

Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 85 (2023)
Heft: 3

Artikel: Les volets de l'orgue de la basilique de Valère à Sion, en Suisse (1435)
: un symbole de pouvoir et de prestige
Autor: Portmann, Maria
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1062189>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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

Les volets de l'orgue de la basilique de Valère à Sion, en Suisse (1435)

Un symbole de pouvoir et de prestige

Maria Portmann

1. Introduction

« D'abord je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vastes que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble. »¹ C'est par ces mots que Leon Battista Alberti rapporte, dans son traité *De la Peinture*, en 1435, la manière de représenter une œuvre d'art peinte en trois dimensions sur une surface bidimensionnelle, grâce à la perspective à un point de fuite et à une habile gestion de la lumière.

Dans le canton du Valais, à Sion, l'église fortifiée et capitulaire de Valère recèle l'une des plus anciennes œuvres peintes sur toile (*telero* ou *tüchlein*) au nord des Alpes (fig. p. 98).² Il s'agit des volets de l'orgue, réalisés par Pierre Maggenberg, vraisemblablement en collaboration avec Étienne de Montbéliard en 1435,³ date coïncidant justement avec la publication du traité d'Alberti en latin et en italien, en 1440.⁴ « Le professeur Rodolphe Riggenschach, conservateur du musée du Klingenthal à Bâle, avait, grâce à la publication des archives de Valère par le chanoine Gremaud, pu déceler une fameuse quittance dans les archives du Chapitre: « Item 12 florenos pro pictura ecclesiae Valerie magistro Petro Maquenberg. » [« Ainsi 12 florins seront versés à maître Pierre Maggenberg pour les peintures dans l'église de Valère. »] Les historiens d'art s'aperçurent alors que la main du même peintre avait travaillé aux volets des orgues de Valère, à la fresque du tombeau de Guillaume de Rarogne, mort en 1451, au tombeau de la Visitation et aux fresques du jubé, cachées par les stalles. »⁵

Les analyses picturales ont démontré que la peinture était appliquée de manière très fine sur la toile et qu'elle est similaire à d'autres peintures de Pierre Maggenberg. Les analyses ont permis de conclure que les volets ont été peints avec un liant à l'œuf.⁶

La modernité du support et de la composition d'un tableau discutée par Alberti est à relever, car elle justifie le caractère novateur, unique, précieux et prestigieux d'une telle commande. À ce jour, le commanditaire n'est pas connu. Le premier témoignage d'une installation à Valère du Vénérable Chapitre de la cathédrale de Sion, propriétaire des lieux, remonte à 1168, tandis que la première dédicace d'un autel a été relevée en 1209.⁷ À ce jour, aucune source n'atteste de l'identité du commanditaire, mais il est possible que ce soit là une donation d'un chanoine, vivant à Valère entre 1430 et 1450,⁸ sachant que l'orgue était l'instrument de musique le plus coûteux et le plus complexe que l'on put acquérir à cette époque et qui était réservé à l'élite sociale.⁹

2. Iconographie

Sur les volets fermés, *l'Annonciation* est représentée (fig. p. 103). Sur la toile de gauche, la Vierge est représentée debout, un livre à la main. Elle est vêtue d'un manteau bleu à revers blanc et d'une robe rouge. Elle lève sa main gauche et tourne son visage vers l'ange. Au-dessus d'elle, la colombe auréolée perce les nuages, tandis qu'un vase de lys est déposé sur la droite, à ses pieds. Sur le volet opposé, l'ange Gabriel est agenouillé. Sur son aube, l'étoile croisée des diacres est ornée de croix et de lignes rouges et noires. Son index relevé souligne les paroles du phylactère : « ave [maria] gratia plena dominus tecum benedicta tu. »¹⁰ (« Je te salue [Marie], pleine de grâce, le Seigneur est avec toi, tu es bénie. » Luc 1 : 30-31). L'ange tient une branche d'olivier en signe de paix. Ses ailes ont des teintes jaunes et vertes. À ses pieds, des plantes sont dépeintes. Les plis des vêtements donnent à la monumentalité de leur corps mouvement et élégance.

Dans cette composition classique, quelques détails interpellent le spectateur : les pages du livre et le manteau de la Vierge, ainsi que les ailes de l'ange, dépassent du cadre de la composition. Ce détail met en évidence une volonté du peintre de créer une mise en abyme et faire dialoguer les personnages de l'espace pictural avec le spectateur, puisque la figure est à la fois dans son espace et dans celui du fidèle qui la contemple.

