts lors des fouilles).

Valère, église, murs intérieurs de la nef: faux appareils gris à joints blancs, XIIIe s. (?), conservé sur la paroi ouest.

Valère, salle de la «Caminata», mur nord: faux appareil en pointes de diamant et frise héraldique, 1er tiers du XIIIe s.

*Ancien palais épiscopal: chambre peinte (*camera depicta*) citée en 1322, 1323 et 1329. (Gremaud, III, 1449, 1463, 1560.)

*Chapelle de Tous-les-Saints, parois du chœur: peintes au milieu du XIVe s. (fragments ornementaux découverts et dégagés en 1964).

*Ancienne cathédrale: grand portail rouge (*magnum portale rubeum*) cité en 1369. (P. Dubuis.)

Valère, église, jubé: côté sud, personnage et rinceaux, très effacés, restes d'un décor plus important, XIVe s. (?).

*Tourbillon, chapelle, nef: parois, enfeu, voûte peints vers 1447 (traces repérées en 1967-1968).

*Ancienne (?) cathédrale: Jugement Dernier peint avant 1453. (P. Dubuis.)

*Cathédrale, paroi côté Epître: saint Théodule, cinq Mystères et cinq vers; Charlemagne et saint Théodule; date inconnue, inscriptions déjà mal lisibles en raison de leur ancienneté dans la 2e moitié du XVIIe s. (Niederwald, archives paroissiales, D 57: communiqué par M. Walter Ruppen.)

*Grand-Pont, mur (digue de la Sionne?): peinture de Hans Rinischer en 1521. (ABS 22/47, f. 98 v.: communiqué par Mlle Françoise Vannotti.)

*Ancienne souste: armoiries de Pierre Stampin père, conseiller avant 1527. (ABS 22/54, f. 20 v.: communiqué par Mlle Françoise Vannotti.)

Valère, église, voûtain ouest de la travée est de la nef: monogramme du Christ (*ih̄s*) et date (1554) sur fond de faux appareil; reste de travaux plus considérables ?

Valère, salle des «Calendes», mur nord: Crucifixion de Ulrich Hartmann, peintre lucernois, 1618 (*VH+pinxit 1618*), actuellement cachée.

*Maison, Grand-Pont n° 11, cage d'escaliers arrière (rue de l'Eglise): peinture, XVIIe s. (?), disparue récemment; au 1er étage, peinture avec figures actuellement cachée. (Indications du propriétaire.)

*Maison, ruelle de la Lombardie n° 25, façade sud: encadrements de fenêtres architecturés, début XVIIIe s., détruits vers 1975.

Maison du Diable, petit bâtiment quadrangulaire bâti vers 1600 dans l'axe du passage voûté, en aval: murs et voûte peints, à l'étage (ancienne chapelle?).

*Longeborgne, chapelle de l'ermitage, façade: encadrement de fenêtre architecturé, XVIIe s. (?). (Wick.)

*Cathédrale, faces ouest et sud du transept sud: cadrans solaires, début XVIIIe s. (?), détruits en 1947-1948. (Biner, p. 184.)

Eglise du couvent des Capucins, façade sud: cadran solaire, début XVIIIe s., rénové en 1970; un autre, disparu, figurait sur la paroi sud du couvent. (Biner, p. 179.)

Maison, rue du Midi (démolie): cadran solaire daté 1647, déposé par Théo-Antoine Hermanès et collaborateurs (au Musée de la Majorie). (Biner, p. 180.)

Chapelle de Tous-les-Saints, nef et chœur: croix de consécration, vers 1650.

Valère, église, intrados de l'arc d'entrée de la chapelle Sainte-Catherine: restes d'un saint Théodule peint sur le segment sud, XVIIIe s.

*Bramois, maison Heimen (démolie): deux cadrans solaires, datés 1720. (Biner, p. 182.)

*Eglise Saint-Théodule, voûte du chœur: motifs végétaux, XVIIIe s., supprimés lors de la restauration de 1962-1964, au profit du décor antérieur.

*Majorie, chapelle: «L'Evêque [Jean-Hildebrand] Roten [1752-1760] y fit faire un très bel autel et la fit peindre à fresque par un artiste italien, qui n'était pas médiocre.» (Anne-Joseph de Rivaz, *Opera Historica*, VIII, pp. 107-108, manuscrit, AEV, Rz 8: communiqué par M. Pierre Dubuis.)

*Cathédrale, clocher, face ouest: mise en rouge en 1780; muraille du cimetière blanchie, angles mis en jaune; de même pour l'escalier du château de la Majorie. (AEV, Rz 71/8: communiqué par M. Pierre Dubuis.)

