



Arts picturaux en territoires catalans (XIIe-XIVe siècle)

Géraldine Mallet, Anne Leturque

► To cite this version:

Géraldine Mallet, Anne Leturque (Dir.). Arts picturaux en territoires catalans (XIIe-XIVe siècle) : Approches matérielles, techniques et comparatives. Presses universitaires de la Méditerranée, 290 p., 2015, Arts, Thierry Verdier, 978-2-36781-116-1. hal-03051363

HAL Id: hal-03051363

<https://hal.science/hal-03051363>

Submitted on 12 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Arts picturaux en territoires catalans
(XII^e-XIV^e siècle)

Approches matérielles, techniques et comparatives

Collection « Arts »

Directeur de collection

Thierry VERDIER

La collection « Arts » accueille des ouvrages, études et essais sur les différentes formes d'art de l'époque moderne et contemporaine. Le fait ou l'objet artistique (œuvre d'art et architecture, performance, cinéma, théâtre et arts du spectacle) et la création, la pratique et la production artistique sont au centre des préoccupations de cette collection mais ils peuvent être analysés sous des angles différents : soit restitués dans leur contexte historique, culturel, esthétique ou théorique ; soit présentés dans une perspective interdisciplinaire de dialogue entre les différentes formes artistiques et de réflexion plus globale sur la représentation et son rapport à la réalité, au corps, sur le lien entre le texte et l'image.

Collection « Arts »

Arts picturaux en territoires catalans
(XII^e-XIV^e siècle)

Approches matérielles, techniques et comparatives

Sous la direction de
Géraldine MALLET et d'Anne LETURQUE

Actes des journées d'études internationales
du programme *factura* des 6 octobre 2011 et 11 octobre 2012
Université Paul-Valéry Montpellier — Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM EA 4583)

2015

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Comité scientifique

Manuel CASTIÑEIRAS

Anne LETURQUE

Géraldine MALLET

Comité de rédaction

Sylvain DEMARTHE

Anne LETURQUE

Géraldine MALLET

Illustration de couverture :

Détail des incrustations sur le plastron doré du Christ. Droits de reproduction : CG66 / CCRP /
Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Mots-clés :

artiste, Catalogne, devant d'autel, Moyen Âge, peinture, techniques.

Tous droits réservés, PULM 2015.

ISBN 978-2-36781-116-1

Auteurs

Sophie ASPORD-MERCIER, docteur en histoire de l'art et archéologie, archéologue.

Sébastien AZE, expert scientifique et technique pour la conservation restauration, Marseille.

Irène BILBAO-ZUBIRI, Centre interdisciplinaire de conservation et restauration du Patrimoine (CICRP), Marseille.

Marion BOSC, restauratrice au Centre de conservation et de restauration du Patrimoine (CCRP), conseil général des Pyrénées-Orientales.

Manuel CASTIÑEIRAS, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université autonome de Barcelone.

Odile GUILLON, photographe, Centre interdisciplinaire de conservation et restauration du Patrimoine (CICRP), Marseille.

Anne LETURQUE, doctorante en histoire de l'art médiéval à l'université Paul-Valéry Montpellier et à l'université autonome de Barcelone, CEMM EA 4583.

Géraldine MALLET, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université Paul-Valéry Montpellier, CEMM EA 4583.

Jean-Bernard MATHON, directeur du Centre de conservation et de restauration du Patrimoine (CCRP), conseil général des Pyrénées-Orientales.

Alexandre MAZUIR, infographiste 2D, 3D, Arts et Métiers ParisTech-Cluny.

Emmanuelle MERCIER, docteur en histoire de l'art, responsable de la cellule étude et conservation des sculptures en bois polychromé à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Belgique.

Juliette ROLLIER-HANSELMANN, docteur en histoire de l'art, restauratrice.

Antoinette SINIGAGLIA, restauratrice de peintures murales, SINOPIA.

Jean-Marc VALLET, ingénieur de recherche, Centre interdisciplinaire de conservation et restauration du Patrimoine (CICRP), Marseille.

Judit VERDAGUER, conservatrice du musée épiscopal de Vic.

Remerciements

Pour leur collaboration, leur confiance et leur aide au programme *Factura* et à la réalisation de cet ouvrage à :

Christian BACHELIER (photographe), Jordi CAMPS I SORIA (MNAC), Delphine CHRISTOPHE (DRAC LR — CRMH), Sylvain DEMARTHE (université Pierre-Mendès-France — Grenoble)

Patrick GILLI (directeur du CEMM — EA 4583), Josep PARET PEY (CRBMC), Alain SANCHEZ (responsable de l'Hospici d'Ille-sur-Têt).

Et aux institutions suivantes :

Arts et Métiers Paris-Tech (Cluny), Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM — EA 4583), Centre de conservation et de restauration du Patrimoine (CCRP) conseil général des Pyrénées-Orientales, Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du Patrimoine (CICRP, Marseille), Centre de restauració dels Bens Mobles de Catalunya (CRBMC, Valldoreix, Barcelona), direction régionale des Affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (DRAC, Montpellier), Institut royal du Patrimoine artistique de Belgique (IRPA, Bruxelles), Laboratoire de recherche des Monuments historiques (LRMH, Champs-sur-Marnes), mairie d'Arles-sur-Tech (66), mairie d'Ille-sur-Têt (66), mairie de Latour-de-Carol (66), mairie de Les-Cluses (66), mairie de Maureillas-Las Illes-Rúnoguès (66), maire de Montbolo (66), mairie de Saint-Martin-des-Puits (11), Museu Episcopal de Vic (MEV, Vic), Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, Barcelone), Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), université Paul-Valéry Montpellier (UPV — M3).

Liste des abréviations

ATR : Spectrographie infrarouge.

CCRP : Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine (conseil général des Pyrénées-Orientales).

CICRP : Centre interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine.

CRBMC : Centre de restauration des Biens Mobiliers de Catalogne.

EDS : Système d'analyse chimique élémentaire.

FTIR : Fourier Transform InfraRed spectroscopy (spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier).

GRAPC-CETEC : (Centre de Technologie pour la conservation du Patrimoine) de l'UAB.

IR : Spectroscopie InfraRouge.

IRPA : Institut royal du Patrimoine artistique de Belgique.

LRMH : Laboratoire de recherche des Monuments historiques.

MALDI-TOF : Matrix-Assisted Laser Desorption/Ionisation- Time-Of-Flight mass spectrometry. Un instrument de type MALDI-TOF est un spectromètre de masse couplant une source d'ionisation laser assistée par une matrice et un analyseur à temps de vol.

MEB : Microscopie électronique à balayage.

MET : Metropolitan Museum of Art of New York.

MEV : Museu Episcopal de Vic.

MICINN — HAR2011 — 23015 : Projet de recherche *Magistri Cataloniae*.

MNAC : Musée national d'Art de Catalogne (Barcelone).

MRAH : Musées royaux d'Art et d'Histoire.

MVP : Médiathèque de la ville de Perpignan.

OM : Microscopie optique.

SEM/EDXA : Microscopie électronique.

UAB : Universitat Autònoma de Barcelona.

Sommaire

Auteurs	7
Remerciements	9
Liste des abréviations	10
Sommaire	11

Géraldine MALLET

<i>Introduction. Étude matérielle et technique des arts picturaux médiévaux dans les territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle).</i>	13
---	----

Les arts picturaux au Moyen Âge. Étude des matériaux et des techniques

Manuel CASTIÑEIRAS

<i>L'étude des panneaux peints en Catalogne : artiste, apprentissage et techniques.</i>	19
---	----

Jean-Bernard MATHON

<i>L'indispensable interdisciplinarité : quelques exemples roussillonnais.</i>	41
--	----

Anne LETURQUE

<i>Étude des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar : remarques préalables à l'étude technique en laboratoire.</i>	63
---	----

L'analyse technique au service des œuvres peintes médiévales

Irène BILBAO ZUBIRI et Jean-Marc VALLET

<i>Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes : étude de la technique et éléments de conservation.</i>	87
--	----

Marion BOSC et Anne LETURQUE

<i>Le devant d'autel d'Oreilla : état de la question et regards techniques</i>	101
--	-----

Emmanuelle MERCIER

*La polychromie de la Sedes Sapientiae de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège :
phénomène de transferts artistiques est-ouest au début du XIII^e siècle ?* 125

D'autres études, d'autres regards

Juliette ROLLIER-HANSELMANN

D'ocre et d'azur : techniques picturales romanes de Bourgogne. 149

M. CASTIÑEIRAS, A. LETURQUE, J. ROLLIER-HANSELMANN et A. MAZUIR

*Les peintures murales de Saint-Sauveur de Casesnoves (Ille-sur-Têt,
Pyrénées-Orientales) : restitution 3D de l'église et de ses décors peints* 171

Manuel CASTIÑEIRAS et Judit VERDAGUER

*Le baldaquin de Ribes et la question des ateliers monastiques : un cas d'étude pour
la connaissance de la technique de la peinture sur bois en Catalogne romane.* 199

S. ASPORD-MERCIER, S. AZE, O. GUILLON, A. SINIGAGLIA et J.-M. VALLET

*Les peintures murales de Saint-Martin-des-Puits (Aude) : premiers résultats
d'une recherche pluridisciplinaire* 237

Sources documentaires et bibliographie 271

Introduction

Étude matérielle et technique des arts picturaux médiévaux dans les territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle)

Géraldine MALLET

L'étude matérielle et technique des arts picturaux du Moyen Âge n'est pas en soi un champ d'investigation nouveau : les peintures murales, les panneaux peints et les manuscrits, de même que la statuaire polychromée ont déjà fait l'objet de très nombreuses publications. Plusieurs générations de chercheurs ont défriché le chemin et tracé des « itinéraires » avec des résultats plus ou moins probants. Il faut dire que la plupart des premières approches s'effectuaient de manière empirique, en s'inspirant de méthodologies mises au point par des naturalistes — n'oublions pas que l'histoire de l'art médiéval est une discipline encore jeune, puisqu'elle ne remonte qu'aux premières décennies du XIX^e siècle — et que, par la suite, des théories formalistes et évolutionnistes n'ont guère pris en considération les aspects matériels et techniques des œuvres, laissés aux restaurateurs. Ceux-ci faisaient de leur mieux, mais n'avaient pas toujours la connaissance des traités anciens sur les arts et ne disposaient pas encore de tout l'arsenal scientifique et technologique de pointe actuel, devenu quasiment incontournable de nos jours avant toute intervention. C'est pour cela qu'il est nécessaire, avant d'émettre toute critique sur telle ou telle restauration ancienne, de la remettre dans son contexte. Aujourd'hui, l'historien de l'art, le restaurateur, le conservateur du patrimoine et le scientifique se côtoient plus aisément, dialoguent, échangent leurs connaissances qui, ainsi de façon interactive et pluridisciplinaire, progressent au profit des œuvres.

Le programme de recherche sur l'étude matérielle et technique des arts picturaux médiévaux dans les territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle) se veut être, entre autres, un espace privilégié fédérant ces forces vives qui y confrontent leurs points de vue, leurs

approches, leurs méthodologies, afin d'aller toujours plus loin dans la connaissance des peintures léguées par nos ancêtres. Au-delà des techniques et des matériaux par eux employés, les acteurs du programme tentent aussi de comprendre qui étaient ces hommes — et pourquoi pas ces femmes — artistes ou artisans, quelles avaient été leur formation, quels avaient été leurs modèles... Les questions sont innombrables et se renouvellent, permettant de pénétrer toujours plus profondément dans ce qui est devenu le « mystère » de la création artistique médiévale. Nul ne prétend avoir résolu cette énigme, loin de là, mais, parfois, par touches, dans un pli, un cerne ou un aplat, on entrevoit — mais peut-être n'est-ce encore qu'illusion — un pan se soulever, révélant un geste, une « factura »...

C'est à l'initiative d'Anne Letruque, à l'énergie de cette jeune doctorante en histoire de l'art médiéval, que l'on doit ce programme, qui vient justement de prendre le nom de *factura*, le mot désignant la façon ou la manière de faire, la fabrication dans son sens le plus large. Le projet a germé, dans l'esprit de cette passionnée, au cours de ses masters recherche en histoire de l'art médiéval. Le premier, intitulé *Du fragment à l'ensemble : un passé pictural roman recomposé. Les églises de Catalogne du Nord*, a été soutenu en 2009 ; le second, *Du trait à la couleur : les arts picturaux en Catalogne aux âges romans*, était présenté un an plus tard. Ces premiers travaux d'envergure ont ouvert la voie à une thèse de doctorat en cours de réalisation, en co-tutelle entre l'université Paul-Valéry, Montpellier et l'université autonome de Barcelone.

