

La toile de Sion : étude des fragments de Bâle, Berne, Genève, Lausanne et Zurich

Autor(en): **Aballéa, Sylvie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **64 (2016)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-731203>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

La toile de Sion

Étude des fragments de Bâle, Berne,
Genève, Lausanne et Zurich **SYLVIE ABALLÉA**

LE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE CONSERVE HUIT PETITS FRAGMENTS DE TEXTILE INÉDITS QUI S'APPARENTENT SANS NUL DOUTE À LA «TOILE DE SION», UNE TENTURE IMPRIMÉE MÉDIÉVALE RARISSIME (fig. 1 et 2). DE CETTE TECHNIQUE D'IMPRESSION SUR TISSU, ANTÉRIEURE À CELLE SUR PAPIER EN EUROPE, PEU DE TÉMOINS SUBSISTENT. LA TOILE DE SION, QUE L'ON ESTIME DATER DU XIV^e SIÈCLE, EST CONSIDÉRÉE COMME LE PLUS ANCIEN EN EUROPE À PRÉSENTER DES SCÈNES NARRATIVES. MAIS CETTE PIÈCE, AUJOURD'HUI AU MUSÉE HISTORIQUE DE BÂLE, N'EST PAS ENTIÈRE. EN PLUS DE CEUX DE GENÈVE, D'AUTRES FRAGMENTS SONT PARVENUS JUSQU'À NOUS : ILS SONT CONSERVÉS AUX MUSÉES HISTORIQUES DE BERNE ET DE LAUSANNE AINSI QU'AU MUSÉE NATIONAL DE ZURICH. CONSIDÉRANT POUR LA PREMIÈRE FOIS L'ENSEMBLE DE CES OBJETS, UNE ENQUÊTE MENÉE CONJOINTEMENT AVEC LE SECTEUR DE LA CONSERVATION-RESTAURATION DU MAH EXAMINE LEUR HISTOIRE, LEUR PARENTÉ ET LEUR ORIGINE.

1 Toile de Sion, fragment conservé à Genève représentant un couple de danseurs. Haut. 22 cm, larg. 24,5 cm. MAH, inv. 48-1.



Illustrant des épisodes de l'histoire d'Œdipe, la toile est découverte en 1849 dans une collection privée à Sion par l'archéologue zurichois Ferdinand Keller (1800-1881), qui en publie une étude détaillée en 1857¹. Keller ne décrit que la pièce actuellement intégrée aux collections du musée de Bâle (fig. 2). Si celle-ci est abondamment commentée par la suite, les fragments de Berne, Lausanne et Zurich ne sont que brièvement cités². Quant à ceux de Genève, ils sont demeurés méconnus jusqu'à ce jour.

Une toile médiévale exceptionnelle?

Plusieurs observations quant à l'origine de l'ensemble s'imposent. Premièrement, la toile et les fragments qui s'y rapportent sont entrés dans les collections publiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La consultation des inventaires des cinq institutions n'a permis pour aucun des morceaux de remonter avant 1849. Deuxièmement, grâce à la clairvoyance de Keller, la toile de Sion est considérée très tôt, puis tout au long du XX^e siècle, par les historiens du textile comme un objet exceptionnel au sein de la production européenne de tissus. En effet, son état de conservation est très bon et, bien qu'incomplète, elle reste de grandes dimensions (haut. 106 x long. 264 cm), comparée à d'autres tentures subsistantes. D'autre part, pour une pièce attribuée au XIV^e siècle, la technique et la nature du décor n'ont pas d'équivalent : imprimées à l'aide de plusieurs planches de bois gravées et enduites de peinture noire ou rouge sur une toile de lin non teint, des scènes se superposent en trois registres, dont un cycle narratif³.

Des fragments dispersés

Keller explique dans son étude avoir vu la toile chez l'avocat Odet en 1849 à Sion⁴. Membre d'une famille de notables séduenois, l'avocat et notaire Charles d'Odet (1776-1846) est connu pour sa collection d'œuvres anciennes, particulièrement de numismatique. Il n'est pas impossible que ce soit lui qui ait acquis la pièce – bien que Keller la voit trois ans après son décès – et qu'il l'ait transmise à son fils, Maurice d'Odet (1822-1895), notaire et juge, âgé de 27 ans en 1849. Quoi qu'il en soit, c'est Maurice qui, entre 1872 et 1873, correspond avec le collectionneur genevois Gustave Revilliod (1817-1890), alors représentant pour la Suisse à l'Exposition universelle de Vienne de 1873⁵. La toile demandée par la commission fédérale pour cette prestigieuse exposition ne sera finalement probablement pas présentée en Autriche, si l'on en croit la dernière lettre de Maurice d'Odet qui s'inquiète des risques de transport vu sa fragilité. Depuis la publication de Keller,



la notoriété de la tenture ne cesse de grandir et elle est montrée à l'Exposition nationale à Genève en 1896 comme pièce d'intérêt national⁶. Juste après, le Musée historique de Bâle en fait l'acquisition : le registre d'entrée manuscrit indique qu'en 1897 l'antiquaire K. Gohl à Vevey la vend pour la somme de 5500 francs. Si l'on suppose que Charles d'Odet a bien possédé la toile de Sion, on ignore comment il se l'est procurée. Le même problème s'observe pour les autres fragments.

La trace la plus ancienne d'une acquisition par une institution publique a été retrouvée au Musée historique de Lausanne. En 1862, l'année de son ouverture au public, le Musée industriel de Lausanne, dont les collections seront versées plus tard au Musée d'art décoratif de la Ville puis au Musée historique, obtient deux fragments, mais étonnamment de deux donateurs différents qui participent à la création du Musée industriel⁷. Grâce à un certain Rouiller, le musée acquiert ainsi un fragment représentant un petit chien, alors que Frédéric-Louis Troyon (1815-1866) lui cède une partie de frise décorative (fig. 8)⁸. Troyon, archéologue passionné des sites lacustres à la suite des premières recherches de Keller,



possède un bel ensemble d'œuvres suisses et est probablement en contact avec le Zurichois⁹.