*Maison Penaudier, rue des Châteaux n° 2, façade: peinture ornementale de la partie haute, XVIIIe s., détruite en 1978.

*Ancien hôpital, façade est: peinture en vert, chaînes d'angle et encadrements de portes et fenêtres en rouge, vers 1761-1783. (Tableau du maître-autel de la chapelle.)

Maison Blatter, rue des Châteaux n° 23, chapelle: peintures murales du temps où la demeure servit de résidence épiscopale, sous l'évêque Joseph-Antoine Blatter (1790-1807), aujourd'hui cachées par des boiseries.

*Bramois, maison Bitschnau-Ruff, faces sud et est: cadrans solaires, dont l'un daté de 1809. (Biner, p. 182.)

Maison Ambuel, Grand-Pont n° 29, façade est: peinture en trompe-l'œil, XIXe s.

SIGLES ET ABREVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ABS	Archives de la Bourgeoisie de Sion, déposées aux AEV.
AEV	Archives d'Etat du Valais, Sion.
AHS	<i>Archives héraldiques suisses.</i>
Biner	Jean-Marc Biner, <i>Cadrans solaires du Valais</i> , Sierre, 1974, 208 p., ill. (<i>Le passé retrouvé</i> , IV.)
Blavignac	J. D. Blavignac, <i>Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion</i> , Paris-Londres-Leipzig, 1853, XXII + 440 p., pl. + Atlas pl.
Donnet	André Donnet, <i>Guide artistique illustré de Sion</i> , 2e éd., Sion, 1976, 112 p., ill. (<i>Sedunum nostrum</i> , Annuaire n° 2.)
P. Dubuis	Pierre Dubuis, <i>Documents relatifs à la cathédrale de Sion au moyen âge</i> , à paraître dans <i>Vallesia</i> , t. XXXIV, 1979.
Escher	Konrad Escher, <i>Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz, vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts</i> , Strasbourg, 1906.
Gantner	Joseph Gantner, <i>Histoire de l'art en Suisse</i> , t. 2, <i>L'époque gothique</i> , Neuchâtel, 1956, VIII + 412 p., ill.
Ganz	Paul Ganz, <i>Heraldische Malereien aus dem Schlosse und der Kirche von Notre-Dame de Valère ob Sitten im Wallis</i> , dans <i>AHS</i> , 1900, pp. 129-135.
Gremaud, III, V	Jean Gremaud, <i>Documents relatifs à l'histoire du Vallais</i> , t. III, 1878, 660 p.; t. V, 1884, CXVI + 562 p. (<i>Mémoires et documents</i> publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, Lausanne, 1ère série, t. XXXI, XXXIII.)
Holderegger, 1930	Hermann Holderegger, <i>Die Kirche von Valeria bei Sitten</i> , dans <i>IAS</i> , 1930, pp. 26-37, 90-98, 191-200.
IAS	<i>Indicateur d'Antiquités suisses.</i>
Kunstführer	<i>Kunstführer durch die Schweiz</i> , 5e éd., publiée par la Société d'histoire de l'Art en Suisse, t. 2, Zurich-Wabern, 1976, 726 p., ill.
MB	<i>La Maison Bourgeoise en Suisse</i> , XXVIIe vol., <i>Canton du Valais</i> , Zurich-Leipzig, 1935, XXXII p., pl.

PV	<i>Le Portrait Valaisan</i> , introduction par Albert de Wolff, Genève, 1957, 328 p., pl.
Rahn	Johann Rudolf Rahn, <i>Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters</i> , Zurich, 1876, XXVII + 891 p., ill.
Riggenbach, 1964	Rudolf Riggenbach, <i>Les œuvres d'art du Valais au XVe et au début du XVIe siècle</i> , traduit par A. Donnet, dans <i>Annales valaisannes</i> , 1964, pp. 161-228.
Troescher	Georg Troescher, <i>Burgundische Malerei, Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen</i> , Berlin, 1966, 436 p. + 1 vol. pl.
Truffer	Bernard Truffer, <i>Portraits des évêques de Sion de 1418 à 1977</i> , Sion, 1977, 129 p., ill. (<i>Sedunum nostrum</i> , Annuaire n° 7).
Van Muyden-Van Berchem	Th. Van Muyden et Victor Van Berchem, <i>Le Château de Valère à Sion</i> , Genève, 1904, 16 p., pl. (<i>Les Monuments historiques en Suisse</i> , NS, IV.)
Werder	Margrit Werder, <i>Das Nachleben Karls des Grossen im Wallis</i> , dans <i>Blätter aus der Walliser Geschichte</i> , fasc. 1977, pp. 309-467.
Wick	Emil Wick, manuscrit AN VI 50, Bibliothèque publique de l'Université de Bâle.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Pages