Le programme a débuté dès 2011, porté par le Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM — EA 4583) et la direction régionale des Affaires culturelles de Languedoc-Roussillon, plus particulièrement par la Conservation régionale des Monuments historiques en la personne de Delphine Christophe qui a cru très vite en ce projet. Ce qui n'est peut-être pas exceptionnel ailleurs, mais qui est tout nouveau ici, au sein de l'université Paul-Valéry, Montpellier, pour l'équipe de recherche des médiévistes, c'est la rencontre d'acteurs aux profils variés, mais tellement complémentaires : conservateurs du Patrimoine, conservateurs de musées, restaurateurs, ingénieurs de recherche, jeunes chercheurs, enseignants-chercheurs, issus d'institutions françaises et catalanes. Outre celles déjà citées (les universités de Montpellier et de Barcelone, le CEMM et la DRAC-LR) on compte le musée national d'Art de Catalogne (MNAC, Barcelone), le musée épiscopal de Vic (Catalogne), le Centre de conservation et de restauration du Patrimoine du conseil général des Pyrénées-Orientales (Perpignan), le Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du Patrimoine (Marseille) et l'équipe Gunzo de l'Institut Image, Arts et Métiers Paris-Tech (Cluny). L'aire géographique définie dans le cadre du

programme, la Catalogne, tant méridionale que septentrionale, n'exclut nullement les rapprochements ou les confrontations — toujours fructueux — avec d'autres régions de France et d'Europe. Ainsi a-t-il été productif de dialoguer avec d'autres équipes de recherche, comme celles réunissant des chimistes, des conservateurs, des restaurateurs et une historienne de l'art, des universités françaises, Bordeaux et Toulouse, et espagnoles, Saragosse, Bilbao et Barcelone, qui, par des méthodes comparables ou différentes, poursuivent le même but. La collaboration avec l'Institut royal du Patrimoine artistique de Belgique apporte également de nouveaux regards et ouvre des perspectives de réflexions qui ont toute leur place dans le programme.

Tous les travaux n'ont d'intérêt que s'ils sont diffusés au plus grand nombre de spécialistes ou de simples curieux. La présente publication entre, bien entendu, dans cette démarche. Elle rend compte, entre autres, de deux journées d'études qui se sont déroulées dans le cadre du CEMM, le 6 octobre 2011 (*Les arts picturaux au Moyen Âge : étude des matériaux et des techniques*) et le 11 octobre 2012 (*L'analyse technique au service des œuvres peintes médiévales*). Cette dernière rencontre a été accompagnée d'ateliers, dirigés par des professionnels, sur les colorants et les pigments organiques anciens (Jana Sayona de l'IRPA), sur la fresque et la peinture à la chaux (Anne Bonneau et Isabelle Rolet, peintres en décor du patrimoine), et sur les reliefs en stuc ou technique de la *pastiglia* (Anne Leturque, également titulaire d'un diplôme de peintre en décor). D'autres ateliers sont régulièrement organisés pour les étudiants de masters recherche en histoire de l'art antique et médiéval (master HAAM) de l'université Paul-Valéry, où peuvent également participer des doctorants et des collègues. C'est une façon, assez ludique il faut bien l'avouer, de sensibiliser les participants à une réalité, celle de la réalisation concrète d'une peinture, qu'elle soit *a fresco*, *a tempera*, ou autre, avec tous les « ingrédients » utiles (chaux, sable, eau, pigments naturels, etc.) et, ainsi, de montrer que peindre était un vrai métier. De nos jours, on ne doit plus entendre, ou lire, que tel ou tel relief élaboré au Moyen Âge a été peint par les sculpteurs qui l'ont produit, que telle ou telle paroi est l'ouvrage d'un artisan inexpérimenté... même si certaines réalisations nous semblent « naïves », « archaïques », « mal faites ». Le peintre est un artisan expérimenté, voire un véritable artiste — n'ayant pas peur d'employer ce terme — ayant reçu une formation rigoureuse et longue qui l'a fait progresser dans son art, étape après étape, selon des méthodes très précises que révèlent certains traités, notamment celui conservé à la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier, le *Liber Diversarum Artium* (ms. H227).

Pour un plus grand rayonnement, le programme s'accompagne d'un site Internet, *factura*, créé par l'infographiste Yoan Martoglio, où chaque acteur peut déposer ses données, ses travaux, les informations susceptibles d'apporter un plus à la recherche, où est créé un corpus des œuvres, des matériaux, des techniques, et où les questions d'ateliers et d'artistes sont aussi abordées. Ces dernières, précisément, entrent dans le cadre d'un partenariat avec le programme *Magistri Cataloniae* porté par Manuel Castiñeiras, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université autonome de Barcelone. Le site *factura-recherche.com*, déjà accessible par tout un chacun, évolue et évoluera. À suivre et à poursuivre...

Les arts picturaux au Moyen Âge

Étude des matériaux et des techniques

Journée d'étude organisée par le Centre d'études médiévales de Montpellier,
université Paul-Valéry Montpellier, octobre 2011

L'étude des panneaux peints en Catalogne : artiste, apprentissage et techniques¹

Manuel CASTIÑEIRAS

La Catalogne conserve l'ensemble de devants d'autel, de baldaquins et de poutres peints le plus vaste et le plus ancien d'Europe. De tous ceux-ci, le groupe le plus représentatif est, sans le moindre doute, celui qui est constitué par les devants d'autel ou panneaux d'autel, réalisés entre les ^{xii}^e et ^{xiii}^e siècles et provenant dans leur majorité des territoires de ce qu'il est convenu d'appeler la *Catalunya Vella*. Par leur nombre, leur format, la variété de leurs techniques et leur iconographie, il s'agit de la série la plus complète du panorama européen. Cependant, en dépit de la grande quantité de témoignages de peinture sur bois conservés en Catalogne, on ne sait presque rien quant à l'identité de leurs auteurs, à leur origine, à leur condition sociale et à leur formation technique, à l'organisation de leur travail au sein de l'atelier ou à leur relation avec les commanditaires de leurs œuvres. Cette situation navrante ne nous empêche pas, cependant, de nous poser la question du profil du peintre dans la Catalogne romane et de tenter de trouver une réponse à nos multiples interrogations.

C'est grâce aux analyses effectuées par le laboratoire du MNAC (*Museu Nacional d'Art de Catalunya*) — sur les devants d'autel de La Seu d'Urgell (MNAC 15867), d'Hix (MNAC 15802) et d'Esquius (MNAC 65502²) et sur le baldaquin de Ribes (MEV 3884) — ainsi que par celui du CRBMC (*Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*), encore inédites, sur les devants d'autel de Lluçà, Espinelves i Puigbò (MEV 4, 7, 9), que l'on a pu mieux connaître, au cours de ces dernières années, la technique de ces premiers

1. Cette contribution fait partie des résultats de l'investigation menée au sein du projet de recherche, *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015).

Cf. www.magistricataloniae.org.

2. CASTIÑEIRAS 2007, p. 119-153 ; 2009, p. 15-41 ; CASTIÑEIRAS 2010, p. 101-114 ; CASTIÑEIRAS 2011b, p. 11-75 ; CASTIÑEIRAS 2008a, p. 21-87 et 89-135 ; CASTIÑEIRAS 2008b ; CASTIÑEIRAS, VERDAGUER 2009. Voir aussi : MORER, FONT ALTABA 1994, p. 118-124 ; MORER, PRAT, BADIA 2008, p. 221-229.



Fig. 1. — Panneau d'Esquius, 1120-1150 (MNAC 65502). Droits de reproduction : MNAC.

peintres sur bois ainsi que leur relation plus qu'évidente avec la pratique de la miniature, comme il est décrit dans les traités d'Héraclius (X^e-XII^e siècle) ou du moine Théophile (XII^e siècle¹). L'usage de la microscopie optique (OM) et électronique (SEM/EDXA), de la spectrographie infrarouge (ATR) et de la digitalisation, du traitement et de l'analyse d'images, de spectres et de cartes, a permis la reconstruction du processus d'exécution de ces œuvres ainsi que de la formation de ces artistes².

1. ERACLIO 1996 ; THEOPHILUS 1961.

2. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30 ; CASTIÑEIRAS 2012c, p. 77-83.

1 Les panneaux peints : processus d'exécution, matériaux et techniques

Les premiers résultats nous ont autorisé à mettre en doute la thèse traditionnelle selon laquelle l'origine de cette tradition se trouverait dans l'orfèvrerie. Ainsi, de manière générale, les compositions figurées de ces tables — la majorité datant du deuxième quart du XII^e siècle (Urgell, Hix, Ribes, Esquius, Puigbò) — sont plus proches des pages d'un livre enluminé que du travail d'un orfèvre. D'autre part, leur technique — la *tempera* — et leurs répertoires figuratifs et ornementaux semblent beaucoup dépendre des modèles de miniatures. De fait, pour trouver dans les devants d'autel catalans une véritable imitation des métaux repoussés, cabochons et émaux de l'orfèvrerie, il faut voir des pièces de la seconde moitié du XII^e siècle, comme celui de Planès (MNAC, 15882¹). Il faut attendre le début du XIII^e siècle pour trouver, de façon généralisée, cette esthétique particulière dans les productions de l'atelier de la Seu d'Urgell vers 1200, telles que celles des panneaux d'Esterri de Cardós, Ginestarre et Alós d'Isil.

La construction et la décoration de ces panneaux peints étaient un travail ardu et compliqué². En premier lieu, on élaborait le support, normalement composé de diverses lattes de bois disposées de manière horizontale (Urgell) ou longitudinale (Ribes), encollées sur leurs bords et unies entre elles par des chevilles de bois rondes.

En outre, dans certains cas, la superficie du support était couverte d'une toile encollée — Planès ou Esterri de Cardós (MNAC 15889) — ou bien on en renforçait les joints



Fig. 2. — Devant d'autel de Planès, milieu du XII^e siècle (MNAC 15882). Droits de reproduction : MNAC.

1. CASTIÑEIRAS 2008a, p. 394-395. Voir aussi : MORER, PRAT, BADIA 2008, p. 221-229.

2. Il y a deux études classiques pour une meilleure connaissance des matériaux et des techniques artistiques des devants d'autel catalans : FOLCH I TORRES 1956 ; MARETTE 1961, p. 53, 111-113, 161, 270.

avec des morceaux de parchemin collés — devant d'autel d'Avià (MNAC 15784¹) — ou encore avec de la peau de porc — baldaquin de Ribes. La structure était ensuite encadrée dans un bâti de bois composé de quatre pièces, qui étaient unies de manière semblable à celle décrite antérieurement, mais qui pouvaient parfois avoir — comme à Urgell ou à Hix — un renfort de métal aux angles.

De la même manière, l'ensemble était habituellement renforcé au revers par des traverses fixées avec des clous de forge. Le bois utilisé normalement pour les fabriquer était le pin rouge (*Pinus sylvestris*) — Urgell, Hix, Ribes, poutre et corniche du baldaquin-plafond de Tost (MEV 5166) — que l'on trouve dans certaines vallées des Pyrénées, le pin noir (*Pinus nigra*) — Planès et table-plafond de Tost (MNAC 3905²) —, qui pousse dans toute la Catalogne, ou le peuplier.

Sur le support, on appliquait deux couches de plâtre, comme le décrit Cennino Cennini : la couche inférieure, de gesso grosso, est un composé de chaux de consistance terreuse ; la couche supérieure, gesso sottile, après être purgée et cuite acquiert la douceur de la soie³.

Sur cette dernière couche, on réalisait les traces de la composition. Malheureusement, on ignore quel était exactement le système employé par les premiers ateliers de peinture sur bois, car il est impossible de l'apprécier à l'œil nu. Cependant, nous soupçonnons qu'ils dessinaient les lignes



Fig. 3. — Devant d'autel de la Seu d'Urgell, 1120-1150 : partie postérieure (MNAC 15803). Droits de reproduction : MNAC.

1. ALCOY 1993-1994, p. 139-146.

2. MESTRE, MORER 2008, p. 57-73.

3. CENNINO CENNINI, 115, 116, 2003, p. 145.

générales des figures avec le crayon médiéval (*pennellum*) ou des pincesaux¹. À partir de la fin du XII^e siècle, nous trouvons des incisions réalisées sur la couche supérieure de plâtre pour marquer la composition, ce qui nous indiquerait l'emploi d'outils pointus pour dessiner, ainsi que la présence dans les ateliers des feuilles de parchemin afin de calquer certains motifs et figures. On peut voir ces traces d'incisions sur les devants d'autel de Sant Andreu de Baltarga (MNAC 15804) et de Sant Romà de Vila (Encamp, Andorre ; MNAC 15875) ou sur le panneau-plafond du baldaquin de Tost. Quelquefois il s'agit plus simplement des tracés du dessin préliminaire de la décoration au poncif, comme dans le cas du devant d'autel de Planès.

Après cela, on appliquait les pigments *a tempera* avec un liant organique, généralement constitué par du jaune d'œuf. Cependant, l'analyse des tables les plus anciennes — Urgell, Hix et Esquius — a permis de constater l'usage d'un autre liant protéique d'origine animale, difficile à déterminer. Il s'agirait très probablement de colle de *charavella* ou chevreau, une espèce d'agglutinant réalisé, selon Cennino Cennini, à partir de la cuisson de peaux d'animaux tendres — comme celle du museau, des pieds et des viscères — ou même de parchemins².



Fig. 4. — Devant d'autel d'Avià, v. 1196-1200 : détail du morceau de parchemin collé (MNAC 15784). Droits de reproduction : MNAC.



Fig. 5. — Devant d'autel de la Seu d'Urgell, 1120-1150 : détail du renfort de métal aux angles (MNAC 15803). Droits de reproduction : MNAC.

1. En ce qui concerne l'utilisation de ces outils dans l'enluminure, voir : ALEXANDER 1992, p. 38-39.

2. CENNINO CENNINI, 109 (« *Chome si fa la chola di charavella e chome si distempera, e a quante chose è buona* »), 2003, p. 140.



À notre avis, ceci est révélateur de leur production dans un centre très excédentaire en têtes de bétail, propre à un monastère — Ripoll — ou à une cathédrale — Urgell — ayant un *scriptorium*, disposé par conséquent à sacrifier ses bêtes pour l'élaboration de parchemin ou, au moins, de mettre à profit les peaux mineures, les cartilages et les viscères (ou même des feuilles des manuscrits) pour l'élaboration de colle animale.