À Berne, la Municipalité reçoit également un fragment de la toile (fig. 10), à une date et dans des circonstances inconnues, mais probablement avant 1882. Le premier Musée historique, qui ouvre ses portes en 1882, rassemble des collections de provenances diverses, dont celle de la Municipalité, avant d'être agrandi et reconstruit à son emplacement actuel en 1894¹⁰.

À Zurich, les inventaires ne donnent pas non plus de détails sur les anciens fonds. De petits morceaux de la toile appartiennent avant 1889 à la Société des antiquaires, qui, rappelons-le, est fondée par Keller en 1832. Puis ils intègrent les collections du Musée national suisse en même temps que le reste de la collection de cette société en 1889 (fig. 9)¹¹. On peut supposer que Keller les a rapportés de Sion puis remis à la Société des antiquaires. Ce ne serait d'ailleurs pas les seuls éléments textiles qu'il aurait ramenés de Sion à Zurich¹².

À Genève enfin, c'est en 1901 que l'hoirie de Hippolyte Jean Gosse (1834-1901), célèbre médecin légiste, archéologue et directeur du Musée archéologique de Genève de 1872 à

1900, fait don à ce musée d'un ensemble de huit petits fragments (fig. 1, 5-7). Les collections du Musée archéologique sont ensuite transférées en 1910 au Musée d'art et d'histoire, nouvellement construit. Gosse était en relation avec Keller, qu'il avait rencontré notamment à Zurich en juillet 1874¹³. Il a vu la toile de Sion exposée en 1896 à Genève et en a relevé l'intérêt, en la notant dans ses carnets à côté de huit autres œuvres qui lui semblaient importantes¹⁴. Si nous ignorons précisément comment Gosse s'est procuré ses fragments, nous pensons que les liens qu'il a noués avec Keller ont dû en faciliter l'acquisition.

Ornée du motif des danseurs repris de la toile de Sion, la précieuse coupe en métal, que les amis de Keller lui offrent

2 Toile de Sion, grand fragment conservé à Bâle. Haut. 106 cm, long. 264 cm. Musée historique de Bâle, inv. 1897-48.



3 Coupe aux armes de Ferdinand Keller, Heinrich II. Fries, Zurich, 1860. Argent, haut. 36,7 cm, poids 1123,4 g. Musée national suisse, Zurich, inv. DEP-3533.

en 1860 pour son soixantième anniversaire, laisse deviner l'inclination particulière que le savant avait pour cette tenture (fig. 3)³⁵. On sait qu'au cours du XIX^e siècle, plusieurs fragments d'un même textile pouvaient être dispersés sur le marché de l'art³⁶. Mais, puisque l'on perçoit pour trois institutions (Genève, Lausanne et Zurich) des liens possibles avec Keller, on se demande si l'archéologue n'a pas possédé lui-même ces fragments, avant de les proposer à ses connaissances³⁷. Quant à l'origine de la tenture de Sion, Keller émet l'hypothèse qu'elle proviendrait du palais épiscopal de Sion, mais, à notre connaissance, aucune source ne l'atteste, ni ne documente l'œuvre avant le XIX^e siècle.

Le fait que la toile de Sion et ses fragments constituent un *unicum* pour la période médiévale ainsi que leur réapparition durant la seconde moitié du XIX^e siècle incitent à poser la question de leur authenticité, d'autant que l'étude de Donald King a démontré que bon nombre de fragments de toile imprimée, retrouvés au cours du XIX^e siècle et donnés pour médiévaux,

se sont révélés être des falsifications modernes. Certains de ces faux sont imprimés à l'aide des mêmes planches en bois gravé et, bien que conservés dans des lieux différents, on a longtemps estimé que quelques-uns provenaient d'une seule toile³⁸. Les musées de Bâle, de Zurich et de Berne ont effectué quelques analyses scientifiques, en particulier sur les pigments du décor. Afin de clarifier le problème d'authenticité, le Musée d'art et d'histoire de Genève a entrepris des analyses plus larges, incluant les fibres textiles, comme on le verra plus loin (pp. 15-16 et article pp. 21 à 26).