Sur les panneaux ouverts, on trouve deux scènes (fig. p. 98). Sur le panneau de gauche, *Le Mariage mystique de sainte Catherine* est représenté. La sainte est agenouillée. Elle est vêtue d'une robe verte ornée de motifs peints au pochoir. De la fourrure dépasse de sa veste rouge. Derrière elle, sont représentées la roue et l'épée de son martyr. Elle tend sa main vers l'Enfant qui lui passe l'anneau. La Vierge, vêtue de bleu et de rouge, tient Jésus, debout, sur ses genoux. Une auréole entoure leur tête. La structure architecturale surmontant la Vierge à l'Enfant est composée d'une arcade polylobée reposant sur des chapiteaux lisses soutenus par des piliers. Le gâble et les piédroits sont surmontés de pinacles. Le remplage et les crochets peints sont similaires à ceux qui sont sculptés sur le buffet de l'orgue. Derrière le gâble, les joints de séparation entre les pierres sont dépeints de manière régulière, rappelant peut-être le décor des murs de l'église.

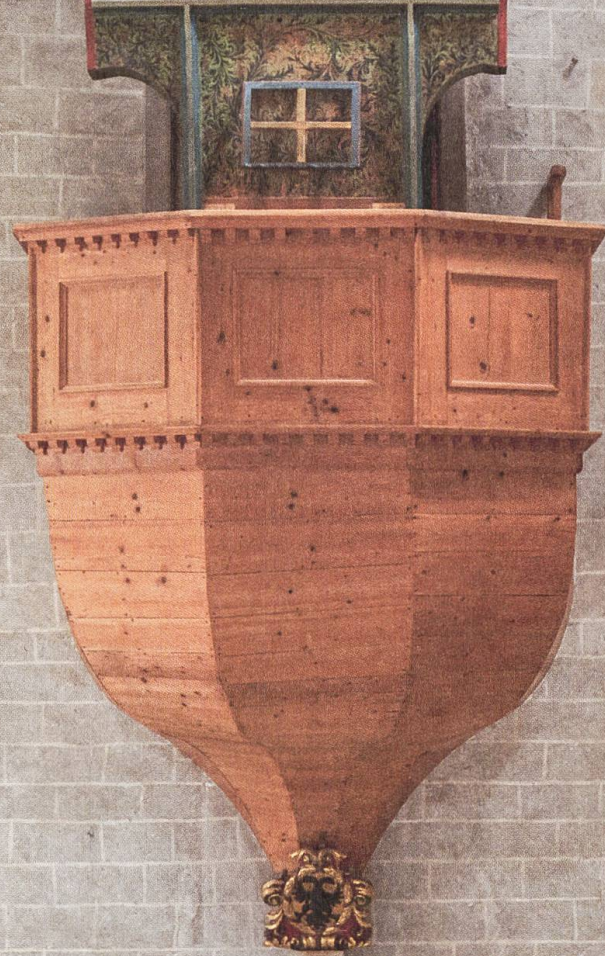
La deuxième scène représente le moment où le Christ ressuscité dit à Marie-Madeleine dans le jardin du Golgotha : « Noli me tangere » (« Ne me touche pas », Jean 20 : 11-18). Le Christ est habillé d'un manteau rouge et tient dans sa main droite la bêche du jardinier surmontée d'une croix et à laquelle est fixée une oriflamme crucifère. Jésus est debout face au spectateur et tourne la tête vers

la Madeleine. Entre les pans de son manteau on aperçoit sa cage thoracique sous la peau dépeinte avec finesse. Sur son flanc droit, ses mains et ses pieds, les plaies sont ensanglantées. À droite, Marie-Madeleine est agenouillée. Elle porte une robe dont le coloris rouge est différent du manteau du Christ. Ses épaules sont entourées d'une cape bleue. Le pot d'onguent apporté pour embaumer le corps du défunt est posé à ses côtés. Ses cheveux blonds sont défaits et une auréole similaire à celle du Christ, mais non crucifère, est peinte derrière sa tête. La femme aux cheveux défaits portant un pot d'onguent rappelle le Repas chez Simon (Jean 12 : 1-8) au cours duquel la mort de Jésus était annoncée. Finalement, la Madeleine réalise un acte de foi en reconnaissant le Christ. Jésus triomphe de la mort, par la Résurrection et lui pardonne ses péchés.