En revanche, dans une œuvre également précoce, le baldaquin de Ribes, on a utilisé comme liant le jaune d'œuf. À notre avis, son utilisation serait peut-être justifiée par la qualité élevée des pigments employés ainsi que par l'effet iridescent que l'on voulait donner à ses couleurs. Toutefois, il y a de nombreux éléments qui dénotent, sur ce panneau, une élaboration dans un atelier monastique. En particulier, comme nous l'a signalé Judit Verdager, conservatrice au musée épiscopal de Vic, l'emploi de la peau de porc pour l'union des panneaux permet de supposer que l'on avait connaissance des techniques propres à la reliure de manuscrits, où la peau de cet animal était habituellement utilisée comme couverture. C'est une des raisons qui permettent de proposer que le baldaquin ait été élaboré dans un monastère doté d'un important *scriptorium*, ayant une longue tradition de production d'ouvrages, comme à l'abbaye de Ripoll.

- Fig. 6. — Devant d'autel de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), v. 1200 : détail des incisions (MNAC 15804). Droits de reproduction : MNAC.

- Fig. 7. — Devant d'autel de Sant Romà de Vila (Encamp, Andorre), 1^{re} m. du XIII^e siècle : détail des incisions (MNAC 15875). Droits de reproduction : MNAC.



En ce qui concerne les pigments, ceux-ci sont dans leur majorité d'origine inorganique, même si on constate la présence, concrètement, au début du XIII^e siècle, de laques d'origine végétale pour les bleus et les rouges, dans le baldaquin de Tost¹ et dans le devant d'autel de Mosoll², deux œuvres produites dans l'atelier de La Seu d'Urgell vers 1200, au cours du premier tiers du XIII^e siècle, sous une forte influence du byzantinisme de l'*art 1200*. Dans une première phase, qui va de 1120 à la fin du XII^e siècle, les peintres avaient fondamentalement recours à des pigments inorganiques, propres aux livres de recettes de miniature, et conférant, par conséquent — comme dans le cas du devant d'autel de La Seu d'Urgell (v. 1120) — une palette picturale riche en couleurs brillantes, telles que le jaune, le rouge ou le bleu verdâtre, caractéristiques de l'enluminure des manuscrits.

Fig. 8. — Table qualitative des matériaux employés dans les devants d'autel d'Urgell, Ix et Esquius.

Couleur Panneau d'Esquius	Devant d'autel de la Seu d' Urgell	Devant d'autel d'Ix
Vermillion Cinabre + minium	Cinabre + minium	Cinabre + minium
Rouge Hématite (Fe ² O ³)	Hématite (Fe ² O ³)	Hématite (Fe ² O ³)
Jaune Orpiment	Orpiment	Orpiment
Noir Charbon	Charbon	Charbon
Bleu Aérinite (Fe ² / Fe ³)	Aérinite (Fe ² / Fe ³)	Aérinite (Fe ² / Fe ³)
Blanc Hydrocérussite	Hydrocérussite	Plâtre
Vert Aérinite + orpiment (Restauration moderne)	Couche 1 : Aérinite Vert de Chrome Couche 2 : Orpiment	
Carnation Cinabre + hydrocérussite	Cinabre + hydrocérussite	Cinabre + hydrocérussite

1. MESTRE, MORER 2008, p. 63-65.

2. Le devant d'autel de Mosoll a été analysée par Joaquim BADIA dans les recherches entreprises pour sa thèse de Doctorat, *Els frontals romànic del MNAC : estudi tècnic*, sous la direction de Joan PINIELLA du département de Minéralogie et Cristallographie de l'UAB. Monsieur Badia est aussi membre du Project de Recherche, *Artistas, Patronos y Público. Catalunya y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN- HAR2011-23014). Je le remercie chaleureusement de m'avoir facilité l'accès à sa base de données pour écrire la présente contribution.



Fig. 9. — Baldaquin de Ribes : indication des prélèvements analysés. Droits de reproduction : MEV.

En effet, on a pu identifier l'usage de pigments chers, bien moulus et propres à cette technique, comme l'orpiment (sulfure d'arsenic) pour les jaunes ou le cinabre pour les rouges. Le cinabre se combine avec le blanc de plomb (hydrocérussite) pour les carnations, alors que pour les vêtements on le mélangeait avec le minium sur une couche plus vulgaire d'oxyde de fer (hématite) (Fe^2O^3) — Hix, Esquius et Planès. Pour le bleu, on employait exceptionnellement le lapis-lazuli — Esquius, Ribes — et l'on avait recours à l'arénite des Pyrénées (Fe^2/Fe^3) — Urgell et Hix —, alors que le vert était réalisé à partir du mélange ou de la superposition d'arénite sur l'orpiment — Urgell, Hix, Planès et Tost.

À Ribes, on assiste également à un usage novateur : l'emploi de l'arénite pour le vert, sans la mélanger à l'orpiment, ainsi que la superposition de lapis-lazuli sur l'arénite dans le bleu plus clair de la mandorle ou celle de lapis-lazuli et charbon mélangés sur l'arénite

Couleur bleu sombre de la mandorle (bleu marine)			
Échantillon	Section transversale	Composition élémentaire	Composés
25	Couche 1 (bleu-noire)	Si, Al, K, Na, S, Ca >>Pb/P	Lapis-lazuli and charbon, avec composé de plomb et de calcium
	Couche 2 (blanc-bleu)	Pb >> Si, Al, K, NA, S. Ca	Cérussite/Hydrocérussite et lapis-lazuli (minoritaire) et composé de calcium
	Couche 3 (verdâtre)	Si, Al, Mg, Fe > Ca, S >>Pb/P	Aérinite, avec un composé de calcium et traces de plomb
	Couche 4 (blanc)	Pb	Cérussite/Hydrocérussite
	Couche 5 (blanc)	Ca, S >> Si, Al, P	Plâtre, quartz

Fig. 10. — Baldaquin de Ribes : couleur bleu marine de la mandorle (superposition de lapis-lazuli et charbon mélanges sur l'arénite). Prélèvement n° 25, tableau. Droits de reproduction : MEV.

dans le bleu sombre de la mandorle (bleu marine).

Les superpositions de pigments pour obtenir une tonalité déterminée sont fréquentes, surtout dans le bleu marine, où l'on plaçait, lorsque l'on souhaitait imiter l'effet du lapis-lazuli, une simple couche de noir de charbon sous de l'arénite — Planès et Tost. Il faut ajouter que nombre de ces recettes se trouvaient dans les chapitres dédiés à la figuration en miniature des traités professionnels les plus connus, comme ceux d'Éraclius ou de Théophile.

L'application d'une feuille d'étain verni pour ennoblir certaines parties est également symptomatique de la connaissance de ces recettes, concrètement de ce que leur contemporain Théophile appelait la peinture translucide (I, 27). Cette technique était employée de manière nouvelle dans les premiers panneaux peints

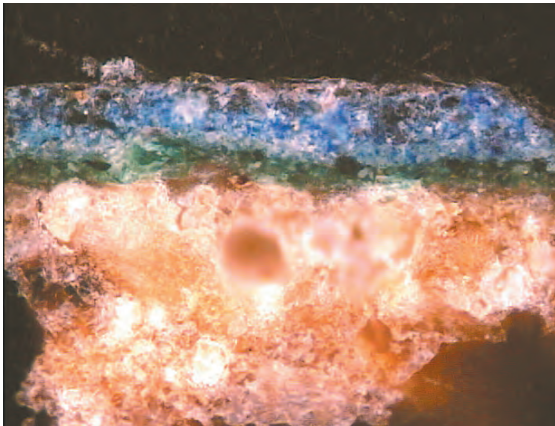


Fig. 11. — Baldaquin de Ribes : couleur bleu marine de la mandorle (superposition de lapis-lazuli et charbon mélanges sur l'arénite). Microscopie optique. Prélèvement n° 25, coupe. Droits de reproduction : MEV.

Fig. 12. — Devant d'autel d'Ix : détail du nimbe du Christ (MNAC I5803). Droits de reproduction : MNAC.



d'Urgell, dans la croix du nimbe du Christ d'Hix (fig. 14), dans la croix du nimbe et la boule du monde du Christ, dans les attributs des Apôtres — clés de Pierre, livres et rouleaux — dans les scènes consacrées à saint Martin — couteau qui coupe la cape du pauvre, crosse épiscopale dans la scène où il apparaît accompagné du disciple — ainsi qu'à Esquius, où l'on apprécie en outre des vestiges de relief de plâtre (*pastiglia*) dans le nimbe crucifère du Christ, sur lequel on appliqua une plaque d'étain verni doré¹.

Cette technique, appelée vernissage doré ou *deauratio facilis*, est décrite dans le livre de recettes d'un manuscrit (des miscellanées d'astronomie) réalisé en 1134 dans le monastère de Santa María de Ripoll (Madrid, Bibliothèque nationale, ms. 19²). Son application systématique et de manière sophistiquée à toute la superficie de la table se convertit par la suite en une caractéristique de l'art roman catalan entre la deuxième moitié du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle, comme le montrent les devants d'autel de Planès, d'Alós d'Isil (MNAC 15834), de Ginestarre (The Cloisters, New York) et d'Esterri de Cardós.

On prétendait, avec cette formule, à tous les effets et, pour la première fois, imiter de manière systématique le relief — figuration humaine, ornementation végétale et cabochons — et le brillant des œuvres d'orfèvrerie, concrètement celui des émaux contemporains de Limoges, alors à la mode. Les procédés, cependant, pouvaient varier : si à Planès les figures de plâtre ont été réalisées préalablement avec un moule et appliquées ensuite sur la superficie pour les peindre, dans le reste des devants d'autel s'imposa la technique de la *pastiglia*, c'est-à-dire l'application de plâtre chaud sur la superficie, qui était moulé avec une spatule et couvert de feuilles d'étain que l'on colorait avec un vernis³.

1. CASTIÑEIRAS 2009, p. 15-41.

2. « XXXIII. Deauratio facilis. 1. Accipies lamminas stagneas. constringes aceto & alumine. & conglutinabis. glutine chartineo. 2. Deinde fumus crocum & glutte purum. idest prospicuum limpidum. 3. & infundis in aqua cum aceto. & limatoris igni leui coquis. 4. & cum effluxerit gluttae in unguis stagneas lamminas. & apparebunt tibi aureas. 5. uide autem ne elidrium admisceas. 6. sin autem trita omnia feceris. noli mittere glutte confirmabitur tibi opus. gipso cum glutine secretum in auri scriptione adice » : ms. 19, f. 201r, 1912, p. 18 ; « LXXVIII. 1. Ad augendum petala de stagno ut fiant colore aureo coques herbam celidonium. 2 & ex ipsa coctione colata mitte. III. auripigmenti scissilis solidum. I. coques & unques. 3 & postquam petalum coloratum fuerit. quale laborem deaurare uolueris cum blutti de ouo gallinaceo. 4 & si deaurationem uitri fuerit sic similiter. & (si) de aurationem ligni fuerit gipseo. & bluti de corio taurino. cappilatum minutatim. 5 & fiat ipse corio crudo. & bulliat in caccabum nouum cum aqua. & deferueat dies duos & tres. 6. a tempera cum gipso cribellato. & uolens in ligno aut in parietem fac. 7. & tolle pelle desquatu. & equa illud bene. & postquam siccauerit rade cum curtellum acutum & deaurea postea » : ms. 19, f., Madrid, Biblioteca Nacional, *Recipes from Codex Matritensis A 16 (ahora 19)*, J.-M. BURNAN (éd.) 1912.

3. CASTIÑEIRAS 2009, p. 32-34.



Fig. 13. — Devant d'autel d'Esterrí de Cardós, 1225 : détail des reliefs de plâtre (*pastiglia*), des plaques d'étain avec un verni doré et de la toile encollée (MNAC I5970). Droits de reproduction : MNAC.

2 À la recherche du peintre : profil et formation

En Catalogne, il n'existe pratiquement ni signature ni information concernant les « auteurs » des panneaux peints de la période romane, à l'exception des noms tardifs de *Magister Alexander* (v. 1196) et *Iohannes pintor* (*sic*) (deuxième moitié du XIII^e siècle¹). Par conséquent, tout ce que l'on peut dire de ces maîtres anonymes se base sur la comparaison avec d'autres cas mieux documentés de l'Europe romane, surtout de France ou d'Italie.

1. Voir www.magistricataloniae.org. Cf. DURLIAT 1951, p. 103-119 ; PAGÈS 2011, p. 210.

Cette situation navrante ne nous empêche pas, cependant, de nous poser la question du profil du peintre en Catalogne romane et de tenter de trouver une réponse à nos multiples interrogations. Parmi les « pistes » que l'on devrait suivre se trouve, en premier lieu, leur négation volontaire, c'est-à-dire l'absence même de signature ou l'anonymat. Pourquoi les peintres romans ne signent-ils que rarement leurs œuvres alors que celles-ci, par contre, sont pleines d'inscriptions — *tituli et explanationes* — qui font parler les images ? Peut-on trouver une explication à ce mode paradoxal de comportement ? Puis, en deuxième lieu, il faudrait s'interroger sur le sens que pouvaient avoir les objets que réalisaient ces maîtres et que nous appelons « œuvres d'art ». N'oublions pas, dans le cas des devants d'autel, si nombreux en Catalogne, que ceux-ci n'étaient pas simplement des *ornamenta liturgica* conçus, en tant que tels, pour le faste de l'office divin, sinon qu'ils étaient aussi considérés en eux-mêmes comme des objets sacrés qui participaient de la sacralité de l'autel qu'ils couvraient. Enfin, en troisième lieu, il faudrait vérifier où ces maîtres avaient acquis leur formation et leurs connaissances techniques, comment ils avaient accès aux recettes picturales sophistiquées et aux modèles iconographiques recherchés, ou jusqu'à quel point ils étaient même capables de composer les hexamètres léonins qui accompagnent leurs représentations figurées.