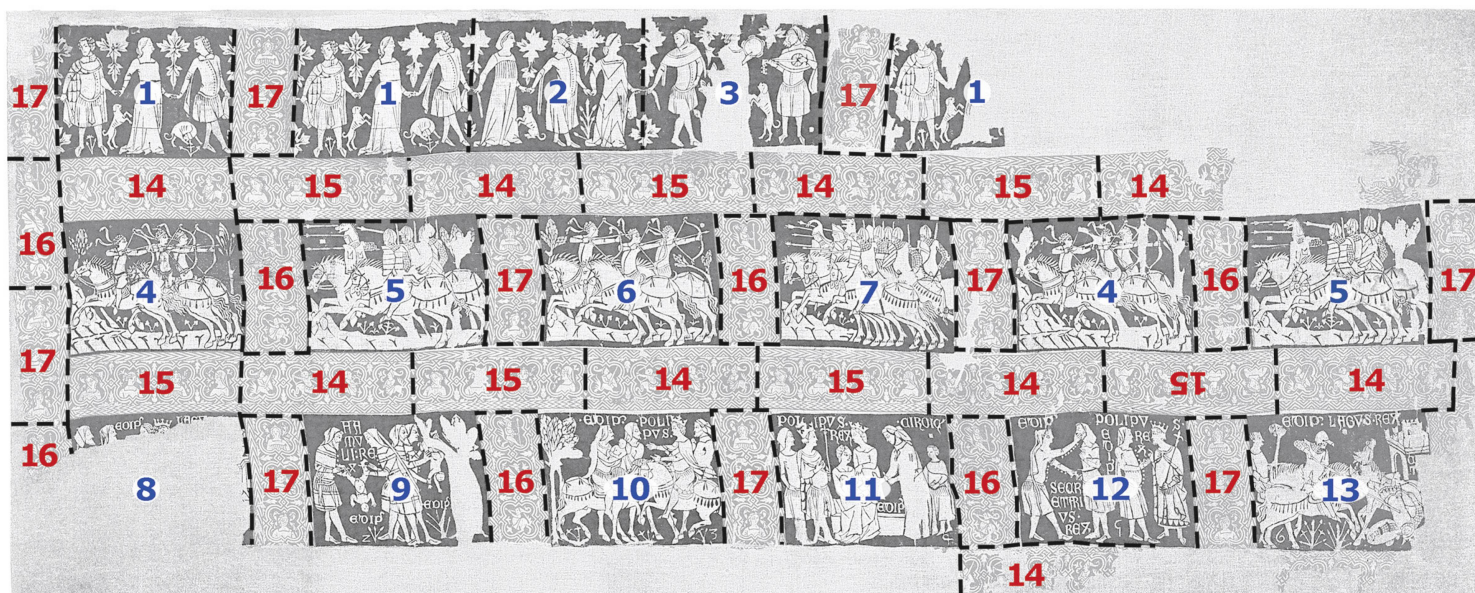
Description des pièces

La toile conservée à Bâle

À la suite de Keller, la toile fut étudiée dans le détail par plusieurs auteurs, en particulier des points de vue stylistique et iconographique³⁹, aussi ne revenons-nous que brièvement sur ces aspects et nous concentrons-nous sur les questions d'ordre matériel. Keller a vu la tenture non restaurée, car c'est probablement en 1896 seulement qu'elle est collée sur une toile en lin, en vue de l'Exposition nationale²⁰. Remarquons d'emblée que les extrémités de la toile bâloise ne sont pas conservées : toutes les bordures sont tronquées. Le décor figuré se poursuivait sur la droite. La tenture était par conséquent plus haute et plus longue à l'origine.

Le décor profane s'organise en trois registres de couleur noire, séparés par des bandes décoratives rouges. Le registre supérieur représente des couples de danseurs et de musiciens accompagnés de petits chiens, suivant une iconographie courtoise largement répandue à la fin du Moyen Âge. À gauche, les trois personnages sont imprimés à l'aide d'une planche en bois (bloc 1), qui a été utilisée encore deux fois plus loin (fig. 4). En tout, on a recouru à trois planches différentes (blocs 1, 2 et 3). En dessous, des combats entre archers orientaux et chevaliers chrétiens en armure constituent le décor médian. Archers et chevaliers se font face. Ces guerriers affrontés reprennent la composition la plus courante d'un combat au sein de l'imagerie chevaleresque. Les quatre premières images correspondent à autant de planches (blocs 4, 5, 6 et 7), qui se répètent ensuite dans la séquence.

Bien que figuratifs, ces deux registres supérieurs présentent un caractère fortement décoratif, dénué d'intention narrative. En revanche, la partie inférieure illustre des épisodes de l'histoire d'Œdipe (numérotés de 1 à 6 et commentés d'inscriptions), suivant le récit antique. On y identifie ainsi clairement Œdipe (EDIP'), Polybe (POLIPUS), le roi de Corinthe, et Laïos (LAGUS), le père d'Œdipe. La



4 Dénombrement des planches de bois utilisées pour l'impression. Schéma réalisé à partir de la toile conservée à Bâle, sans la planche 18, repérable uniquement sur le fragment de Berne.

5 Toile de Sion, fragment conservé à Genève montrant le chevauchement des couleurs dû à l'impression. Haut. 17,7 cm, larg. 12,5 cm. MAH, inv. 48-5.



première représentation met en scène Œdipe et Laïos (bloc 8); dans la deuxième, l'enfant est attaché à un arbre par le serviteur du roi (bloc 9); la troisième scène montre l'enfant accueilli par le roi Polybe, accompagné d'un noble jeune homme, faucon au poing selon un schéma gothique (bloc 10); dans la quatrième, située dans le palais de Polybe, apparaît le chirurgien qui va soigner l'enfant blessé (bloc 11); ensuite sont représentés le vieillard Polybe et le jeune Œdipe, qui s'enquiert de sa naissance (bloc 12); dans la sixième scène, Œdipe, en armure, tue Laïos, son père, devant la ville de Thèbes (bloc 13). La toile de lin est endommagée à cet endroit et les scènes suivantes ont disparu.

Le récit d'Œdipe est bien connu au Moyen Âge, en particulier grâce à la large diffusion de *l'Histoire ancienne jusqu'à César* au travers de nombreux manuscrits enluminés²¹. Parmi ceux-ci, Doris Oltrogge en a repéré plusieurs qui ont été peints dans le nord de l'Italie dans la seconde moitié du XIV^e siècle et, à juste titre, Teresa K. Nevins lie les scènes de la toile de Sion à quelques cycles enluminés de cette région datant du troisième quart de ce siècle, sans pouvoir cependant identifier une source iconographique précise.

Les bandes décoratives rouges sont obtenues par deux types de planches, les unes, longues, sont gravées de quatre animaux fabuleux, mi-hommes mi-bêtes (bloc 14) ou de quatre bustes de femmes (bloc 15); les autres, plus courtes, sont ornées de trois animaux (bloc 16) ou de trois bustes de femmes (bloc 17). Horizontalement comme verticalement, bustes de femmes et animaux alternent systématiquement²².