Ces deux figures féminines entrent chacune à leur façon en contact direct avec le Christ et donc de manière symbolique avec l'Église non seulement par leurs actes, mais aussi par la manière dont les sujets sont dépeints sur les volets. En effet, les figures et les détails architecturaux dépassent du cadre de la composition pour entrer de manière subtile dans l'espace du spectateur.

3. Comparaison

Le choix des scènes s'inscrit dans la tradition de l'époque. La présence de sainte Catherine d'Alexandrie est liée à la dédicace d'un autel à la sainte martyre dans l'église dès le XIII^e siècle. En 1340, une chapelle lui est dédiée au nord du jubé.¹¹ Le renom de sainte Catherine d'Alexandrie va de pair avec la canonisation de sainte Catherine de Sienne. Depuis 1380, Raymond de Capoue, confesseur de sainte Catherine de Sienne, fit un parallèle entre la vie de la sainte femme, celle de la docteure de l'Église et celle de sainte Catherine d'Alexandrie.¹² Dans la vie de sainte Catherine de Sienne, l'auteur raconte le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Elles devinrent des figures emblématiques de la dévotion, dont la foi, la conversion et l'enseignement pouvaient être des modèles pour les chrétiens. Ceci est dû à leur contact spécial qu'elles eurent avec le Christ et à leur expérience visionnaire. Elles rappellent l'importance des vœux de virginité, de chasteté et d'obéissance, les vertus des chrétiens et la connaissance de la Sainte Bible, ainsi que les textes spirituels, guidant le fidèle vers l'acquisition d'une bonne morale. Sur les toiles, elles témoignent de l'Incarnation et de la Résurrection du Christ, Fils de Dieu et Sauveur des Hommes. À noter que l'on doit attendre le XV^e siècle pour que leurs vies soient aussi relatées dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.¹³



Dans la scène du *Noli me tangere*, le visage du Christ est typique de celui qui est utilisé à la même époque sur les représentations du voile de Véronique. Cette image est iconique. Elle est considérée alors comme la *vera icona* (« vraie image »), qui est de plus *archeioipoietos* (« non faite de la main d'homme »). Ce type eut un grand succès en Europe, comme nous pouvons le constater, par exemple, dans le Psautier de Bonmont (Besançon, Bibliothèque municipale, Ms 54, fol. 18). Il fut utilisé pour convertir les gens et pour renforcer le pouvoir temporel et spirituel du clergé.¹⁴ À Valère, cette image n'est pas unique. On la trouve aussi dans le missel de Guillaume de Rarogne (nommé chantre, puis doyen en 1433 et finalement évêque en 1437; il meurt en 1450).¹⁵ Ce manuscrit est rédigé par Jean Thiéboudi (1439) selon Mane Hering-Mitgau.¹⁶ Les miniatures sont dues à un maître de l'entourage de Pierre Maggenberg: il s'agit de l'initiale ornée « P » tirée de la Préface du Sanctus, provenant de la Messe de la Visitation (ACS, Ms 19, fol. 102v) (fig. p. 100).

De plus, dans le même missel, on trouve une image du Christ ressuscité similaire à celle du volet nord de l'orgue. L'initiale « R », tirée de l'introït du Jour de Pâques, est ornée par le Christ sortant du tombeau le jour de Pâques (fig. p. 101). Comme dans le volet latéral, il est vêtu d'un manteau rouge et montre ses plaies sanglantes au fidèle. Le style, la composition et l'image nous poussent à croire que les deux œuvres furent réalisées par le même artiste ou alors par le même groupe d'artistes.¹⁷

Pendant l'époque médiévale, la figure de la Madeleine était associée à celle de la femme qui pécha et à laquelle Jésus remit ses péchés (Luc 7: 36-50). Elle fut également associée à Marie, la sœur de Marthe, car elle versa du parfum sur les pieds de Jésus durant un repas (après quoi Jésus fit allusion à sa mort prochaine) (Jean 12: 1-8). Finalement, on l'associe aussi à la femme qui annonça la Résurrection du Christ aux apôtres (Jean 20: 17-18).