Introduction

- 5 Valère, église, maître-autel, face est: arcades peintes.
- 8 Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XIVe s., ébrasement de la fenêtre sud: motifs ornementaux.
- 9 Basse-Nendaz, église paroissiale Saint-Léger, intrados de l'ancien arc triomphal: bustes de 3 Pères de l'Eglise.
- 12 Maison Supersaxo, escalier: phylactère avec début du psaume 126, date de 1523 et monogramme HR du peintre Hans Rinischer (photo vers 1960).
- 12 Rarogne, maison Roten-Salzgeber, grande salle: détail du décor peint de 1601 avec monogramme LD du peintre Ludwig Dub (détruit, photo 1945).
- 16 Cathédrale, chapelle Sainte-Barbe: clef de voûte repeinte en 1737, aux armes des évêques Supersaxo et de la famille Kuntschen.

Chapelle de Tous-les-Saints

- 23 Saint Christophe.

Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XIVe s.

- 25 Vue d'ensemble vers le sud-est.
- 27 Crucifixion et ange cérophore, paroi est.
- 28 Ange cérophore et Vierge de l'Annonciation.
- 29 Le roi David, paroi sud; pile et nervures, angle sud-est.
- 30 Motifs ornementaux, ébrasement de la fenêtre sud.
- 31 Saint Georges et la princesse, paroi sud.

Cathédrale, clocher, voûte du vestibule

- 33 En haut: Christ en majesté avec symboles des évangélistes (photo 1948, après dégagement, avant restauration).
- 33 En bas: saint Pierre, détail (photo 1978).

Cathédrale, clocher, tympan du portail

- 35 Vierge à l'Enfant avec saints et donateurs (photo 1978, en cours de nettoyage, avant restauration).
- 36 Saint évêque et donateur agenouillé (photo 1978, avant nettoyage).
- 37 Saint évêque et donatrice agenouillée (photo 1978, avant nettoyage).

Valère, église, jubé

- 38/9 Annonciation, avec les doyens du chapitre comme donateurs et deux saints (photo 1973).
- 40 Ange de l'Annonciation (photo 1973).
- 41 Tête de la Vierge de l'Annonciation (photo UV 1973).
- 42 Vase à fleurs de lys suspendu, avec repentir (photo 1973).
- 43 Anselme de Faussonay et saint Sigismond (photo 1973).

Valère, église, chapelle de Rarogne

- 45 Vue d'ensemble de la 2e travée du bas-côté sud.
- 46 Devant de l'autel, texte de la consécration de 1450.
- 47 Ensemble de la peinture de la paroi sud.
- 48 Vierge à l'Enfant trônant sous un baldaquin monumental.
- 49 Ange portant une tenture derrière la Vierge.
- 50 Guillaume de Rarogne agenouillé devant la Vierge et recommandé par saint Sébastien.
- 51 Martyre de saint Sébastien, partie gauche.
- 52 Archers du martyre de saint Sébastien, à droite.
- 53 Tombeau simulé de Guillaume de Rarogne.

Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XVe s.

- 55 Saint Fabien et sainte Catherine, ébrasement de fenêtre est (déposé, retouché).
- 57 Saint Sébastien et sainte Apolline, ébrasement de fenêtre est (déposé).

Valère, église, abside

- 59 Vue d'ensemble.
- 61 Donateurs, Franciscona de Rarogne et Rodolphe Asperlin, recommandés à la Vierge de l'Assomption par sainte Catherine et saint Théodore (?).
- 62 Saint Thaddée et saint Matthias, apôtres (photo 1898, après dégagement, avant restauration).
- 63 Les mêmes (*thaddeus* retouché en *judas*, photo 1978).
- 64 Voûtains, avec cinq anges portant les instruments de la Passion.
- 65 Amos et Sophonie, prophètes (photo 1898).

Valère, église, chapelle Molitor

- 67 Vue d'ensemble de la paroi nord du transept, tombeau simulé du chanoine Georges Molitor et donateur avec saint.
- 68 Donateur agenouillé et saint Claude (?).
- 69 Saint Jean-Baptiste, ébrasement gauche, fenêtre nord.

Valère, salle des «Calendes»

- 71 Vue d'ensemble des neuf preux (mur sud).
- 72 Hector, Alexandre, Jules César, preux de l'antiquité païenne.
- 73 Josua, le roi David, Judas Maccabée, preux de l'antiquité hébraïque.
- 74 Le roi Artus, Charlemagne, Godefroy de Bouillon, preux du Moyen Age chrétien.
- 75 Tête du roi Artus.

Valère, salle de la «Caminata»

- 77 Vue d'ensemble, la Vierge à l'Enfant et deux saints, paroi ouest.
- 78 Saint Maurice (ou Georges ?).
- 79 Saint Théodore (?).