6 Restitution des fragments de Genève après traitement en 2017.

7 Fragment d'un seul tenant représentant les archers et les motifs décoratifs. Haut. 26,8 cm, larg. 35,5 cm. MAH, inv. 48-3.

Si les planches de bois enduites de peinture noire ont toutes les mêmes dimensions (haut. 24,5 x larg. 31 cm), celles utilisées pour les bandes rouges varient (horizontales : haut. 11,4 x long. 31 cm et verticales : haut. 24 x larg. 11 cm). L'artiste a d'abord imprimé les bandes rouges, puis les scènes en noir à l'intérieur des encadrements obtenus, car le noir recouvre par endroits le rouge (fig. 5). On relève encore quelques imperfections, notamment le renversement des bustes des femmes entre les registres médian et inférieur (têtes en bas) et des traces noires, dues peut-être au séchage.

D'une façon générale, la technique de l'impression sur textile met en œuvre plusieurs fois les mêmes planches, en simplifiant ainsi fortement le décor. Nous avons constaté que la composition suit ici un double principe : répétition des figures (danseurs, guerriers) et alternance des motifs



décoratifs (bustes de femmes, animaux). Par conséquent, le registre incomplet des guerriers devait à l'origine se poursuivre avec le second combat (blocs 6 et 7) et l'histoire d'Œdipe se prolonger de deux scènes supplémentaires au moins²³. Le décor se révèle particulièrement riche, grâce au cycle narratif qui constitue l'élément majeur de la représentation.

L'action du récit antique est transposée dans le XIV^e siècle, voire dans le troisième quart du siècle, d'après l'analyse de l'iconographie, des costumes civils et militaires²⁴.

Les fragments de Genève

Les huit fragments contrecollés sur carton ont été dégagés de leur support et traités (voir p. 21, fig. 1). En observant minutieusement ces divers éléments et en les comparant avec le grand textile des collections bâloises, il est possible de retrouver leur positionnement d'origine. Cette restitution (fig. 6) dévoile un couple de danseurs (registre supérieur, bloc 2) et une représentation des archers (registre médian, bloc 6), encadrée de bandes décoratives rouges (blocs 15 et 14 horizontalement, 16 et 17 verticalement). La pièce de Bâle s'interrompt à droite juste avant la reprise de la scène des archers (bloc 6). Néanmoins, les fragments de Genève n'ont pas pu être à l'origine directement juxtaposés à cet endroit, puisqu'à Bâle la bande verticale gauche est aussi conservée. Par ailleurs, suivant le principe d'alternance relevé plus haut, chaque scène des combattants est flanquée systématiquement des mêmes motifs verticaux²⁵. Or, les bandes décoratives de la scène des archers sont inversées à Genève (fig. 7). Il résulte de ces deux observations que les morceaux composant les guerriers n'ont pas pu faire partie de la toile bâloise. Se pose alors la question de l'existence de plusieurs toiles du même motif.

Les fragments de Lausanne

Comme ceux de Genève, les fragments de Lausanne étaient collés sur un carton ; ils ont été conditionnés en 2012. Une des deux pièces représente le bas de la robe d'une femme, un petit chien assis sur ses pattes arrière et un des pieds d'un danseur (fig. 8)²⁶. Le couple genevois (fig. 1), dont la femme est vêtue



8 Toile de Sion, fragments conservés à Lausanne, ayant fait partie des collections du Musée industriel. Haut 19,2 cm, larg. 6,8 cm (bande verticale) et haut. 16,2, larg. 15,4 cm (robe et chien). Musée historique de Lausanne, inv. AA.325.musée industriel.

d'une robe ornée de plis fins sur le buste, complète parfaitement le fragment vaudois. Tous deux ont été imprimés à l'aide de la même planche gravée (bloc 2).

Les fragments de Zurich

L'ensemble zurichois est fort intéressant du point de vue matériel et de l'histoire de la conservation-restauration (fig. 9)²⁷. Le carton et les fragments de textile collés n'ont pas fait l'objet d'une intervention et leur état reflète celui qui était le leur au moment de l'acquisition. Les xylogravures publiées par Keller en 1857 ont été découpées et disposées de sorte à compléter certaines lacunes dans les bandes rouges et à rendre le décor plus lisible. Cette restitution, qui comprend au moins neuf morceaux textiles, a été réalisée avec peu de soin et il est difficile de vérifier les limites de certains fragments effilochés, collés et juxtaposés aux autres.

Contrairement à ce que l'on voit sur la toile de Bâle, la première scène des guerriers a été imprimée à partir du bloc 5, la seconde du bloc 4. En l'état, nous ne sommes pas en mesure de savoir si l'inversion est d'origine. Suivant la succession des motifs verticaux à Bâle, des bustes de femmes devraient se trouver à gauche de la scène des archers, mais des animaux les remplacent ici. Comme pour les pièces genevoises, l'alternance de l'ornementation verticale n'est pas la même à Zurich qu'à Bâle, ce qui renforce l'idée d'une autre tenture.

Le fragment de Berne

La pièce bernoise, qui relève du registre inférieur, nous renseigne de façon déterminante, puisqu'elle est d'un seul tenant (fig. 10). Un vestige de frise noire en bas complète le décor. Constitué de lignes brisées et de quadrilobes incluant des motifs végétaux (bloc 18), cet élément n'est conservé nulle part ailleurs. Cette ornementation noire devait parachever la tenture de tous les côtés.