En 1434 et 1435, les sources attestent d'un paiement à Pierre Maggenberg, peintre en provenance de Fribourg.¹⁸ Il œuvre en Suisse romande pendant la première moitié du XV^e siècle. On lui doit entre autres la polychromie des statues de la cathédrale de Lausanne (1439) et les peintures du cloître du couvent des Cordeliers à Fribourg (1438).¹⁹ La différence principale est la surface à disposition et le format, tantôt vertical, tantôt horizontal.

Pierre Maggenberg, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie; Noli me tangere*, 1435, orgue avec photomontage des volets originaux ouverts au-dessus de quatre scènes du chemin de croix, mur ouest, église de Valère, Sion. – © Bernard Dubuis, Michel Martinez, CDC, 2022.



Jean Thiéboudi, initiale « P », tirée du *Missel de Guillaume de Rarogne*, 1439.
– ACS, Ms 19, f. 102v © Joseph Sarbach, ACS, 2019.



Jean Thiéboudi, initiale « R », tirée du *Missel de Guillaume de Rarogne*, 1439.
– ACS, Ms 19, f. 14v © Joseph Sarbach, ACS, 2019.

La composition de la Vierge à l'Enfant surmontée d'un dais ouvragé en pierres rappelle la peinture de la chapelle de Guillaume de Rarogne (fondée entre 1433 et 1437 et dédiée à la Visitation [fig. p. 106] et aux saints Fabien et Sébastien).

De plus, la Vierge et l'ange Gabriel sur les volets fermés ont un style identique à celui de l'*Annonciation entourée de deux chanoines*, Guillaume de Rarogne avec saint Jean et Anselme de Faussonay avec saint Sigismond, doyens de Sion et de Valère (respectivement dès 1433 et dès 1427) qui a été datée de 1434-1437 (fig. p. 107).²⁰ Guillaume de Rarogne fut élu chanoine, avec la fonction de chantre, puis doyen de Sion, et finalement il fut élu évêque en 1454. Anselme de Faussonay occupa la charge de doyen de Valère entre 1427 et 1458. Lors de la réalisation de la chapelle funéraire, Guillaume III de Rarogne était doyen. Cette réalisation eut lieu entre 1433 et 1437.²¹ Actuellement, les stalles du chœur, sculptées en 1662 et 1665, cachent cette peinture, et les photographies prises en 1973 documentent cette composition picturale.

À Fribourg, dans le cloître du couvent des Cordeliers, les figures sont disposées dans une salle qui semble être une *loggia*, divisée par un pilier central. La *domuncula* de la Vierge est partagée entre un corridor, une salle avec de la vaisselle, un vase contenant un lys et des livres sur des étagères et sur des escaliers à l'arrière-plan. Le livre de prières de la Vierge est ouvert sur le support en bois, derrière le pilier de droite. Le phylactère de l'ange a été dépeint derrière la colonne centrale, comme pour relier les deux espaces.

Selon Daniel Arasse, les détails représentés devant le cadre de la composition ou disparaissant derrière les colonnes explicitent l'invisible. Grâce à la perspective à un point centré, ces éléments deviennent visibles et peuvent coexister avec la réalité du spectateur. L'œuvre est un *templum*, et la composition, un sujet de contemplation.²²

4. Interprétation

Pour Arasse, non seulement la composition de l'*Annonciation* mais aussi du corps de la Vierge sont des temples – une *historia* (« histoire narrative »), selon Leon Battista Alberti ; et c'est pourquoi les objets représentés ne représentent pas la réalité, mais une autre réalité *per se*.²³ Comme nous le comprenons, la composition est similaire à une fenêtre à travers laquelle le spectateur se projette.²⁴

Arasse rapporte la couleur rouge du manteau de la Vierge au sang et la maison à l'image de l'Incarnation et de l'Immaculée Conception.²⁵ L'architecture et le corps sont strictement liés et, par conséquent, ils forment non seulement une



Pierre Maggenberg, *Annonciation*, 1435, orgue avec photomontage des volets originaux fermés, église de Valère, Sion. – © Bernard Dubuis, Michel Martinez, CDC, 2022.

réalité visuelle, mais également textuelle – rendre l’invisible visible grâce au truchement de la vision.