Aussi bien l'accès des artistes aux différents livres de recettes que leur dépendance évidente à la tradition des miniatures suggère que, dans un premier moment, les maîtres de la peinture sur bois étaient établis dans de grands centres ecclésiastiques — comme Ripoll, Vic ou Urgell — institutions qui les dirigeaient dans leur activité et leur formation, vu qu'elles thésaurisaient les connaissances techniques nécessaires pour leur pratique. Depuis ces ateliers, situés probablement dans les dépendances épiscopales ou monastiques mêmes, on fournissait aux humbles paroisses des diocèses ou du territoire de la cathédrale ou de l'abbaye le mobilier liturgique pour garantir l'ornement du culte et la diffusion du dogme. Il s'agissait, clairement, d'objets « bon marché » en rapport avec la magnificence des grands autels de métal de ces centres producteurs, mais suffisamment « voyants » pour contribuer à l'esthétique du mystère chrétien de l'Incarnation.

Pour le XII^e siècle, on a développé l'idée de l'existence de trois grands ateliers en rapport, respectivement, avec les cathédrales d'Urgell et de Vic et le monastère de Ripoll, qui n'auraient pas débuté leur activité avant l'an 1120. On attribue à Urgell les panneaux d'autel d'Urgell, d'Hix, de Tavèrnoles, de Martinet et de Durro ; à Ripoll, le baldaquin de Ribes de Freser, le panneau d'Esquius et les devants d'autel de Puigbò, de Llanars, de Planès et de Sagàs, ainsi que les panneaux latéraux de Mataplana, qui proviennent

tous des territoires du vieux monastère ; enfin, à Vic, ce sont les devants d'autel de Sant Martí de Sescorts (Santa Margarida de Vilaseca), de Coll, de Sant Llorenç Dosmunts et d'Espinelves. Ce riche panorama du XII^e siècle devrait cependant être nuancé, comme nous l'avons déjà fait dans de précédentes publications, vu que la prépondérance et l'empreinte des modèles de l'abbaye de Ripoll se font sentir avec force dans les panneaux d'autel d'Urgell, d'Ix, de Martinet, de Durro et d'Espinelves. Autour de l'an 1200, un renouvellement s'est produit dans la production de la peinture sur bois, qui s'est traduit par un byzantinisme propre de l'*art 1200*. Les devants d'autel d'Avià, de Baltarga, d'Oreilla, de Lluçà (Museu Episcopal de Vic), de Sant Martí (The Walters Art Gallery), de Rotgers (Museu Episcopal de Vic) et d'Angoustrine, ainsi que les poutres de la Passion (provenance inconnue) et de Cardet, participent, à différents degrés, de ce nouveau courant international. À ceux-ci il faudrait ajouter, selon Walter W. S. Cook, au long du XIII^e siècle, un groupe pyrénéen qui réalise une interprétation « populaire » des nouvelles formules byzantines, constitué par Mosoll, Farrera de Pallars, Sant Romà de Vila et la poutre de Sant Miquel de Cruïlles (Museu d'Art de Girona¹). Parallèlement à cet ensemble, on pourrait situer l'atelier de Lleida, caractérisé par la technique du relief de pastillage en plâtre, les plaques d'étain et le vernissage doré, et dans lequel s'inscriraient les panneaux d'autel d'Esterri de Cardós, d'Alos d'Isil, de Ginestarre, de Cardet, de Rigatell (Betesa), de Tresserra, de Sant Pere de Boí, de Gia, d'Estet et de Sant Climent de Taüll. Il semble évident que cette division en trois grands groupes — byzantiniste, pyrénéen et *leridano* — se base surtout sur des appréciations stylistiques et non sur une connaissance exacte du fonctionnement des supposés ateliers dans le territoire. De fait, comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs, au cours du XIII^e siècle, l'atelier de La Seu d'Urgell — non envisagé dans les divisions de Cook — semble acquérir à nouveau un rôle important en raison des besoins de mobilier liturgique dans le diocèse depuis les destructions réalisées en 1196 dans ses églises rurales dans le contexte des révoltes albigéaises. En conséquence, il s'avère nécessaire de la part du pouvoir épiscopal d'affirmer le dogme de l'Incarnation du Christ et le mystère de l'Eucharistie. Ainsi, Mosoll, Esterri de Cardós, Ginestarre, Alós d'Isil, les baldaquins de Tost et de Tavèrnoles ou les panneaux d'Orós sont des œuvres plus en rapport entre elles que ce qu'il pourrait sembler à première vue. À mon avis, toutes ces œuvres appartiennent à une production centrée à la cathédrale de La Seu d'Urgell dans le premier tiers du XII^e siècle, que nous appelons de façon générale atelier de *La Seu d'Urgell 1200*.

1. COOK 1960.

En ce qui concerne l'identité des peintres, bien que nous ne sachions pas si les artistes étaient des ecclésiastiques ou des laïcs, tout semble indiquer, avec la prudence nécessaire, qu'il s'agissait au cours de la première période du développement de la technique, entre 1120 et 1150, plutôt de *clerici* formés dans des abbayes (Ripoll) ou des cathédrales (Urgell) ou même de *conversi* au service des communautés religieuses. Il faut rappeler que, dans le cas de la Toscane, la production de ce mobilier liturgique en bois peint, au caractère et à la fonction absolument sacrés, se fondait aussi sur la connaissance des livres de recettes techniques et des traditions des miniatures sophistiquées, raison pour laquelle on a traditionnellement attribué leur facture aux mythiques moines-artistes. On peut citer comme exemple la célèbre croix de la cathédrale de Sarzana (Ligurie), signée en 1138, en hexamètres léonins, par le *pictor doctus* Gugliemus, à qui l'on a toujours supposé un *curriculum* ecclésiastique¹. D'autre part, il ne faut pas oublier que la facture de ces tables « sacrées » a toujours été teinte d'un sentiment clairement pieux et « religieux ». Si le célèbre moine-peintre d'icônes du Mont Athos invoquait la Sainte Vierge Marie Hodegetria et l'Évangéliste saint Luc avant de commencer son travail, Cennino Cennini lui-même rappelle dans son *Il libro dell'arte*, chapitre 104, que le peintre sur bois était aussi obligé de prier avant de commencer son ouvrage : « Mettons-nous à peindre sur le bois au nom de la Très Sainte Trinité, en invoquant toujours son nom et celui de la glorieuse Sainte Vierge Marie. » À mon avis, cette citation tout à fait religieuse et dévotionnelle du traité de Cennini était, en plein XIV^e siècle, une véritable survivance des origines de la tradition des panneaux peints des communautés monastiques et canoniales.

D'autre part, l'accès privilégié à la connaissance livresque et technique que démontrent ces premiers peintres sur bois, comme leur vocation anonyme — propre de l'humilité bénédictine — sérieuse et didactico-dévotionnelle de leur art indiquent une formation ecclésiastique plus que probable au sein d'écoles monastiques ou cathédrales. De ce point de vue, l'information selon laquelle Geoffroy de Champaleman, évêque d'Auxerre entre 1052 et 1076, aurait institué dans le chapitre de sa cathédrale trois prébendes pour des ecclésiastiques artistes, un orfèvre, un peintre et un vitrier (« *Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem*² »), est particulièrement significative. De plus, du point de vue du rôle artistique des *conversi*, il faudrait souligner la convention entre Girard, abbé de Saint-Aubin d'Angers (1082-1106), et un serf nommé Foulque, exerçant

1. CALECCA 2011, p. 13-15.

2. BOURASSÉ 1863 ; MORTET n° XXV, 1911, p. 93.

l'art de la peinture, qui s'engage à peindre l'abbaye entière et à fabriquer des vitraux à la condition de devenir frère :

Quidam homo, nomine Fulco, pictore arte imbutus, venit in capitulum Sancti Albini ante Girardum abbatem et totum conventum, et ibi fecit talem convenientiam. Pinget totum monasterium illorum et quicquid ei preceperint, et vitreas fenestas faciet. Et ibi frater eorum devenit et insuper homo abbatis liber factus est¹ [...].

Le document qui recueille des plaintes du chapitre de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms, à Avignon (v. 1100) est encore plus éloquent à propos de l'apprentissage et de l'activité de clercs-peintres au sein des communautés religieuses. En effet, il met en cause les chanoines de l'abbaye de Saint-Ruf, qui veulent retenir avec eux un jeune clerc à qui un chanoine de la cathédrale lui avait appris l'art de la peinture : « *Quem ille suscipiens diligenter nutrit et artem suam pictoriam edocuit².* »

Au cours de la décennie de 1120, et plus précisément au moment de l'éclosion de la production de parements liturgiques peints en Catalogne, des canons ainsi que des usages de source plus romaine et « grégorienne » qui se substituent aux anciens canons et usages de l'*ordo* catalano-narbonnais, actif en Catalogne entre les années 1000 et 1125, commencent à s'imposer. C'est le cas de la *Collectio Tarraconensis* (Tarragone, Bibliothèque publique, ms. 26), réalisée à Roda d'Isàvena sous la gouvernance de l'évêque San Ramón (1104-1126), dans laquelle sont inclus, dans les folios 203 à 225, des *ordines* liturgiques très proches du nouveau pontifical romain sur la consécration des églises (f. 203-214v), la consécration des huiles et des chrismes le Jeudi saint (f. 214v-217r), l'ordination du clergé (217r-222v), ou la réconciliation des apostats (222v-223r³). Selon toute probabilité, l'émergence de ce nouveau *medium* — la peinture sur bois — dans le contexte des diocèses de La Seu d'Urgell, Vic et Roda d'Isàvena fut en partie conditionnée par ces nouveaux usages romans. En particulier, il est tout spécialement suggestif que les premiers maîtres de la peinture sur bois semblent s'être épanouis à l'ombre de grands centres ecclésiastiques, comme l'abbaye bénédictine de Santa Maria de Ripoll ou les cathédrales de Vic et d'Urgell. Dans ces centres, en effet, les artistes avaient accès aux livres de recettes techniques des *scriptoria* et pouvaient connaître à la perfection le répertoire ornemental et figuratif de la miniature catalane des XI^e et XII^e siècles⁴.

1. *Ibidem*, n° LXXXVII, p. 264-265.

2. *Ibidem*, n° CXII, 2, p. 307.

3. GOERING 2009, p. 1-28.

4. CASTIÑEIRAS 2007, p. 119-151 ; CASTIÑEIRAS 2009, p. 32-34.

Pour le reste, les maîtres peintres des tables d'Hix, d'Esquius et de Planès semblaient dominer également la rhétorique latine, accompagnant leurs images d'épigraphes peintes avec une belle calligraphie, comme s'ils s'étaient formés au sein d'une école monastique ou cathédrale. À Hix, une inscription latine, relative à saint Martin, titulaire de l'église et à qui sont dédiées deux des scènes du devant d'autel, courait, complète, des deux côtés de l'image centrale : *SOL ET LVX SANCTORVM/MANEO PRECLARA BONORVM* (Soleil et lumière de saints et de nobles, je demeure dans le plus haut). Ces lettres, au tracé bulbeux, que nous trouvons aussi dans les peintures murales de Casesnoves, rappellent la calligraphie propre de la *chrisographie*, ou écriture en or, dont les recettes se trouvent précisément dans le manuscrit de Ripoll de 1134 déjà mentionné. Pour sa part, le ton de supplication du texte de la mandorle du Christ en majesté du panneau d'Esquius (fig. 1) semble également pris de la culture livresque d'un monastère : *+ HIC DEVS ALFA ET O(mega) CLEMENS MISERATOR ADESTO/ + AC PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN* (C'est le Dieu de l'Alpha et de l'Omega. Viens, clément et miséricordieux avec ta pitié, et relâche les chaînes des misérables. Amen).

Enfin, l'inquiétante inscription de contenu néoplatonicien que l'on peut lire dans la mandorle du Christ du devant d'autel de Planès nous suggère, une fois de plus, la familiarité de ces humbles maîtres de la peinture sur bois avec la culture monastique dans laquelle ils avaient peut-être acquis leur formation : *NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVRA PERPES, MAGESTAS D(ivinitati)S EST ET SVMMA POTESTAS* (Aucune peinture finie ou figurée n'est comme la perpétuité, la majesté et le suprême pouvoir de Dieu).