La scène représente le roi Polybe tendant les bras pour accueillir l'enfant et correspond à la troisième scène bâloise. En bas, sous les pattes du cheval du roi, on devine l'extrémité de la barre supérieure horizontale du chiffre 3. L'artiste a utilisé le même bois que pour l'image de Bâle (bloc 10). Comme



9 Toile de Sion, fragments conservés à Zurich, ayant appartenu à la Société des antiquaires de Zurich. Haut. 46,5 cm, larg. 73,9 cm. Musée national suisse, Zurich, inv. AG-2380.

un cycle narratif ne présente pas deux fois le même épisode, la présence d'une autre tenture au moins, réalisée avec les mêmes planches que la toile de Bâle, se confirme.

Analyses et similitudes

L'observation de toutes les pièces met en évidence d'importantes similitudes entre elles. Tout d'abord, la toile de lin présente les mêmes caractéristiques (tissage régulier, armure simple, densité des fils semblable). Les mêmes bois gravés ont servi à l'impression des divers fragments (dimensions identiques). Partout, les blocs pour les bandes décoratives rouges ont été appliqués en premier, puis ceux pour les scènes noires (chevauchement du noir sur le rouge : fig. 5). L'impression est souvent chargée. Elle a été réalisée rapidement et sans grand soin (jointures irrégulières). Enfin, les imperfections

constatées sur la toile bâloise s'observent également sur les autres fragments (traces noires). L'usure est semblable et certaines lacunes, aux contours nets, sont identiques. Il ne fait donc aucun doute que ces pièces, pourtant acquises diversement, ont été exécutées avec les mêmes matériaux et planches.

Notre enquête ayant soulevé la question de l'authenticité, le Musée d'art et d'histoire a entrepris une analyse au carbone 14 des fibres textiles de ses fragments. Ce type d'examen a fait défaut jusqu'à présent. La datation est maintenant déterminée de façon certaine : le tissu en lin remonte au XIV^e siècle, entre 1298 et 1371 ou, avec une moindre probabilité, entre 1379 et 1405. Quant aux pigments utilisés, ils sont courants pour cette période et ont été identifiés aussi à Bâle, Berne et Zurich : noir de carbone et rouge de cinabre²⁸. La datation assure donc une origine médiévale aux vestiges genevois. Les ressemblances relevées plus haut entre toutes les pièces sont telles que la datation des fragments genevois peut s'appliquer aux autres.

En revanche, toutes les parties conservées ne peuvent pas provenir d'une seule tenture. Deux, au moins, ont subsisté. Les fragments de Berne, de Genève et de Lausanne – voire ceux de Zurich – n'ont pas fait partie de la toile bâloise, mais d'une

seconde, imprimée à partir des mêmes planches, qui présente quelques différences dans sa composition, notamment dans l'alternance des motifs rouges. Cependant, les deux tentures sont médiévales et ont été réalisées à l'aide de dix-huit planches par le même atelier – même impression chargée et rapide, mêmes imperfections. La technique de l'impression sur textile, par essence répétitive, a d'ailleurs été mise au point pour créer des séries. Il s'agit de reproduire des tentures, inspirées des soieries brodées, des brocarts ou d'autres tissus précieux, à moindre coût et pour une clientèle moins argentée que celle des grandes cours européennes. Si l'impression à la planche, venue d'Orient, en particulier d'Égypte, semble s'être implantée en Europe au cours du XIV^e siècle, les témoins les plus anciens sont des toiles teintes et imprimées de motifs strictement décoratifs, souvent blancs, tout à fait différents de notre série²⁹.

Deux tentures italiennes

Suivant la proposition de Nevins, la toile – ou plutôt les toiles de Sion – remontent vraisemblablement au troisième quart du XIV^e siècle. L'iconographie tirée de la vie d'Œdipe, que l'auteure a rapprochée de quelques manuscrits du nord de l'Italie, ainsi que les procédés de l'impression sur textile, décrits comme usuels dans des traités italiens du début du XV^e siècle, incitent à situer l'origine des deux tentures dans cette région. L'œuvre la plus proche de nos pièces est un fragment de toile représentant des chasseurs, conservé au Victoria and Albert Museum de Londres : on y repère la même facture simple. Ce dernier est toutefois communément daté du début du XV^e siècle³⁰. Pour notre part, la recherche d'un exemple de toile imprimée italienne antérieur à nos fragments et représentant des scènes narratives est restée infructueuse. En l'état de nos connaissances, les deux tentures de Sion demeurent donc les témoins européens les plus anciens de toile imprimée figurative.

Ces toiles s'apparentent beaucoup aux peintures murales qui, au cours du XIV^e siècle, ornent de plus en plus les parois des châteaux forts et des palais de scènes courtoises et chevaleresques. On y retrouve la présence d'un cycle narratif et la même palette, restreinte à quelques couleurs seulement. Les textiles d'ameublement, facilement transportables, sont très appréciés par les seigneurs et leur famille qui mènent une vie itinérante entre leurs différentes possessions³¹. Ces deux tentures devaient être suspendues au mur d'une pièce, de réception probablement. Pour couvrir plusieurs parois, comme le voulait l'usage, elles étaient peut-être placées l'une en face de l'autre. Bien que jusqu'à présent aucune source ne l'assure, il est néanmoins plausible que, comme le propose Keller, l'évêque de Sion ait paré son palais de ces



10 Toile de Sion, fragment conservé à Berne, ayant appartenu à la Municipalité de Berne. Haut. 58 cm, larg. 36 cm. Musée d'Histoire, Berne, inv. 701.

deux tentures, malgré leur iconographie profane. On sait par exemple qu'un précieux coffre en argent (Catalogne, second quart du XIV^e siècle), représentant des rois, des reines et des scènes courtoises, se trouvait dans la cathédrale de Sion et qu'il a renfermé des reliques jusqu'au début du XX^e siècle. Il fut probablement offert au Chapitre de Sion par l'empereur Charles IV de Luxembourg (1316-1378) en 1365, lors de son voyage dans la région³². Autre témoin plus récent d'image

profane dans un contexte religieux, une tapisserie représentant l'histoire de César (Tournai, 1465-1470) était accrochée au-dessus des stalles de la cathédrale de Lausanne³³.