Sur les volets de l’orgue, le texte de la salutation angélique encadre et met en évidence la textualité de l’image comme Hans Belting l’a décrit. « It is the ‹ visible language ›, which is speaking through the immediacy of the image, so the advantage of language and image united together. »²⁶

En effet, seul le texte qui unit le langage écrit au langage visuel est présent sur le volet fermé de l’orgue, contrairement aux autres représentations qui ne possèdent pas ce dispositif. Sur le jubé, la Vierge ne tient pas de livre, et sa position ressemble à celle représentée aux Cordeliers à Fribourg, où le livre est appuyé contre une étagère derrière elle. Sur le phylactère de l’ange et sur les pages du livre, des versets sont écrits en latin. Ceci démontre que les peintures furent réalisées pour des personnes habituées à lire.

Dans les peintures de Maggenberg à Valère, l’enfilade de chambres de la maison de la Vierge diffère de celle de Fribourg. La composition est très large et a été disposée dans un cadre architectonique, dont la perspective peinte est reliée à la perspective réelle, mais qui diffère de la perspective avec laquelle on a représenté la chambre de la Vierge.²⁷ Sur les volets et sur le jubé, les figures de l’ange et de la Vierge se ressemblent du point de vue stylistique, mais leurs vêtements sont différents. Sur le jubé, l’ange porte un vêtement très ample alors qu’il est habillé d’une aube et d’une étole croisée sur les volets de l’orgue. Par conséquent, il est possible que les volets aient été disposés dans une chapelle privée ou proche d’un lieu en relation avec le clergé. Ce détail et l’absence d’écriture dans le livre de la Vierge sur les volets, ainsi que l’habit de l’ange similaire à celui des diacres, font partie d’un corpus visuel destiné au public et au lieu où officiaient les diacres. Sachant qu’ils lisaient l’épître et chantaient l’alléluia depuis le jubé, il est possible que l’orgue et ses volets aient été situés proche du jubé et donc de la chapelle de Guillaume III de Rarogne, peut-être contre le mur sud, sur une chapelle haute aujourd’hui disparue.

Au-dessus du jubé, une volée d’escalier qui ne mène actuellement à nulle part est dirigée vers le sud. Dans la nef, dans l’angle sud du jubé, deux traces semi-circulaires sont encore clairement visibles. Il se pourrait que les escaliers sur le jubé aient mené à une plateforme depuis laquelle on aurait pu accéder à l’orgue. Cet emplacement expliquerait aussi le programme inversé de l’Annonciation, en miroir par rapport à celui qui est dépeint contre la face orientale du jubé. Ceci se justifie d’autant plus puisque l’Annonciation est souvent représentée sur l’arc triomphal, précédant le chœur. De plus, dans ce cas, sur le volet,

la Madeleine était justement tournée vers l'autel. Le volet peint dédié à sainte Catherine d'Alexandrie et le Christ était en fait tourné vers la chapelle de Guillaume III de Rarogne. Finalement, les fidèles auraient vu dès leur entrée l'objet le plus précieux de l'ensemble liturgique mis en évidence de façon remarquable et qui devait accompagner en alternance les chanteurs situés sur le jubé d'où étaient également proclamées les lectures.

Afin de mieux comprendre la structure, la composition et l'histoire de l'orgue, le chapitre suivant expose les sources et les analyses ayant été réalisées pendant la restauration de l'instrument, ainsi que l'accordage actuel.

5. Matériaux utilisés et datation des volets peints de l'orgue

Pendant la restauration de l'orgue (2002-2004), des fragments de bois ainsi que des pigments de la colombe et du visage du Christ furent analysés avec la technique de la radiographie.²⁸ Des fragments de rouge, jaune-vert, mauve, or et gris ont été radiographiés puis scannés avec un microscope à électrons. Deux couches de peinture furent trouvées. La couche inférieure composée d'un pigment blanc correspond à du gypse et à de la colle animale. Le pigment bleu était composé d'azurite, le vert de malachite, le rouge étant entre autres composé de cinabre et de céruse. La robe de la Vierge est peinte avec de l'ocre rouge. Le peintre employa également des pigments or et argent pour peindre l'anneau dans le *Mariage mystique de sainte Catherine*.²⁹