Le caractère scolaire de ces vers, leur fonds évidemment néoplatonicien (Planès) et le ton presque de supplication de la table d'Esquius abondent dans ce profil « clérical » de leurs auteurs. À cet égard, il faudrait rappeler le *Liber glossarum et timologiarum* de Ripoll (Barcelone, Archives de la Couronne d'Aragon, Ripoll 74), un manuscrit-miscellanée probablement réalisé au début du XI^e siècle pour servir à l'enseignement métrique et grammatical dans l'école du monastère¹, où l'on trouve les *amatoria carmina* (f. 97v, 98r, 102r) — compositions poétiques en hexamètres ou pentamètres — qu'un écolâtre a ajouté pendant la deuxième moitié du XII^e siècle. Ces vers ont été attribués soit à Arnau del Mont — le moine qui avait voyagé de Ripoll à Saint-Jacques de Compostelle en 1172-1173 pour réaliser une copie du *Codex Calixtinus* (Barcelone, Archives de la Couronne d'Aragon, Ripoll 99) —, soit à un clerc itinérant que connaissait très bien la

1. PUIGVERT 2000, p. 41-46.

poésie des goliards¹. À mon avis, cet entourage littéraire et monastique est aussi présent dans la production des devants d'autel de cette période.

Dans des publications précédentes, nous avons tenté de suggérer, suivant les recommandations tardives de Cennino Cennini (chap. 104), le *curriculum* possible du peintre en Catalogne, dont l'apprentissage artistique progressif commencerait avec la pratique de la peinture sur bois et s'achèverait avec la réalisation de peintures murales. Un fait semble le confirmer : l'apparition sur la scène artistique catalane de la technique de la peinture sur bois au cours de la décennie de 1120 — Urgell, Hix, Puigbó et Ribes — semble coïncider avec une grande révolution de sa tradition picturale monumentale : le maître de Sant Climent de Taüll.

Son œuvre, en rupture absolue par rapport à l'illusionnisme du cercle du maître de Pedret, semble ignorer les leçons de cette tradition murale et parier pour de nouvelles formules d'expérimentation, tant en composition qu'en application des couleurs, qui le rapprocheraient de l'esthétique de la peinture sur bois émergente et qui suggèrent, par conséquent, un apprentissage commun ainsi qu'un échange de recettes entre les deux techniques. Cela expliquerait son sens ornemental marqué, son excessif profil en noir, ou la superposition de couches pour obtenir certaines tonalités, comme le manteau bleu.

En tout cas, cette versatilité et cette mobilité que l'on peut déduire des œuvres de ces premiers peintres-*clericus* ou peintres-moines ne devrait pas nous étonner outre mesure. En effet, dans d'autres domaines plus traditionnels de la culture chrétienne, comme Byzance, leurs biographies font état aussi bien de la peinture d'icônes que de la peinture murale². Enfin, il ne faut pas oublier que, comme les icônes byzantines, les panneaux d'autel catalans jouissaient d'un rite de bénédiction spécial. L'*acoulouthia* byzantine consistait en une cérémonie au cours de laquelle on oignait l'icône sur l'autel et l'on faisait une prière afin que descende sur elle la grâce divine. La pièce était ensuite laissée en l'état pendant quarante jours³. Ce n'est pas par hasard si, en Catalogne, on conserve une formule de bénédiction des *tabulae*, contemporaine de l'éclosion du nouveau *medium* pictural des panneaux peints. On la trouve, précisément, dans le manuscrit de la *Collectio Tarraconensis*, sous la rubrique *benedictio tabulae*, dans le folio 209r. Il s'agissait d'un rituel dans lequel la *tabula* — soit un autel portatif soit un devant d'autel — était ointe, après quoi on récitait une prière qui en faisait définitivement un objet sacré, en la

1. *Cancionero de Ripoll* (Anónimo), José Luis MORALEJO (trad. et éd.), Barcelone, 1986, p. 26-30, 72-74.

2. VASSILAKI 2007, p. 1-10.

3. GRABAR 1975, p. 5.



Fig. 14. — Peintures murales de Sant Climent de Taüll, v. 1123 (MNAC). Droits de reproduction : MNAC.

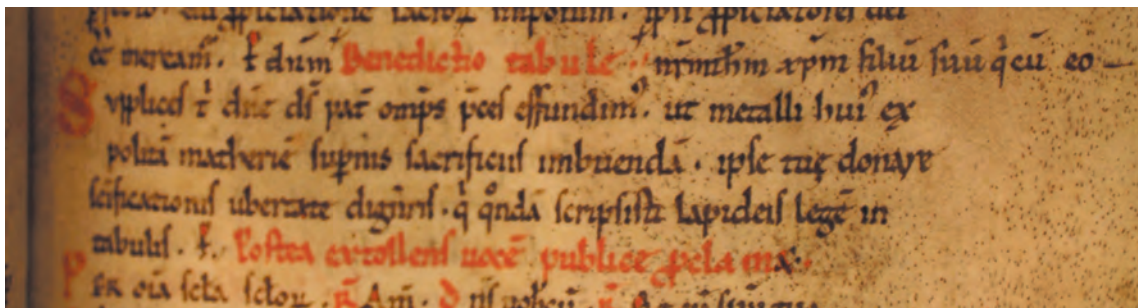


Fig. 15. — Rite de la *benedictio tabulae*, ca. 1123. Collectio Tarraconensis, Tarragona, Biblioteca Pública, ms. 26, f. 209r. Droits de reproduction : Biblioteca Pública, Tarragona.

comparant à l'impression divine des nouvelles tables de la loi de Moïse : « *Supplices tibi domine deus pater omnipotens preces effundimus ut metalli huius ex politam matheriam supernis sacrificiis imbuendam ipse tue donare sanctificationis uberate digneris qui quonda scripsisti lapideis legem in tabulis* » (Ô Seigneur, Père omnipotent, nous t'offrons en te suppliant de nos prières, pour qu'une fois gravée la loi dans les tables de pierre, tu te dignes à doter avec ton abondante sainteté la matière [ou le métal] de cette table, afin que celle-ci soit prête et ointe pour les sacrifices célestes¹).

On sait très peu de choses quant à leur fonction liturgique, à part leur évidente utilisation comme décoration de table d'autel et, par conséquent, d'ornement du lieu de l'eucharistie. Nous n'avons pas le moindre doute que nombre de leurs thèmes iconographiques les plus habituels — comme l'Ascension ou l'Incarnation du Christ — sont en rapport avec le rite de la consécration eucharistique et le mystère de la transsubstantiation. Du fait de leur bon état de conservation, il semble très probable qu'elles aient été couvertes, pendant la plus grande partie de l'année, par les précieuses toiles ou les dais qui apparaissent toujours dans les inventaires des autels catalans, qui étaient retirées ou non en fonction de la liturgie et des fêtes du cycle annuel. Sur une photographie ancienne du maître-autel de Sant Climent de Taüll, prise par Lluís Domènech i Montaner en 1904, on voit précisément la table du maître-autel revêtue d'un drap.

De fait, en Norvège, où l'on conserve un important corpus d'*antependia* en bois datant des XIII^e-XIV^e siècles on a des informations quant à l'exposition au public de ces meubles

1. Bien que Josep GUDIOL I CUNILL (*Els Primitius. III. La Pintura sobre fusta*, p. 2728) ait publié une version du texte existant dans un Pontifical du XII^e siècle des Archives épiscopales de Vic, nous avons quant à nous suivi la lecture du manuscrit *tarragonais* ; CASTIÑEIRAS 2011b, p. 67 ; CASTIÑEIRAS 2012b, p. 26.

liturgiques lors des grandes célébrations, passant le reste de l'année couverts par de précieux tissus, comme c'était le cas du devant d'autel doré de la cathédrale de Trondheim. De la même manière, la magnifique *Pala d'Oro* du maître-autel de la basilique Saint-Marc de Venise était couverte la plus grande partie de l'année d'une *pala feriale* — de tous les jours — réalisée en tissu. En Catalogne, comme l'a signalé récemment Gemma Ylla-Català, ce symbolisme était régi et accentué par le calendrier liturgique, qui régulait l'utilisation des *pallia*. Si on ne les utilisait que pour couvrir, en guise de protection, les tables d'autel d'argent ou peintes, on les retirait pour la célébration de la messe. Toutefois, si, au contraire, on les utilisait pour décorer à profusion les autels au cours de certaines festivités, comme Noël, Pâques ou l'Ascension, ceux-ci étaient retirés pour l'avent ou le carême. Heureusement, dans certains cas, comme celui de la basilique du monastère de Santa Maria de Ripoll, bien qu'il n'en ait survécu aucun, il est possible de découvrir, grâce aux six inventaires, l'évolution de son linge d'autel entre les ^xe et ^{xii}e siècles¹.

Cela suggère la possibilité d'une fonctionnalité des images centrée sur certaines fêtes de l'année liturgique. Ainsi, en Catalogne abondent les tables ayant des thématiques de Noël — Espinelves, Mosoll et Avià —, de contenu pascal — devants d'autel de San Climent de Taüll et Sagàs du Museu Episcopal de Vic — ou simplement de caractère hagiographique en relation avec la titulature de l'église — Sant Martín d'Hix, Sant Quirze et Santa Julita de Durro, Sant Andreu de Baltarga, Sant Andreu de Sagàs, Sant Martín de Gia —, sur lesquels on peut entrevoir une référence aux fonctions liturgiques et paraliturgiques en rapport avec ces festivités.

1. CASTIÑEIRAS 2011a, p. 34-36.

L'indispensable interdisciplinarité : quelques exemples roussillonnais

Jean-Bernard MATHON

La restauration d'une œuvre est toujours un moment capital pour celle-ci, car il s'agit de décider de quel état historique et esthétique sera restitué, tout en permettant de reconnaître le passage du temps et l'histoire matérielle de l'objet. Les choix de restauration ne peuvent donc être que le fruit d'un travail interdisciplinaire entre historiens, historiens d'art, conservateurs, restaurateurs, scientifiques, anthropologues et propriétaire de l'œuvre. La synthèse de l'ensemble de la documentation et des avis des différents spécialistes, ainsi que le diagnostic technique du restaurateur, dans un processus d'échanges, permettra de proposer un traitement respectueux de l'œuvre. Il ne sera pas question ici de présenter tous les examens et analyses scientifiques auxquelles on peut avoir recours pour l'étude des œuvres. Nous partirons plutôt d'exemples concrets comme l'étude et la restauration de Vierges à l'Enfant médiévales du Roussillon, pour montrer en quoi ces examens et analyses ont permis une meilleure connaissance des œuvres et guider les choix de restauration. Les œuvres médiévales sont le plus souvent peu documentées en archives, les précédentes interventions ont rarement fait l'objet de comptes-rendus techniques. Les examens et analyses scientifiques contribuent à reconstituer l'histoire matérielle des œuvres. Le dialogue et l'échange entre les différents spécialistes aboutit très souvent à reconsidérer l'objet dans ses datations et stylistiquement ; c'est le cas, par exemple, d'œuvres ayant été profondément modifiées et repeintes.

1 Retour sur d'anciennes restaurations

Dans la décennie 1950, fut mis au jour ou découverte fortuitement toute une série d'œuvres médiévales, dans le département des Pyrénées-Orientales. Il s'agit essentiellement de panneaux peints et de sculptures. Nous excluons de notre propos les peintures murales, ainsi que l'orfèvrerie et les textiles.

À la suite de ces découvertes, fruit pour l'essentiel du travail d'investigation du conservateur des Antiquités et objets d'art¹, le service des Monuments historiques a entrepris des actions de préservation, de protection et de restauration². L'objectif était la sauvegarde et la valorisation de ces œuvres.

Cependant, des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980, on peut considérer qu'en pratique l'on ne procédait pas à des examens scientifiques préalablement aux restaurations pour les œuvres dont nous parlons ici. D'ailleurs, le Laboratoire de recherche des Monuments historiques (LRMH) ne fut créé qu'en 1970. L'œuvre était confiée à un restaurateur qui, au mieux, avait effectué quelques sondages avant de procéder aux restaurations.

La plupart des ateliers œuvrant pour les Monuments historiques étaient constitués de restaurateurs s'étant formé sur le tas. Seuls quelques-uns avaient suivi des stages dans des institutions à l'étranger. Pour bien percevoir la situation, il faut observer que la première formation répondant aux critères de la déontologie de la restauration a vu le jour en France en 1974. La première promotion ayant été opérationnelle à partir de 1978. En Italie, l'Istituto Centrale del Restauro fut créé en 1939, par Cesare Brandi qui fut un des premiers à élaborer et mettre en pratique la théorie moderne de la restauration. La *Teoria del restauro*, publiée en 1962 en Italie, ne fut traduite en français qu'en 2002³.

À partir de quelques exemples, nous présentons le résultat critique de ces interventions :

1.1 Le retable à baldaquin d'Angoustrine

Il s'agit d'un des premiers exemples de retable peint⁴, composé d'une niche centrale à baldaquin abritant une Vierge à l'Enfant du XIII^e siècle, volée en 1976. De part et d'autre, deux volets fixes illustrent les scènes de l'Annonciation à gauche et de la Visitation, à droite. Ce retable provenant de la chapelle Saint-Martin d'En-Valls (Angoustrine⁵) fut classé Monument historique le 28 mai 1932. Il est actuellement

1. Marcel Durliat était le conservateur des A.O.A. en poste dans les Pyrénées-Orientales dans les années 1950. C'est à lui que nous devons la plupart des découvertes.

2. L'inspecteur des Monuments historiques en fonction dans les Pyrénées-Orientales était alors Jean Taralon.

3. BRANDI 2002.

4. LE POGAM 2009, p. 60-62.

5. FOLCH I TORRÈS 1925, publie un cliché avec le retable dans le chœur de la chapelle.

Fig. 1. — Angoustrine, retable à baldaquin : avant la restauration de 1954 et le vol de la statue. Droits de reproduction : archives du diocèse de Perpignan, Fonds Siviède.



conservé à l'Hospice d'Ille-sur-Têt. La datation proposée est la première moitié du XIII^e siècle¹.