Les liens qu'entretenait le Valais avec l'Italie du Nord au XIV^e siècle autorisent à penser que les deux tentures présentées ici, imprimées au sud des Alpes, ont été importées à Sion. Elles constituent ainsi des pièces supplémentaires à verser au dossier des objets caractéristiques de la culture alpine³⁴, qui embrasse le nord et le sud des Alpes occidentales et se singularise par le fort développement des échanges économiques et artistiques, favorisés à cette époque par les comtes de Savoie. |

Notes

- 1 Keller 1857. Célèbre notamment pour sa théorie des palafittes, qui lui valut une notoriété internationale en archéologie, Keller fonde en 1832 la Société des antiquités patriotiques de Zurich, qui devient plus tard la Société des antiquaires de Zurich, dont le bulletin publie son étude consacrée à la toile de Sion.
- 2 À propos de la toile de Sion, voir Keller 1857; Nicard, 1859; Forrer 1894, pp. 26-27, fig. 8 et 9; Exposition nationale 1896, cat. n° 3914, p. 365; Forrer 1898, p. 17, fig. 7 et 21; Bouchot 1902, pp. 72-73, fig. et bibliographie; Migeon 1909, pp. 86-87; Roethlisberger 1922; Textildruck 1950, p. 21, fig. 4; King 1962, pp. 29-30; Hind 1963, p. 67; Europe gothique 1968, p. 222; Rosenfeld 1990, p. 329; Wilckens 1991, pp. 162-163; Field 2005, p. 21; Nevins 2005; Nevins 2009.
- 3 À propos de la technique de l'impression sur textile, voir Forrer 1894; Forrer 1898; Jaques 1950 (corpus fautif établi avant l'étude de King en 1962); Schmid 1973; Wolfthal 1989, pp. 1-5; Wilckens 1991, pp. 162-172; Schiessl 1996, pp. 131-132; Cardon 1999, en part. pp. 345-347; Field 2005, pp. 19-22.
- 4 «Als ich im Jahre 1849 [...] entdeckte ich unter den vielen von Herrn Advokat Odet in Sitten aufbewahrten alterthümlichen Gegenständen das Bruchstück einer mit Figuren und Ornamente bemalten Tapete [...]», Keller 1857, p. 141.
- 5 C'est le peintre valaisan Raphael Ritz (1829-1894) qui met en relation Gustave Revilliod avec Maurice d'Odet, voir correspondance aux Archives d'État de Genève, Correspondance privée Gustave Revilliod, 18.8.1872/105, 18.8.1872/118, 18.8.1873/31 (communication de Frédéric Elsig, que je remercie vivement).
- 6 *Exposition nationale 1896*, cat. n° 3914, p. 365.
- 7 Sur les collections du Musée industriel de Lausanne, voir Kulling 2014.
- 8 Précisément le fragment est «payé sur l'avoir du fonds de M. Rouiller, 16 francs». La même année, le Dr Meylan de Lutry transmet au musée l'article de Keller et William Haldimand donne trois xylogravures reproduisant des motifs de la toile de Sion (Musée historique de Lausanne, AA.324.1 à 3). Keller avait fait faire ces dernières pour sa publication, en complétant les lacunes du décor (notamment la musicienne qui tient un tambourin dans le registre supérieur). Les fragments du Musée d'Histoire de Berne sont d'ailleurs complétés par ces xylogravures (voir plus loin). Il semble bien que celles-ci aient été vendues séparément de la publication, ce qui a dû contribuer à la notoriété de la toile.
- 9 Frédéric-Louis Troyon, considéré comme le père de l'archéologie vaudoise, fut le premier conservateur du Musée cantonal d'antiquités de Lausanne en 1852. Son livre concernant les habitations lacustres, publié en 1860, deviendra un ouvrage de référence.
- 10 À propos de l'histoire des collections du Musée d'Histoire de Berne, voir *100 Jahre 1994*.
- 11 *Catalog 1890*, cat. n° 2380, p. 85.
- 12 On sait qu'il rapporte un fragment de soie, voir *Revue Charlemagne* 1911, p. 110.
- 13 Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise, Fonds Hippolyte Jean Gosse, Papiers Gosse II, carnet 1870-1878.
- 14 Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise, Fonds Hippolyte Jean Gosse, Papiers Gosse III/IV, carnet 1893-1896.
- 15 Nevins 2009.
- 16 On citera en particulier les fragments de tissu de lin imprimé à décor d'animaux (Italie ou Allemagne, fin XIV^e siècle), qui sont dispersés entre le Musée de Cluny (inv. Cl. 3058) et le Victoria and Albert Museum (inv. 7027-1860 et 8615-1863), voir en particulier Desrosiers 2004, pp. 8-11, 171-172.
- 17 Les fragments que mentionne Keller dans son étude ont été intégrés à la restauration de 1896 (voir plus loin), mais, comme il n'en donne pas de description précise, la question de savoir s'il en a gardé quelques-uns reste ouverte. Il ne semble pas cependant qu'il ait découpé des pièces en petits fragments, comme le célèbre collectionneur et médiéviste allemand Franz Bock (1823-1899) a pu le faire, voir Desrosiers 2004, p. 9.
- 18 King 1962; Desrosiers 2004, pp. 452-455.
- 19 En particulier par Teresa K. Nevins qui reprend point par point l'analyse de Keller (Nevins 2005 et 2009).
- 20 Les archives du Musée historique de Bâle conservent d'anciennes photographies qui montrent l'aspect de la toile avant (détail) et après une restauration réalisée probablement en vue de l'Exposition nationale de 1896. La toile ainsi que de petits fragments, mentionnés par Keller, ont alors été fixés sur du lin (colle et couture). En 1964, sans toucher à cette restitution ancienne, un nettoyage léger et des consolidations ont été effectués.
- 21 Oltrogge 1989.
- 22 À l'exception du registre supérieur, dans lequel seuls des bustes de femmes sont actuellement conservés.
- 23 Voir Oltrogge 1989, part. pp. 51-65 et pp. 116-119, ainsi que le schéma de Nevins 2009, p. 22.
- 24 Voir Nevins 2009, pp. 25-32, qui contredit les propositions de Keller (milieu du XIV^e siècle) ou de Rosenfeld (vers 1400).
- 25 Par exemple, le bloc 5 à Bâle, utilisé à deux reprises, est flanqué à chaque fois à gauche d'animaux et à droite de bustes de femmes.
- 26 Kulling 2014, pp. 100-101.
- 27 Schneider 1975, cat. n° 112, pp. 56-57.
- 28 Pour le détail des analyses ¹⁴C et des pigments, voir p. 24.
- 29 Par exemple Forrer 1898, pp. 12-17; Hind 1963, pp. 64-67; Cornu/Martiniani-Reber 1993; Desrosiers 2004, p. 137.
- 30 Field 2005, pp. 21-22, fig. 1.
- 31 À propos de l'emploi des textiles d'ameublement au Moyen Âge, voir Piponnier 1999; Lüttenberg 1999.
- 32 Coffre appartenant au Chapitre cathédral de Sion, actuellement en dépôt au Musée d'histoire du Valais, inv. MV 13117. Voir Parler 1978, pp. 313-314.
- 33 Conservée au Musée d'Histoire de Berne, inv. 6-13 (inventaire de 1868), voir Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001, pp. 77-113; Stucky-Schürer 2012, pp. 215-219.
- 34 Voir Castelnuovo 2002.