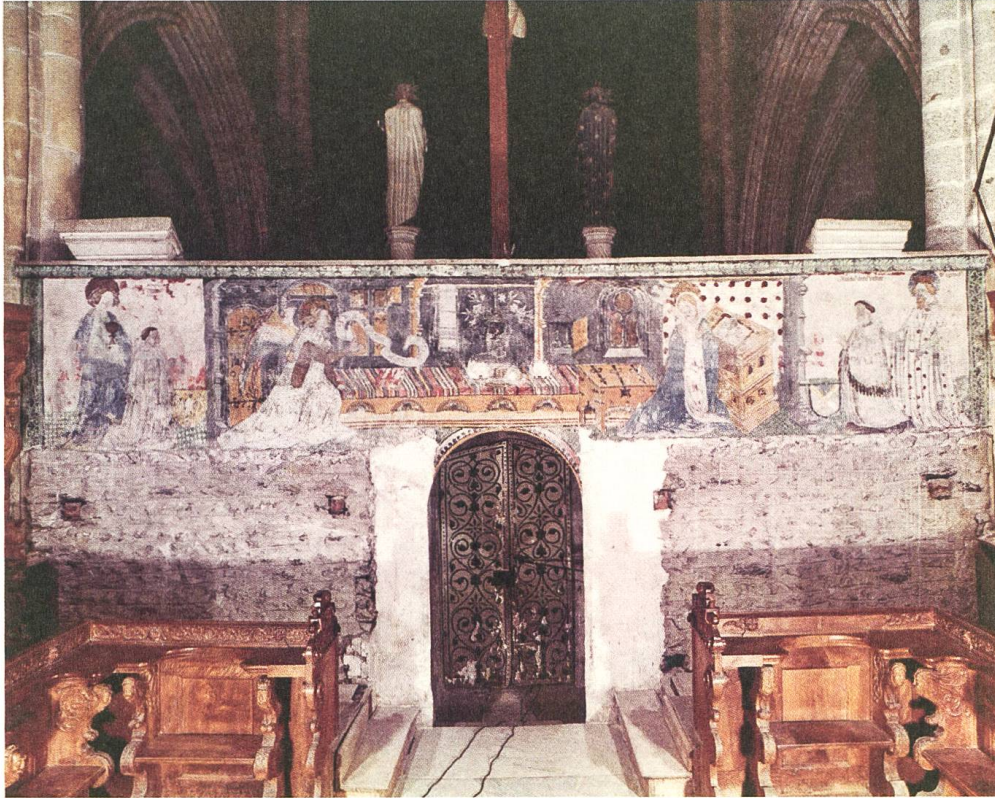
Les études aux rayons UV ont aussi permis de déceler les repentirs laissés par le peintre. Le dessin sous-jacent est tracé avec un mélange composé de charbon de bois, alors que les pigments sont liés avec un mélange de colle et d'œuf.³⁰ Les visages sont peints avec beaucoup de finesse et les rehauts de lumière sont relevés avec du blanc.

Ces matériaux se rapportent à la description de la technique de la tempera qu'en fait Cennino Cennini dans son *Livre de la Peinture*. Il décrit le mélange de pigments avec des protéines provenant d'œuf.³¹ Cennini conseille aux peintres d'utiliser du cinabre pour représenter la carnation des visages et des robes, car le peintre gagnera en honneur s'il utilise à juste titre cette couleur. Il explique que le cinabre est obtenu par distillation dans un alambic.³²

En conclusion, on peut observer que la technique utilisée par Pierre Maggenberg ainsi que le choix des sujets restent d'inspiration médiévale, mais que l'utilisation d'un support sur toile est totalement nouvelle pour l'époque. Moins coûteux qu'un panneau de bois (comme ceci est le cas pour les autels), plus facile à manier,



Pierre Maggenberg, *Visitation*, 1434-1436 (déposé dans la salle du Trésor).
– © Bernard Dubuis, Michel Martinez, CDC, 2015.



Pierre Maggenberg, *Annonciation entourée de deux chanoines*, Guillaume de Rarogne avec saint Jean et Anselme de Faussonay avec saint Sigismond, 1434-1437, face est du jubé, église de Valère, Sion. (Photographie réalisée à l'occasion du déplacement temporaire des stalles du XVII^e siècle qui la cachent.) – © Heinz Preisig, CDC, 1973.

il permet au clergé de pouvoir les utiliser comme les panneaux latéraux d'un autel en fonction de la liturgie. Ses détails iconographiques et sa composition mettent en évidence un atelier qui se forme au nord des Alpes et transporte au gré de ses voyages des motifs qu'il adapte selon les vœux des commanditaires. Ainsi, on peut y voir une œuvre d'inspiration médiévale, présentant une certaine modernité pour l'époque.