Le bois utilisé est du résineux². Le fond, avec les panneaux peints, est constitué de deux planches horizontales superposées dans la hauteur³. Les moulures du pourtour sont rapportées et fixées par des chevilles en bois. Le sol est réalisé avec une seule planche⁴ ; 6 trous de cheville sont visibles au revers, correspondant à des traces d'anciennes fixations. De la toile a été appliquée sur les joints d'assemblage avant apprêt.

Sa restauration a été confiée, en 1954, à l'Atelier Malesset, à Paris, pour un coût de 98 130 francs. Dans son mémoire du 30 avril 1954, M. Malesset indique qu'il a été procédé au dépoussiérage, à l'assainissement et à la consolidation des bois, au décapage des polychromies, après refixage, puis à la restauration. Nous ne disposons d'aucune indication sur les produits et techniques utilisés.

Quant à ce qui est désigné sous le terme de « restauration », il semble bien que des parties du crénelage aient été refaites et les lacunes repeintes, sans que l'on puisse distinguer, sans un examen minutieux, ce qui est original et ce qui est refait.

1. DURLIAT 1961, p. 10-11.

2. Ce retable mesure 72 cm de hauteur, 102 cm de largeur, 26 cm de profondeur.

3. Largeur : 31 cm × épaisseur : 3 cm.

4. 3 cm d'épaisseur.



Fig. 2. — Angoustrine, retable à baldaquin : après la restauration de 1954 et le vol de la statue en 1976.
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker.

1.2 L'*antependium* d'Angoustrine¹

Cet *antependium*² provient également de la chapelle de Saint-Martin d'En-Valls (Angoustrine), où il était placé sous le retable de Saint-Martin (1508). Autrefois attribué à un atelier byzantinisant du début du XIII^e siècle³, la datation proposée aujourd'hui est plutôt le milieu, voire le 3^e quart du XIII^e siècle⁴. Ce devant d'autel a été classé Monument historique le 28 mai 1932.

Dans un rapport daté du 29 septembre 1951⁵, Jean Taralon, inspecteur des Monuments historiques, nous informe que « l'*antependium* est fort délabré, la peinture très ruinée reste peu lisible. On devra le refixer, sans songer à en reconstituer les parties effacées ». Malgré ces recommandations, il fut confié en restauration, en 1959, à l'Atelier Malesset. Le mémoire de ce dernier, daté du 22 juin 1959, nous apporte de brèves informations sur l'intervention : « Refixage général de l'enduit et des couches sous-jacentes ; assainissement et durcissement des bois ; nettoyage léger des fragments subsistants ; reconstitution complète des scènes peintes à l'aide du dessin bien conservé, tracé à la

Fig. 3. — Angoustrine, *antependium*, avant la restauration de 1959. Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, n° 56n02292.



1. DURLIAT 1954-1955, p. 303-304.

2. Dimensions : H. 100 cm × l. 154 cm × ép. 7 cm.

3. DURLIAT 1961, p. 10.

4. LE POGAM 2009, p. 63-64.

5. Archives de la conservation des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales.



Fig. 4. — Angoustrine, *antependium*, après la restauration de 1959. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Marc Michalczak.

pointe, et des éléments colorés subsistants ; reconstitution des apprêts et du décor de la bordure ; vernissage, méchage de la bordure, matage. »

Un changement radical d'option a été opéré entre les préconisations de Jean Taralon et l'intervention effectuée à peine dix ans plus tard. Il s'est agi d'une intervention esthétique qui trahit l'œuvre originale. Nous ne disposons pas d'analyse des matériaux, mais il est vraisemblable que les fonds aient été réalisés avec des feuilles métalliques (étain ou argent) recouvertes de glacis colorés. Des analyses approfondies des matériaux seraient nécessaires, mais il semble difficile de revenir sur cette restauration abusive.

1.3 Le baldaquin de La Llagonne¹

Lors de la réfection du toit de l'église de La Llagonne, au début des années 1950, les maçons retrouvèrent quatre planches peintes². Ces planches sont des fragments d'un baldaquin qui, dépourvu de colonnes, était placé sur des poutres au-dessus de l'autel. La datation proposée est la première moitié du XIII^e siècle³.

Suite au classement Monument historique le 21 mars 1957, il fut procédé à sa restauration. Nous ne disposons pas de dossier sur cette intervention, mais une observation attentive nous permet de reconstituer le traitement effectué. Le choix fut fait de ne pas traiter les éléments retrouvés comme des fragments, mais de reconstituer ce baldaquin dans ce que l'on pensait être ses dimensions originelles⁴.

Il a subi une transposition. Le support original a complètement disparu. La couche picturale originale *a tempera* a été appliquée sur un panneau latté de 18 mm



Fig. 5. — La Llagonne, fragments du baldaquin, après la découpe. Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, n° 66w00310.

1. DURLIAT 1954-1955, p. 303-304.

2. Dimensions respectives des planches peintes : 1 planche de 168,1 cm × 25 cm et 3 planches de 168,1 cm × 30 cm.

3. DURLIAT 1961, p. 10.

4. Dimensions actuelles : H. 167 cm × l. 207 cm.



Fig. 6. — La Lagonne, le baldaquin après la restauration de 1958. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Marc Michalczak.



Fig. 7. — La Llagonne, devant d'autel, après restauration ; état actuel. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Marc Michalczak.

d'épaisseur au revers duquel ont été collées cinq traverses verticales, pour assurer la rigidité. Les parties lacunaires de la couche picturale ont été traitées par un aplat beige et certaines parties structurantes ont été peintes. Il s'agit d'interventions fondamentales et irréversibles.

1.4 Le devant d'autel de La Llagonne

Ce devant d'autel fut découvert en juin 1955 par l'abbé Higounet, curé de la paroisse, derrière un *antependium* du XVIII^e siècle. Dans la foulée, il fut classé Monument historique le 25 mars 1955. Il avait beaucoup souffert et la décoration peinte était perdue

pour la plus grande partie. Il a été attribué, par Marcel Durliat, au maître du retable de saint Michel, provenant de Soriguerola (Musée national d'art de Catalogne, Barcelone) et daté du XIII^e siècle¹.

Ce panneau est constitué de quatre planches de bois, assemblées horizontalement². Le cadre, rapporté, comporte onze concavités circulaires. Le panneau et le cadre sont recouverts d'une toile marouflée et d'une épaisse couche de préparation blanche, de type blanc de Meudon et colle animale. De nombreux contours de figures sont incisés dans la préparation. La peinture est *a tempera* avec des dominantes ocre clair et brun-noir.

Nous ne disposons pas d'informations précises sur le traitement de restauration, mais nous pouvons constater que le choix de restitution colorée des grandes lacunes ne permet pas de mettre en valeur ce qu'il reste de peinture originale.

1.5 L'*antependium* d'Yrivals

Les fragments originaux de cet *antependium* furent retrouvés, vers 1950, par le curé, derrière un devant d'autel du XVIII^e siècle de l'église Saint-Étienne³. Ils étaient utilisés comme planches pour soutenir l'autel d'un retable baroque. Il ne subsistait qu'une partie de la moitié supérieure du panneau peint, le reste de celui-ci, ainsi que l'encadrement, ont disparu. Ces éléments sont datables du tout début du XIII^e siècle et s'apparentent au devant d'autel d'Angoustrine. La facture, d'influence encore byzantinisante, fait penser au maître d'Avià, actif à Guils, en basse-Cerdagne, à cette époque.

Il restait deux fragments de planches horizontales, en bois de résineux, dont l'une était cassée en deux⁴. Classés Monument historique le 25 mai 1955, ces fragments furent restaurés en 1966 par Paul-Albert Moras, restaurateur à Paris, pour la somme de 1 600 francs, en recomposant un devant d'autel.

Les planches ont été ré-assemblées entre elles, puis enchâssées dans des planches neuves par collage et queues d'aronde, afin de reconstituer ce que l'on a estimé être la dimension originelle de l'objet⁵ ; une traverse verticale au centre est collée sur toute la

1. DURLIAT 1961, p. 13.

2. Dimensions totales : H. 100 cm × l. 164 cm. Largeur de chaque planche : en moyenne 18,5 cm.

3. DURLIAT 1954-1955, p. 302-303.

4. Dimensions de la planche supérieure : H. 15 cm × l. 85,5 cm. Dimensions de la planche inférieure : H. 17,5 cm × l. 138,5 cm, avec une découpe à 89 cm.

5. Dimensions après reconstruction : H. 97 cm × l. 167,3 cm.

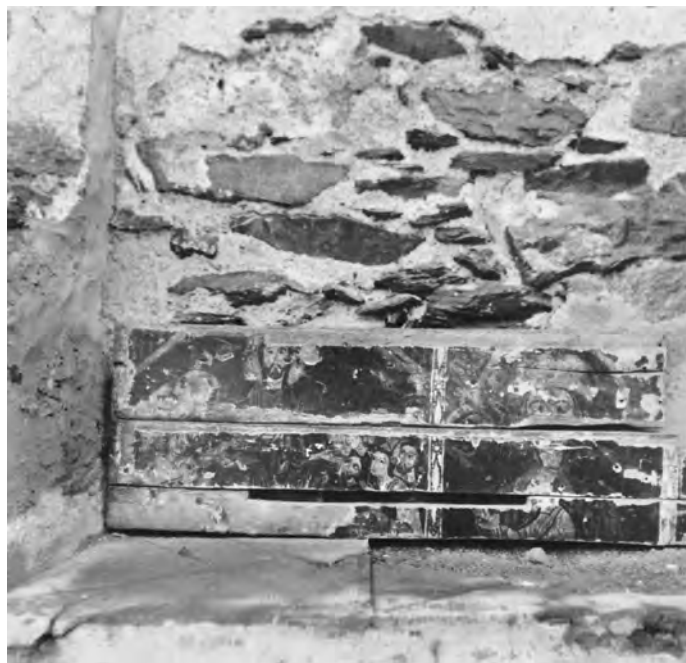


Fig. 8. — Chapelle d'Yrivals (Latour de Carol), fragments d'*antependium*, après la découverte en 1950. Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, n° 66w00297.

hauteur du panneau. Le panneau reconstitué est bloqué dans un cadre à l'aide de taquets en bois.

On peut s'étonner du choix de reconstitution de l'encadrement ainsi que des parties manquantes du panneau peint qui, loin de mettre en valeur l'original subsistant, noie celui-ci dans une masse colorée, rendant difficilement compréhensible la partie originale, par ailleurs abondamment repeinte.

Une dé-restauration et une re-restauration seraient à envisager pour mieux étudier, connaître et valoriser ce fragment d'un grand intérêt patrimonial.

Il n'est pas exclu que cet *antependium* provienne de l'église Saint-Fructueux et ait été récupéré lors du démembrement des aménagements médiévaux de l'abside pour y installer le retable Renaissance.



Fig. 9. — Chapelle d'Yrvals (Latour de Carol), l'*antependium* après la reconstruction/restauration de 1966.
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker.

1.6 La Vierge à l'Enfant de Montbolo¹

C'est une sculpture monoxyle, évidée, avec quelques éléments ajoutés (trône, manches, enfant²). Plusieurs bois ont été utilisés : saule, peuplier et tilleul. Les bras de la Vierge et de l'Enfant ont disparu. Cette œuvre est datée du début du XIII^e siècle. Elle fut classée Monument historique le 14 novembre 1907.

En 1963, Pierre Ponsich, alors conservateur des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales, signale la Vierge comme étant « dans un état déplorable (bois très attaqué) » et demande « une intervention urgente, sous peine d'aboutir rapidement à une perte

1. MATHON *et al.* 2011, p. 134-139.

2. Dimensions : H. 81,5 cm × l. 48 cm × pr. 25 cm.



Fig. 10. — Montbolo, Vierge à l'Enfant, avant la restauration des années 1960. Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, n° 66w00297.



Fig. 11. — Montbolo, Vierge à l'Enfant, état actuel. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker.

définitive¹ ». Quelques années plus tard, l'œuvre sera restaurée par l'atelier Latapie, à Perpignan. Il fut procédé à la consolidation du bois et la réfection de la colonnette droite manquante². Mais, si l'on se réfère à des clichés anciens, la position de l'enfant a été modifiée et, bien que la polychromie originale soit pratiquement inexistante, les visages et la guimpe de la Vierge ont été entièrement repeints. Il reste quelques rares traces de polychromie rouge sur le manteau et la robe.

En l'absence de dossier de restauration nous n'avons pas de justification du choix des traitements. Ceux-ci nous interpellent dans la mesure où les modifications apportées à l'œuvre ne sont ni documentées, ni identifiables sans avoir recours à des examens scientifiques.

1.7 La Vierge à l'Enfant de Planès

Cette sculpture datée du premier quart du XIII^e siècle a été classée Monument historique le 12 février 1892³. Sculptée dans du bois de saule, non évidé, avec quelques éléments rapportés en résineux, cette œuvre a conservé une grande partie de sa polychromie d'origine, sauf sur les carnations. Nous constatons la présence de toile marouflée au niveau des assemblages.

Elle fut restaurée par Marcel Maimponte en 1952. Dans une note, Jean Taralon précise que « la restauration a consisté à décaper la statue pour retrouver la polychromie ancienne et à traiter le bois qui était vermoulu⁴ ». Mais, à l'examen, on constate que des parties ont été refaites : le bras droit et les orteils de l'enfant ont été fixés par une pointe. De plus, il semble que des nettoyages drastiques aient usé certains motifs décoratifs et que les carnations aient été repeintes.