ADRESSE DE L'AUTEUR

Sylvie Aballéa, assistante-conservatrice, Musée d'art et d'histoire, Genève, sylvie.aballea@ville-ge.ch

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement le Musée historique de Bâle, le Musée d'Histoire de Berne, le Musée historique de Lausanne et le Musée national de Zurich pour leur aide, en particulier Margret Ribbert à Bâle, Susan Marti et Maïke Piecuch à Berne, Claude-Alain Künzi à Lausanne, Andrea Franzen et Elke Muerau à Zurich, ainsi que Regula Schorta et Evelin Wetter de la Fondation Abegg.

BIBLIOGRAPHIE

- 100 Jahre 1994.** «100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894-1994», *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde*, 1994, 3, pp. 253-466.
- Bouchot 1902.** Henri Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, Paris 1902.
- Catalog 1890.** *Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, III. Theil: Alamansisch-Burgundische Gräberfunde. Mittelalterliche Abtheilung*, Zurich 1890.
- Cardon 1999.** Dominique Cardon, «À la découverte d'un métier médiéval. La teinture, l'impression et la peinture des tentures et tissus d'ameublement dans l'Arte della Lana (Florence, Bibli. Riccardiana, ms. 2580)», in: Piponnier (éd.) 1999, pp. 323-356.
- Castelnuovo 2002.** Enrico Castelnuovo, *Il gotico nelle Alpi: 1350-1450*, cat. expo., Trente, Castello del Buonconsiglio, 20 juillet – 20 octobre 2002, Trente 2002.
- Cornu/Martiniani-Reber 1993.** Georgette Cornu et Marielle Martiniani-Reber, «Toiles peintes et imprimées», in: Edgar Pisani et Claude Lapaire (éd.), *Tissus d'Égypte. Témoins du monde arabe VIII^e-XV^e siècles. Collection Bouvier*, cat. expo., Genève, Musée d'art et d'histoire, 2 septembre 1993 – 1^{er} mai 1994, et Paris, Institut du monde arabe, 1994; Rome 1993, pp. 306-317.
- Desrosiers 2004.** Sophie Desrosiers, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI^e siècle*. Catalogue du Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris 2004.
- Europe gothique 1968.** *L'Europe gothique. XII^e-XIV^e siècle*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre, Pavillon Flore, 2 avril – 1^{er} juillet 1968, Paris 1968.
- Exposition nationale 1896.** *Exposition nationale suisse. Genève 1896. Catalogue de l'Art ancien. Groupe 25*, Genève 1896.
- Field 2005.** Richard S. Field, «Early Woodcuts: The Known and the Unknown», in: Peter Parshall et Rainer Schoch (éd.), *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and their Public*, cat. expo., Washington, National Gallery of Art, 4 septembre – 27 novembre 2005, et Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 12 décembre 2005 – 19 mars 2006, Washington 2005.
- Forrer 1894.** Robert Forrer, *Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und spätern Kunstepochen*, Strasbourg 1894.
- Forrer 1898.** Robert Forrer, *Les imprimeurs de tissus dans leurs relations historiques et artistiques avec les corporations*, Strasbourg 1898.
- Hind 1963.** Arthur Mayger Hind, *An Introduction to a History of Woodcut. With a Detailed Survey of Work Done in the Fifteenth Century*, Boston – New York 1963.
- Jaques 1950.** Renate Jaques, *Mittelalterlicher Textildruck am Rhein*, Nuremberg 1950.
- Keller 1857.** Ferdinand Keller, «Die Tapete von Sitten: ein Beitrag zur Geschichte der Xylographie», *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, 11, 1857, pp. 139-148 et xylogravures.
- King 1962.** Donald King, «Textiles and the Origins of Printing in Europe», *Pantheon International. Zeitschrift für Kunst*, XX, 1962, pp. 23-30.
- Kulling/Golay 2014.** Catherine Kulling et Laurent Golay, *Musée historique de Lausanne. Les collections du Musée industriel. Catalogue*, Lausanne 2014.
- Lüttenberg 1999.** Thomas Lüttenberg, «Le tissu comme aura. Les fonctions des tentures à la cour d'Aragon et à Barcelone (XIV^e-XV^e siècles)», in: Piponnier (éd.) 1999, pp. 373-392.
- Nevins 2005.** Teresa K. Nevins, «The Sion Textile (Legend of Œdipus)», in: Parshall/Schoch (éd.) 2005, cat. n° 2, pp. 62-68.
- Nevins 2009.** Teresa K. Nevins, «Picturing Œdipus in the Sion Textile», in: Peter Parshall (éd.), *The Woodcut in the Fifteenth-Century Europe*, Washington 2009, pp. 16-37.
- Nicard 1859.** Pol Nicard, «Toile peinte représentant l'histoire d'Œdipe, conservée à Sion», *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*, série 3, 1859, tome 4, pp. 87-92.