6. Conclusion

L'orgue a été restauré en 1954 puis en 2002. En 2019, grâce à l'initiative des organistes agréés, Edmond Voëffray, Véronique Dubuis et Michel Bignens, et sous l'égide des experts Daniel Meylan, de Suisse, et Christian Lutz, de Paris, il a été décidé de redonner à l'orgue un tempérament ancien en lieu et place du tempérament égal qui avait été choisi en 2004.³³ Désormais, des pièces tirées par exemple du *Buxheimer Orgelbuch* sont mises à l'honneur lors de visites guidées tous les deux vendredis du printemps à l'automne et lors du Festival international de l'orgue ancien les samedis de juillet et août.³⁴

Cet orgue n'est pas seulement le plus ancien orgue jouable au monde. La matérialité de ses volets peints, leurs sujets et les emplacements successifs qu'ils ont eus, sont le résultat d'une conception moderne de l'art pour les besoins liturgiques de leur époque. La fonction première de ces volets était celle de protéger l'instrument contre la poussière. Les volets amovibles étaient aussi utilisés pendant l'année liturgique de manière différente : les volets ouverts étaient présentés lors des périodes festives, comme c'était le cas pour les autres retables. Dans tous les cas, la création de l'instrument au début du XV^e siècle et son déplacement au XVII^e siècle sont des témoins d'une inventivité technique exposant un certain prestige, ainsi que de la richesse culturelle et musicale présente pour accompagner les liturgies des chanoines sur la colline de Valère.

Cet article n'aurait pas pu voir le jour sans la collaboration de M. le chanoine Joseph Sarbach (Vénérable Chapitre de la cathédrale de Sion), Christine Payot (responsable du Centre de documentation de La Cible), Edmond Voëffray (organiste agréé de l'orgue de Valère), Brigitte Pradervand, coordinatrice de l'ouvrage paru en 2022 sur Valère, et Patrick Elsig, directeur du Musée d'histoire du Valais à Valère. Cette contribution a été élaborée avant la publication de 2022 à laquelle nous faisons référence dans le texte.