Cathédrale, chapelle Sainte-Barbe

- 81 Saint Georges et la princesse, paroi ouest (photo 1948, après dégagement, avant restauration).
- 82 Le dragon, la princesse, la colline de Valère (photo 1948, en cours de dégagement).
- 93 Deux personnages non identifiés, paroi ouest (photo 1948, en cours de dégagement).
- 84 Rincaux, ébrasement de fenêtre, paroi sud-est.
- 85 Martyre de saint Sébastien, paroi sud.
- 86 Vierges folles, intrados de l'arc d'entrée, sud.
- 87 Vierges sages, intrados de l'arc d'entrée, nord.

Eglise Saint-Théodule, voûte du chœur

- 89 Vue d'ensemble.
90 Clé de voûte centrale, entourée de motifs végétaux.
91 Clé de voûte de saint Marc, entourée de ceps de vigne.

Maison Supersaxo, escalier

- 93 Cimier de l'écu de Pétermand de Platea, 1er palier.
94 Cimiers des écus effacés de P. de Platea et d'André de Cabanis.
95 Armoiries de Georges de Rive et d'Isabelle de Vaumarcus, 1er étage.

Maison Uffem Bort, vestibule

- 96/7 Vue d'ensemble, paroi ouest (montage).
98/9 Vue d'ensemble, vers le nord-ouest.
100 Dieu le Père.
101 Le péché originel.
102 La décollation de saint Jean-Baptiste.
103 La cour du roi Hérode assistant à la décollation du haut d'une tour.

Maison du Diable, passage voûté

- 105 Vue d'ensemble, vers le nord-est.
107 Armoiries de Henri IV, roi de France.
108 Motifs cernant les arêtes de la voûte.
109 Motifs cernant les arêtes de la voûte.

Maison Waldin, salle voûtée

- 111 Armes d'Antoine Waldin, de ses parents et de ses grands-parents maternels (photo vers 1945).
112 Armoiries du duc de Savoie Charles-Emmanuel Ier.
113 Armoiries de l'évêque Adrien II de Riedmatten.

Maison, rue du Rhône 24

- 115 Saint Nicolas; Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste (photo vers 1947, lors de la mise au jour temporaire).

Molignon, chapelle Sainte-Anne

- 117 Vue d'ensemble de la voûte, vers le nord.

Valère, église, clôtures du chœur

- 119 Porte nord, côté chœur, partie gauche.

Les Mayens-de-Sion, chalet Supersaxo

- 121 Vue d'ensemble du salon peint, vers le sud-ouest.
122 Marine avec ruines à l'arrière-plan, paroi est, à gauche.
123 Portique et marine, signé et daté, paroi sud, à droite.
124 Plafond, médaillon central, architectures triomphales.
125 Joueur de luth, détail du médaillon central.

Cathédrale, tribune d'orgue

- 127 Armes du chapitre.

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
Peintures murales	21
Chapelle de Tous-les-Saints	22
Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XIVe s.	24
Cathédrale, clocher, voûte du vestibule	32
Cathédrale, clocher, tympan du portail	34
Valère, église, jubé	38
Valère, église, chapelle de Rarogne	44
Tourbillon, chapelle, chœur, cycle du XVe s.	54
Valère, église, abside	58
Valère, église, chapelle Molitor	66
Valère, salle des «Calendes»	70
Valère, salle de la «Caminata»	76
Cathédrale, chapelle Sainte-Barbe	80
Eglise Saint-Théodule, voûte du chœur	88
Maison Supersaxo, escalier	92
Maison Uffem Bort, vestibule	96
Maison du Diable, passage voûté	104
Maison Waldin, salle voûtée	110
Maison, rue du Rhône 24	114
Molignon, chapelle Sainte-Anne	116
Valère, église, clôtures du chœur	118
Les Mayens-de-Sion, chalet Supersaxo	120
Cathédrale, tribune d'orgue	126
Autres peintures murales	128
Sigles et abréviations bibliographiques	130
Table des illustrations	132

COLLABORATION PHOTOGRAPHIQUE

— Archives d'Etat du Valais, Sion:

Charles Paris (p. 111)

Régis de Roten (pp. 12 haut, 96-97)

Raymond Schmid (pp. 16, 33 haut, 81-83, 115)

Th. et H. Seeger-Müller (p. 12 bas)

— Archives fédérales des monuments historiques, Berne (pp. 62, 65)

— Louise Decoppet, Le Lignon/GE (p. 55)

— Musées cantonaux du Valais, Sion:

Heinz Preisig (pp. 38-43)

Conception graphique: Jean-Marc Biner