- Oltrogge 1989.** Doris Oltrogge, *Die Illustrationszyklen zur «Histoire ancienne jusqu'à Jules César» (1250-1400)*, Francfort – Berne 1989.
- Parler 1978.** *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern: ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, Anton Legner (éd.), cat. expo., Cologne, Kunsthalle, 1978-1979, Cologne 1978.
- Parshall/Schoch (éd.) 2005.** Peter Parshall et Rainer Schoch (éd.), *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*, cat. expo., Washington, National Gallery of Art, 4 septembre – 27 novembre 2005, et Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 12 décembre 2005 – 19 mars 2006, Washington 2005.
- Piponnier 1999.** Françoise Piponnier, «Du palais aux tentes de guerre. Les textiles dans le cadre de vie» et «La diffusion des tentures à la fin du Moyen Âge. L'exemple de la Bourgogne», in: Piponnier (éd.) 1999, pp. 281-288 et 419-442.
- Piponnier (éd.) 1999.** Françoise Piponnier (éd.), *Tentures médiévales dans le monde occidental et arabo-islamique*, Actes de la journée d'étude de Lyon (16 mai 1994), École française de Rome, Rome 1999.
- Revue Charlemagne 1911.** *Revue Charlemagne: consacrée à l'archéologie et à l'histoire du haut Moyen Âge*, 1911.
- Roethlisberger 1922.** H. Roethlisberger, «Die Tapete von Sitten», *L'œuvre: architecture et art* 9, 1922, 2, pp. 29-31.
- Rosenfeld 1990.** Hellmut Rosenfeld, «Wann und wo wurde die Holzschnittkunst erfunden? Papier-Zugänglichkeit, Zeugdruck-Kennntnis und Kartenspiel-Invasion als Voraussetzungen», *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 34, 1990, pp. 327-342.
- Schiessl 1996.** Ulrich Schiessl, «Technologische Bemerkungen zum <Deutschordenstuch>», *Riggisberger Berichte, Abegg-Stiftung Riggisberg* 4, «Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg», 1996, pp. 124-136.
- Schneider 1975.** Jenny Schneider, *Textilien. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseum Zürich. Ausgewählte Stücke*, Zurich 1975.
- Schmid 1973.** Alfred A. Schmid, «Bemerkungen zu zwei spätmittelalterlichen Zeugdrucken aus dem Alpenraum», in: Michael Stettler et Mechthild Lemberg (éd.), *Artes minores. Dank an Werner Abegg*, Berne 1973.
- Rapp Buri/Stucky-Schürer 2001.** Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, Berne 2001.
- Stucky-Schürer 2012.** Monica Stucky-Schürer, «Les tapisseries dites de Bourgogne», in: Peter Kurmann (éd.), *La cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Monument européen, temple vaudois*, Lausanne 2012.
- Textildruck 1950.** *Der Textildruck. Musterung und Technik von den Primitiven bis zum Modernen Industriellen Druck*, cat. expo., Bâle, Gewerbemuseum, 10 septembre – 22 octobre 1950, et Zurich, Kunstgewerbemuseum, 9 décembre 1950 – 14 janvier 1951, Zurich 1950.

Wilckens 1991. Leonie von Wilckens, *Die Textile Künste: von der Spätantike bis um 1500*, Munich 1991.

Wolfthal 1989. Diane Wolfthal, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge 1989.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1, 5-7), P. Grasset (fig. 4).

Musée historique, Bâle, M. Babey (fig. 2).

Musée d'Histoire, Berne, Y. Hurni (fig. 10).

Musée historique, Lausanne, atelier de numérisation de la Ville (fig. 8).

Musée national suisse, Zurich, DIG-1822 (fig. 3), DIG-7721 (fig. 9).

SUMMARY

The Sion Textile

Study of the Basel, Bern, Geneva, Lausanne and Zurich fragments

The Musée d'Art et d'Histoire of Geneva holds eight small textile fragments that doubtlessly belong to the "Sion Textile", a very rare medieval wall hanging of printed cloth (fig. 1 and 2). Few specimens remain of this fabric printing method that predated paper printing in Europe. The Sion Textile, estimated to date from the 14th century, is believed to be the oldest European example containing narrative scenes. However, this piece, now at the Basel Historical Museum, is incomplete. Besides those in Geneva, other surviving fragments are preserved at the historical museums of Bern and Lausanne as well as at the National Museum in Zurich. Examining these items together for the first time, a study undertaken jointly with the Conservation-Restoration department of the MAH has researched their history, origin and lineage.