Notes

- ¹ Alberti, Leon Battista : *De pictura*. Livre I, §19, traduit par Danielle Sonnier. Paris 2007, 30.
- ² Sur les volets de l'orgue et l'orgue, voir les chapitres suivants : Queijo, Karina : Pierre Maggenberg (vers 1380-1462-63). In : Ammann-Doubliez, Chantal et al. : *Les Monuments d'art et d'histoire du canton du Valais, t. VIII : Le bourg capitulaire et l'église de Valère à Sion*. Berne 2022, 122 ; et dans le même ouvrage, Queijo, Karina : L'orgue, 155-163 ; Voëffray, Edmond : L'instrument et ses restaurations, 160 ; Carron, Gisèle : Un « Tüchlein » pour les volets de l'orgue, 164.
- ³ Queijo, *Maggenberg* (voir note 2), 122.
- ⁴ Grafton, Anthony : *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*. Boston 2002, 353, note 1 (chap. III).
- ⁵ Wolff, Albert de : Un événement dans l'histoire de l'art en Suisse. In : *Nouvelliste et Feuille d'avis du Valais*, 5.12.1973, 20.
- ⁶ Pancella, Renato : Rapport : Examen microscopique de fragments picturaux. Montreux, Monumental Art International Pancella, 2004, CDC, 6-7.
- ⁷ Huot, François : *L'Ordinaire de Sion : Étude sur sa transmission manuscrite, son cadre historique et sa liturgie*. Fribourg 1973, 98, note 2.
- ⁸ Queijo, *L'orgue* (voir note 2), 160.
- ⁹ Rokseth, Yvonne : *La musique d'orgue au XV^e siècle et au début du XVI^e*. Paris 1930, 3.
- ¹⁰ Jakob, Friedrich et al. : *Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion*. Zürich 1991, 197, note 7. Dans un sermon de Pierre Chrysologue, nous trouvons la locution avec l'élision du nom de la Vierge : *Petrus Chrysologus : Sermones : locupletati sermonibus ex S. Augustino, et ex Luca d'Acherio desumptis*. 1758 (conservé à Munich, Bibliothèque d'État de Bavière), 204, Sermo CXLIII.
- ¹¹ Jakob et al. (voir note 10), 25, 162.
- ¹² Walsh, Christine : *The Early Development of the Cult of St Katherine of Alexandria with Particular Reference to England*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of London, Queen Mary College, 2003, 13 ; de Capoue, Raymond : *Legenda maior, Sive Legenda admirabilis virginis Catherine de Senis*. Silvia Nocentini (éd.). Firenze 2013.
- ¹³ Pradervand, Brigitte ; Delaloye, Claire : *Notre-Dame de Valère. L'orgue et son décor : structure, emplacement, fonctions, iconographie*. 2005, CDC, 10 ; Jenkins, Jacqueline ; Lewis, Katherine J. : *St Katherine of Alexandria, Texts and Contexts in Western Medieval Europe*. Université du Michigan 2003, 13-14.
- ¹⁴ Davidson, C. Hillary : *Sir John Sutton. A Study in True Principles*. Oxford 1992, 233-250 ; Portmann, Maria : Converting Jews through Preaching and Painting in the Kingdom of Aragon, ca. 1400. In : Llopis Borja, Franco (éd.) : *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Boston 2019, 70-89.
- ¹⁵ Queijo, *Maggenberg* (voir note 2), 122.
- ¹⁶ Hering-Mitgau, Mane : Peter Maggenberg aus Freiburg im Üchtland. In : Jakob et al. (voir note 10), 191.
- ¹⁷ ACS, Ms 19, Per omnia seculorum Amen, f. 14v ; Queijo, Karina : Les chapelles. In : Ammann-Doubliez et al. (voir note 2), 140 et 146.
- ¹⁸ Jakob et al. (voir note 10) ; Queijo, *Maggenberg* (voir note 2), 122.
- ¹⁹ Bujard, Jacques : Le couvent des Cordeliers de Fribourg : 750 ans d'architecture franciscaine. In : *Cahiers d'archéologie fribourgeoise/Freiburger Hefte für Archäologie* 9 (2007), 122, 136.
- ²⁰ Queijo, *L'orgue* (voir note 2), 130-131.

- ²¹ Pradervand / Delaloye (voir note 13); Pradervand, Brigitte; Schätti, Nicolas: Les décors peints de l'abside de l'église Notre-Dame de Valère (vers 1434-1437) et l'activité de Pierre Maggenberg à Sion. In: *Vallesia: bulletin annuel de la Bibliothèque et des Archives cantonales du Valais, des Musées de Valère et de la Majorie / Jahrbuch der Walliser Kantonsbibliothek, des Staatsarchivs und der Museen von Valeria und Majoria* 52 (1997), 252-254.
- ²² Arasse, Daniel: *Histoires de peintures*. Paris 2006, 87-90 et 99.
- ²³ Alberti, Leon B.: *De la peinture*. Traduction par Jean Louis Schefer. Paris 1992, 28 et 41.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Arasse (voir note 22), 113.
- ²⁶ Belting, Hans: Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: Belting, Hans; Blume, Dieter (éd.): *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München 1989, 38-39.
- ²⁷ Arasse (voir note 22), 146.
- ²⁸ Rinuy, Anne: Volets peints de l'orgue de la basilique de Valère, Sion. Pierre Maggenberg, 1435. Rapport d'examens et analyses. Genève 2005, CDC, 5 et 11.
- ²⁹ Pancella (voir note 6), 3.
- ³⁰ *Idem*, 3.
- ³¹ Cennini, Cennino: *Il libro dell'arte della pittura. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice Riccardiano*. Antonio Torresi (éd.). Ferrara 2004, 122.
- ³² «[...] come n'hai bisogno trane quell che ti pare, che il detto colore ti fa grande honore di colorir volti, mani, e ignudi in muro, come detto ho, e tal volta ne può fare di belli vestiri, che in muro paiono di cinabro. [...] Rosso è un colore che si chiama Cinabro, e questo color si fa per alchimia, lavorato per lampicco [...]» Cennini (voir note 31), 80.
- ³³ Concernant la description des tempéraments, voir Voëffray (note 2). Tous les rapports d'expertise sont déposés au CDC.
- ³⁴ Festival international de l'orgue ancien à Valère: <https://orgueancien-valere.ch/> (consulté le 15.2.2023).