En 2011, la sculpture, assez endommagée, a dû subir une nouvelle restauration. À l'occasion, des examens approfondis ont été réalisés⁵.

1. Archives de la conservation des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales.

2. Archives de la conservation des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales.

3. Dimensions : H. 55,5 cm × l. 24 cm × pr. 23,5 cm.

4. Rapport rédigé par J. Taralon, inspecteur des Monuments historiques, en novembre 1952. Médiathèque du Patrimoine, service des Objets mobilier, dossier commune de Planès.

5. MATHON *et al.* 2011, p. 172-179.



Fig. 12. — Planès, Vierge à l'Enfant, avant la restauration de 1950 Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, mh 313180, distrib. RMN.



Fig. 13. — Planès, Vierge à l'Enfant, après la restauration de 1950 Droits de reproduction : médiathèque du Patrimoine, mh 099559, distrib. RMN.

2 Pour une démarche pluridisciplinaire

Dans le cadre du projet sur l'étude des arts picturaux médiévaux en Roussillon, nous proposons ici quelques pistes pour aider à mener à bien ce programme.

La restauration est un acte décisif pour le devenir d'une œuvre. Elle peut conduire à le modifier, le transformer, voire le détruire. L'acte de restaurer est une décision grave qui nécessite au préalable un travail d'étude, d'examen, de documentation qui doit faire appel à une réflexion pluridisciplinaire prenant en compte tous les éléments historiques et techniques relatifs à l'objet.



Fig. 14. — Planès, Vierge à l'Enfant, avant la restauration de 2011. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker.



Fig. 15. — Planès, Vierge à l'Enfant, après la restauration de 2011. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker.

« La restauration est le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur¹. » Cette définition de l'historien d'art et théoricien de la restauration Cesare Brandi doit nous guider dans notre approche et nos choix d'inter-

1. BRANDI 2002, p. 30.

vention de restauration. S'appuyant sur ses prédécesseurs, Cesare Brandi (1906-1986) définit comme but de la restauration le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre et reconnaît pour guide deux instances, l'instance esthétique — sans laquelle il n'y a pas d'œuvre — et l'instance historique. Pour lui, l'œuvre se décompose en image et matière ; seule la matière peut être restaurée. Pour notre part, le « retour à Brandi » est toujours source de remises en cause et d'interrogations dans notre démarche.

Les œuvres médiévales ont été abondamment réparées, repeintes, au cours des siècles, afin de les rendre plus présentables, utilisables. Tous ces avatars de l'usage font partie de l'histoire de l'objet et doivent le plus souvent être conservés. Ces modifications sont, bien entendu, non documentées et il faut avoir recours à des techniques d'examen souvent sophistiquées pour reconstituer l'histoire matérielle de ces objets.

De par leur nouveau statut d'objet patrimonial, un bon nombre de panneaux peints et statues médiévales a subi des restaurations, en particulier à partir des années 1950. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait espérer, la plupart de ces interventions ne sont pas documentées¹. Tout au plus disposons nous de photos antérieures à leur restauration. Pour comprendre les interventions réalisées, il est nécessaire, comme dans les cas énoncés ci-dessus, d'effectuer des analyses et examens approfondis.

Lorsque l'objet est extrêmement lacunaire, toute intervention de restitution devient impossible, sauf à recourir à des reconstitutions inventives, ce que nous nous refusons.

Chaque cas est un cas particulier. Après études, les décisions prennent en compte un panel de critères en relation avec les modifications apportées au cours du temps, l'état de conservation, la faisabilité des traitements qui doivent être sans risques pour l'objet, une cohérence de la restitution de l'œuvre, une bonne lisibilité.

Toute intervention de restauration prend en compte le double risque du faux artistique et du faux historique. D'une part, le rétablissement d'un élément ou d'une lacune ne doit pas se faire passer pour authentique et, d'autre part, on ne doit pas revenir sur des altérations si elles sont porteuses de sens. La restauration est toujours un équilibre, difficile à concilier, entre respect de l'histoire de l'œuvre et présentation esthétique. D'où la nécessité d'évaluer le poids de chaque instance — historique et esthétique — et d'adopter une démarche conciliatrice et documentée, en faisant appel à la culture du restaurateur et à l'interdisciplinarité dans les démarches de restauration. Car, comme le dit Brandi :

1. Il faudra attendre les années 1990 pour disposer de dossiers de restauration dignes de ce nom, dans le domaine des Monuments historiques, au moins pour ce qui concerne les Vierges médiévales.

La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps¹.

Pour toute restauration, il convient d'établir des protocoles précis. Ceux-ci reposent sur huit grands principes : l'examen préalable, la stabilité, la compatibilité, la réversibilité, la lisibilité, la documentation, la pluridisciplinarité et, enfin, l'intervention minimum.

Avant toute intervention, il est absolument nécessaire de procéder à un examen préalable et à un diagnostic de l'œuvre. On ne peut construire un projet d'intervention de conservation-restauration sur un objet sans en connaître les matériaux constitutifs, évaluer leur degré d'altération, comprendre les causes des altérations observées et apprécier les risques encourus par l'objet en l'absence de tout traitement. Dans l'établissement d'un projet de traitement, on ne se limite pas à la seule analyse de l'état matériel, mais aussi à la spécificité culturelle de l'objet. Cela suppose la recherche des informations historiques et ethnologiques, notamment, qui peuvent en éclairer la compréhension. Ainsi, toute intervention commence par un examen diagnostique de l'objet et de sa signification culturelle. Cet examen préalable servira d'argumentaire pour justifier la nécessité d'une intervention, ou l'absence d'intervention.

Quant aux moyens techniques mis en œuvre, ils sont de deux types : non destructifs et destructifs. On aura recours, dans la mesure du possible, à des moyens non destructifs, mais parfois un micro-prélèvement sera indispensable. Les techniques d'analyse non destructives sont : la photographie en lumière normale, rasante, ultra-violette et en infrarouge, la réflectographie infrarouge, mais également les techniques d'imagerie médicale (radiographie pour les peintures, scanner pour les sculptures).

Dans de nombreux cas, nous sommes conduits à faire appel à des techniques dites destructives ; c'est-à-dire qu'il convient d'effectuer un micro-prélèvement de matière. Ces prélèvements sont utilisés pour effectuer des identifications de bois, des stratigraphies et des analyses physico-chimiques des couches peintes, le plus souvent complétées par un examen sous microscope électronique à balayage. On a recours depuis peu à d'autres technologies plus avancées, dont peu d'établissements sont dotés : le synchrotron, la micro spectroscopie infrarouge ou la micro fluorescence X².

Nous allons chercher à assurer la stabilité des matériaux originaux pour une bonne conservation ultérieure de l'œuvre. Les matériaux utilisés lors des traitements de conser-

1. BRANDI 2002, p. 32.

2. Accélérateur de particules.

vation — même à titre temporaire —, ou ceux employés lors de la restauration, doivent présenter une stabilité à long terme satisfaisante pour la conservation du bien culturel.

Les produits et matériaux placés au contact direct des matériaux originaux constitutifs de l'objet doivent être compatibles avec eux, sur les plans mécanique, chimique, physique et, éventuellement, optique. Cela concerne tout autant les produits et matériaux temporairement utilisés que pour ceux qui resteront durablement associés à l'objet¹. Les matériaux devront vieillir ensemble, sans que le comportement de ceux qui ont été rapportés nuise aux originaux.

Un des critères fondamentaux en restauration est la réversibilité. Cela signifie que tout ce qui a été apporté au cours d'un traitement doit pouvoir être enlevé par des moyens inoffensifs et sans dommage pour l'objet. La réversibilité n'est pas toujours possible ; ainsi, le nettoyage est une intervention irréversible. Une intervention irréversible doit être dûment justifiée.

Une restauration doit être lisible. Même si l'objectif est de mettre en valeur l'objet, rendre sa lecture compréhensible ou en révéler les qualités esthétiques, les interventions ne doivent pas en falsifier la réalité, en gommant toute trace de son histoire matérielle. On va donc choisir un degré de discrétion plus ou moins élevé pour les « reprises ». Plusieurs niveaux de réintégration seront choisis en fonction de l'importance des lacunes. En général, pour les œuvres médiévales la réintégration sera minimale.

Toute intervention doit être documentée. Le dossier doit accompagner l'œuvre. Il est indispensable pour entreprendre toute nouvelle intervention. Il garantit la réversibilité. Il comprend l'ensemble des informations recueillies sur l'objet, son histoire, le diagnostic, les examens et analyses, les objectifs et choix de traitements, argumentés, les interventions et produits utilisés, l'indication des mesures de conservation, de surveillance et d'entretien recommandées. Il se compose d'images et de textes.

Derrière l'image, un peu simpliste, du restaurateur muni de son coton-tige imbibé de solvant se cache une réalité plus complexe. Le restaurateur, même s'il est l'acteur de l'intervention — celui qui touche l'objet et va sans doute le modifier —, doit être accompagné, dans ses décisions, dans son action, d'autres intervenants qui vont l'éclairer, le conseiller, lui donner un avis. Cet échange va permettre qu'émergent des choix, des décisions qui dans un long processus vont pouvoir se traduire en réalité.

Un traitement de restauration est un traumatisme pour une œuvre. C'est la raison pour laquelle on fera toujours preuve de prudence, en n'effectuant que des interventions

1. Adhésifs, consolidants, revêtements protecteurs, supports, constituants des parties restituées, etc.

dûment justifiées et en ayant recours à des techniques et produits éprouvés, d'autant que nous disposons d'un retour d'expérience relativement limité quant à ces derniers.

Une fois restaurée, l'œuvre va retrouver son lieu de conservation d'origine, son église, des conditions environnementales pas toujours très appropriées à une bonne conservation, renouer dans certains cas avec un usage dévotionnel, être parfois manipulée. Elle va sans doute être davantage valorisée, son statut d'œuvre d'art mis en avant. Tout cela n'est pas sans risques. Notre rôle est aussi d'assurer une sorte de « service après-vente », ce qu'en des termes moins prosaïques nous appelons conservation préventive. Ainsi, l'objet sera sécurisé pour éviter le vol ou le vandalisme, il sera réinstallé dans un environnement sain et traité contre les insectes xylophages. Les personnes en charge de son entretien ou de ses manipulations seront formées à ces actions, afin de limiter les risques. Un contrôle régulier de son état de conservation sera effectué par un restaurateur.

La coopération, le partenariat, l'échange réciproque entre historiens, scientifiques, restaurateurs, conservateurs, historiens d'art permet d'approfondir la connaissance des œuvres et d'aider dans le choix des traitements de restauration. De ce point de vue, il nous semble utile de mentionner comme méthodologie de référence l'étude de 22 Vierges médiévales à laquelle ont participé de façon collective les spécialistes ci-dessus mentionnés¹.

Mettre en relation, en situation d'échange, de comparaison, les études réalisées par les historiens d'art et les restaurateurs se révèle fructueux pour les deux parties et l'évolution de l'histoire de l'art. L'approche technique des restaurateurs, l'auscultation et l'examen approfondi des œuvres, avec des moyens scientifiques évolués sont confrontés à la culture visuelle et documentaire des historiens d'art. Le résultat de cette démarche, outre une meilleure connaissance des objets, permet de reconsidérer des datations, des attributions et ouvrir de nouvelles pistes de recherches.

3 Quelques pistes de recherche

Le CCRP a été relativement peu sollicité pour intervenir sur des panneaux peints médiévaux, la plupart de ces derniers ayant été restaurés antérieurement. En revanche, un programme a été mis en place concernant les Vierges à l'Enfant de cette période. Toujours en cours, il a permis des avancées notoires pour la connaissance de ces œuvres². Pour ne

1. MATHON *et al.* 2011, p. 104-257.

2. *Ibidem.*

citer qu'un exemple, l'identification des bois de 92 Vierges du XII^e au XIV^e siècle a permis une meilleure connaissance du type de bois utilisé pour les supports, leur répartition géographique, la corrélation entre les essences choisies par le sculpteur et la destination de l'objet¹. Il conviendrait d'engager le même type d'identification pour l'ensemble des panneaux peints. Le recours à l'imagerie médicale pourrait être généralisé à l'ensemble des œuvres médiévales. Le scanner et la radiographie permettraient de connaître les techniques d'assemblage, les modifications de structure et interventions de restaurations antérieures pour les sculptures et panneaux peints.

L'étude des décors réalisés avec une feuille métallique recouverte d'une résine colorée afin d'imiter l'or serait à envisager. Les analyses existantes ont montré une substitution progressive de la feuille d'étain par la feuille d'argent au cours du XIII^e siècle. La résine qui recouvre la feuille, souvent teintée par un colorant ou un pigment, était fondamentale pour la préservation de la feuille métallique contre le vieillissement et la corrosion. La feuille métallique adhérait à la couche de préparation au moyen d'une couche adhésive. La stabilité et la conservation de ces feuilles dépend fortement de la stabilité de la couche adhésive et de celle de la résine colorée qui les recouvre. La réactivité entre les différents matériaux, la présence d'impuretés, le vieillissement naturel et plus largement la dégradation de la couche de revêtement et de la couche d'adhésion mènent à la détérioration et parfois à la perte irréversible de la feuille métallique. Il conviendrait d'entreprendre une étude analytique des matériaux utilisés, de leur altération, de leur vieillissement et de leur réactivité, en ayant recours à des techniques très pointues, pour obtenir un diagnostic de l'état de conservation de ces œuvres et établir une stratégie efficace de conservation².

D'une manière générale, toutes ces études nécessitent la mise en place de protocoles, respectés par les différentes institutions partenaires, afin que les résultats soient exploitables et puissent être comparés.

Conclusion

Il convient tout d'abord de souligner que l'apport des scientifiques n'est pas à concevoir comme une simple prestation de service ; le scientifique participe de façon collégiale à l'étude des œuvres au même titre que l'historien d'art, le conservateur ou le

1. JUBAL-DESPERAMONT 2011, p. 87-95.

2. Synchrotron, micro spectroscopie infrarouge ou la micro fluorescence X, par exemple.

restaurateur, chacun avec ses connaissances et compétences propres. Il reviendra ensuite au responsable scientifique d'assurer le suivi de la mise en œuvre des décisions en relation étroite avec le restaurateur qui aura la lourde tâche d'intervenir sur l'objet dans le respect des règles déontologiques les plus exigeantes.

Une question récurrente se pose à nous : doit-on reprendre les anciennes restaurations, notamment celles des années 1950 ? La réponse n'est pas univoque. Tout d'abord, il est primordial de privilégier la conservation de l'œuvre et éviter de multiplier des interventions toujours traumatisantes pour les objets. Ensuite, dans certains cas, nous pouvons considérer que ces restaurations font désormais partie de l'histoire de l'objet, pour autant qu'elles ne trahissent pas la lecture de celui-ci. C'est sans doute le cas du baldaquin de La Llagonne et de l'*antependium* d'Angoustrine. Pour d'autres objets, tels le devant d'autel d'Yrivals ou celui de La Llagonne, on peut considérer que les restaurations réalisées perturbent la lecture et que les repeints où ajouts, difficilement discernables de l'original, seraient à reprendre. De ce point de vue, il convient d'insister sur deux critères fondamentaux qui doivent guider toute intervention : éviter l'anachronisme et laisser lisible le passage de l'histoire.

Étude des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar : remarques préalables à l'étude technique en laboratoire

Anne LETURQUE

L'étude des matériaux et des techniques utilisés dans les arts picturaux médiévaux est le vecteur d'une meilleure compréhension des œuvres. Pour autant, s'intéresser à la matérialité des peintures elles-mêmes suppose de développer une méthodologie. L'historien de l'art va ainsi effectuer un travail fondamental pour la connaissance des peintures en termes de collecte de données, d'observation macroscopique de celles-ci *in situ* et d'élaboration de questionnements. Ces derniers vont aider les restaurateurs et les chimistes à effectuer des prélèvements et des analyses. Pour illustrer le travail préalable aux études en laboratoire, l'exemple des peintures de l'église de Saint-Martin-de-Fenollar (Pyrénées-Orientales) semble tout à fait représentatif. Elles ont été très étudiées, la bibliographie les concernant est importante et des historiens de l'art prestigieux se sont penchés sur leur cas. Afin de situer ce décor et de le dater, des analyses iconographiques et stylistiques, des postures et des jalons divers ont été pris. Nous retenons pour notre part la datation des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar du second quart du XII^e siècle et nous les considérons comme contemporaines de celles des Cluses-Hautes, peut-être de celles de Casesnoves, voire également de Saint-Génis-des-Fontaines. Sur un autre ordre d'idées, les liens qui unissent Arles-sur-Tech à Fenollar nous poussent à les adosser aux quatre autres ensembles peints, même si nous les pensons plus tardives car en lien avec la consécration de 1157 de l'abbaye Sainte-Marie. Outre la question de la datation, celle des sources où le peintre de Fenollar a pu puiser des éléments de son décor est également à prendre en compte. Ces considérations d'ordres iconographique et stylistique auxquelles s'ajoutent des observations d'ordre technique nous amènent à soulever des questionnements quant aux futurs prélèvements et analyses à effectuer sur ce site comme sur d'autres.

1 L'édifice et le décor

Le décor qui orne les parois de cette église est connu depuis 1860 et classé au titre des Monuments historiques depuis 1908. Il est le plus souvent daté de la première moitié du XII^e siècle. À cette époque, l'édifice fait partie du diocèse d'Elne et de la



Fig. 1. — Vue d'ensemble de l'abside peinte de l'église de Saint-Martin-de-Fenollar. Droits de reproduction : C. Bachelier, 2010.

vicomté de Castellnou. Il apparaît comme une possession de l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech dès 844¹. Pierre Ponsich a souligné l'importance de la situation de celle-ci sur la voie qui se dirige vers Les Cluses, c'est-à-dire l'ancienne voie romaine qui passait par le poste fortifié des « Clausures » établi au nord du col du Perthus. Une tradition orale identifie l'église de Saint-Martin-de-Fenollar comme la « chapelle de la Mahut² ». Les historiens identifient ce personnage comme étant Mahaut, fille de Raymond Berenger III, comte de Barcelone, ayant hérité du territoire où se trouve l'église en 1131 et ayant épousé le vicomte de Castellnou, Jasper II en 1135.

L'édifice est composé d'une nef et d'une abside de forme rectangulaire. Un arc légèrement outrepassé sépare la nef du chœur³. Il semblerait que la nef n'ait été voûtée qu'au XII^e siècle et ce serait probablement à cette même époque qu'il aurait reçu son décor peint. Un cimetière longe le mur sud de la nef, où est située la porte primitive du bâtiment. En 1884, alors que l'église n'est qu'un simple bâtiment agricole, l'accès méridional est condamné et un autre est percé au beau milieu du chevet⁴. Ceci a pour effet de détruire tout le registre inférieur des peintures du mur oriental. En 1953, a lieu la restauration de l'état architectural initial, mais le décor reste irrémédiablement mutilé. Malgré cela, l'ensemble pictural de Saint-Martin-de-Fenollar reste aujourd'hui le plus important en surface peinte et le mieux conservé des Pyrénées-Orientales. Les parois de l'abside sont couvertes de fresques et quelques fragments demeurent sur les murs de la nef.

Sur la voûte de l'abside, au centre de la composition, trône un Christ en Majesté. Il est assis, sa main gauche tient le livre, sa main droite est levée, bénissant. Il se détache sur le fond bleu d'une mandorle, formée de bandes de couleurs variées puis de vagues simulant des nuées. Il est accompagné des symboles des évangélistes, représentés en buste et portés par des anges. Ils sont désignés par des inscriptions aujourd'hui peu lisibles, mais identifiés. Il s'agit de quatre vers tirés du *Carmen Paschale* de Coelius Sedulius, poète du milieu du IV^e siècle⁵.

Sur le mur oriental du chevet, au-dessus de la fenêtre d'axe, la Vierge Marie apparaît elle aussi dans une mandorle à fond bleu, mais en forme de losange et présentée par deux

1. PONSICH 1974, p. 118.

2. *Ibidem*, p. 124.

3. DURLIAT 1961, p. 2.

4. Une photographie de l'édifice avec cette porte encore en place est visible dans l'ouvrage de W. COOK et J. GUDIOL, 1950, p. 79-80, fig. 53-55.

5. DURLIAT 1954, p. 22.



Fig. 2. — Église de Saint-Martin-de-Fenollar. Voûte de l'abside (Christ en Majesté et symboles des évangélistes) et retombée de la voûte (Vieillards de l'Apocalypse). Mur sud. Droits de reproduction : C. Bachelier, 2010.

anges. Cette image en buste de Marie couronnée est dans une position intermédiaire entre l'espace divin, représenté par le Christ et le Tétramorphe sur la voûte et l'histoire de l'Incarnation peinte au-dessous, dont elle est la protagoniste. Il s'agit visiblement de souligner le rôle fondamental de la Vierge dans ce cycle iconographique. Au cours du XII^e siècle, l'intercession en faveur de l'humanité pécheresse est devenu un office propre à la Vierge. On ne peut véritablement dire que sa mission comme intercesseur soit réellement figurée ici, mais on peut soupçonner que l'implication de cette représentation de son Assomption n'échappait pas aux fidèles. Dans son article paru en 2003, Betty



Fig. 3. — Église de Saint-Martin-de-Fenollar. Vierge en orante. Droits de reproduction : C. Bachelier, 2010.

Watson Al-Hamdani consacre une partie de son argumentaire sur l'iconographie des peintures de Fenollar à cet aspect. Elle écrit :

Sur le mur du fond de l'abside, l'artiste a en effet introduit un thème nouveau, l'Assomption de la Vierge. Il s'est montré aussi savant qu'artistiquement habile [...]. Ce thème n'était pas encore familier à l'époque romane. Conçue comme étant ascendante au ciel, elle est centrée sur le mur du fond, mais au niveau céleste, au-dessus des Viellards. L'artiste et ses commanditaires, face à une demande nouvelle, ont du repenser la composition du décor de l'abside [...]. Il est arrivé, à Fenollar à une savante solution, en incorporant quelques reminiscences d'une disposition élaborée précédemment par des miniaturistes ottoniens¹ [...].

1. B. WATSON AL-HAMDANI 2003. Elle se réfère à la miniature ottonienne de l'école de Reichenau d'un lectionnaire d'Hildesheim daté de 1018 mais aussi à une version plus complète de ce thème dans le livre des

À la retombée de la voûte, de part et d'autre, sur un fond fait de bandes horizontales, se trouve les Vieillards de l'Apocalypse. Assis, ceux-ci tiennent d'une main une coupe à pied, de l'autre une viole. Un ruban dont les deux faces se voient alternativement court au-dessus d'eux. Au-dessous, une inscription cite l'Apocalypse (V, 8) source textuelle de toute la scène représentée. La situation dans le décor de Fenollar des Vieillards de l'Apocalypse est particulière. Ils ont été agencés sur un registre intermédiaire qui converge à la fois vers le Christ en Majesté et la Vierge en orante. Les Vieillards se situent tout autour de l'abside, ils cheminent vers le centre de celle-ci. Leur taille décroît au fur et à mesure de cette avancée. Les bandeaux ceignant ce registre ont un écartement plus important à l'opposé du Christ et de la Vierge. Les Vieillards sont ainsi peints avec les jambes de plus en plus pliées comme s'agenouillant¹.

Au second registre, entre deux bandeaux décorés d'une grecque pour l'un, de méandres pour l'autre, prend place un cycle de l'Incarnation. On y reconnaît de gauche à droite :

- L'Annonciation avec l'archange Gabriel (dont on ne voit plus que la partie supérieure du corps) qui annonce à Marie sa maternité.
- La Nativité avec Marie étendue sur un lit surmonté d'un baldaquin d'où pend une draperie festonnée. Joseph, assis à son chevet, appuie sa tête sur une main. L'Enfant, sous les figures de l'âne et du bœuf, n'est pas dans une crèche mais dans un second lit, traité à la manière d'un autel et dont les pieds ornés ressemblent à des colonnes munies de chapiteaux.
- L'Annonce aux bergers où un ange aux ailes déployées proclame sans doute la nouvelle à des pâtres, aujourd'hui disparus. Il manque une scène à l'emplacement où fut percée une porte, probablement une Adoration des Bergers.

De l'autre côté de la fenêtre d'axe (au sud) est figurée l'Adoration des Mages : La Vierge assise présente l'Enfant aux Rois Mages peints sur le mur en retour. Cette figure est lacunaire car on ne distingue plus qu'un pan de la tunique de Marie, les jambes

« Péricopes » d'Henri II (Munich, Staatsbibl., CLM 4452, vers 1002-1012). Il est également à noter que la bible de Ripoll (Vatican, ms. Lat. 5729, fol. 370v) présente aussi une assomption de la Vierge dans un cercle porté par quatre anges volants.

1. Il est à noter que les Vieillards de l'Apocalypse ne sont plus qu'au nombre de dix-huit au lieu de vingt-quatre. Deux des manquants étaient probablement peints à la place de la baie ajoutée en 1953, les quatre autres, aujourd'hui disparus, devaient être peints en face, sur les petites portions de mur encadrant l'arc ouvrant sur la nef. Ces Vieillards sont souvent rapprochés stylistiquement des Rois Mages peints à Sainte-Marie des Cluses-Hautes.



Fig. 4. — Église de Saint-Martin-de-Fenollar. Vieillards de l'Apocalypse. Mur nord, photographie A. Roura, 1988. Droits de reproduction : G. Mallet.

et les mains de Jésus. Une étoile surmonte la scène. L'inscription qui court près de cette dernière est tirée de l'évangile selon Matthieu. Comme les Vieillards, les Rois Mages sont peints sur un fond où trois bandes horizontales se succèdent. Ils sont vêtus d'une tunique verte serrée à la taille, sur laquelle sont cousues des bandes de fourrure blanche. Ils portent des chausses collantes, un large manteau agrafé à l'épaule et une couronne. Ils offrent, de leurs mains voilées, les présents symboliques puis s'en retournent à cheval.

Pour Natacha Piano, le fait de placer la scène de l'Adoration des Mages dans un sens de lecture droite-gauche, contrairement au reste du cycle peint, le peintre est parvenu à diriger le regard du spectateur vers la Vierge à l'Enfant, doublement représentée au centre de ce chevet plat, une fois en trône dans le registre de l'Adoration des Mages, une fois en gloire à la lisière de l'espace théophanique¹. Cette double représentation et la

1. PIANO 2010, p. 112.

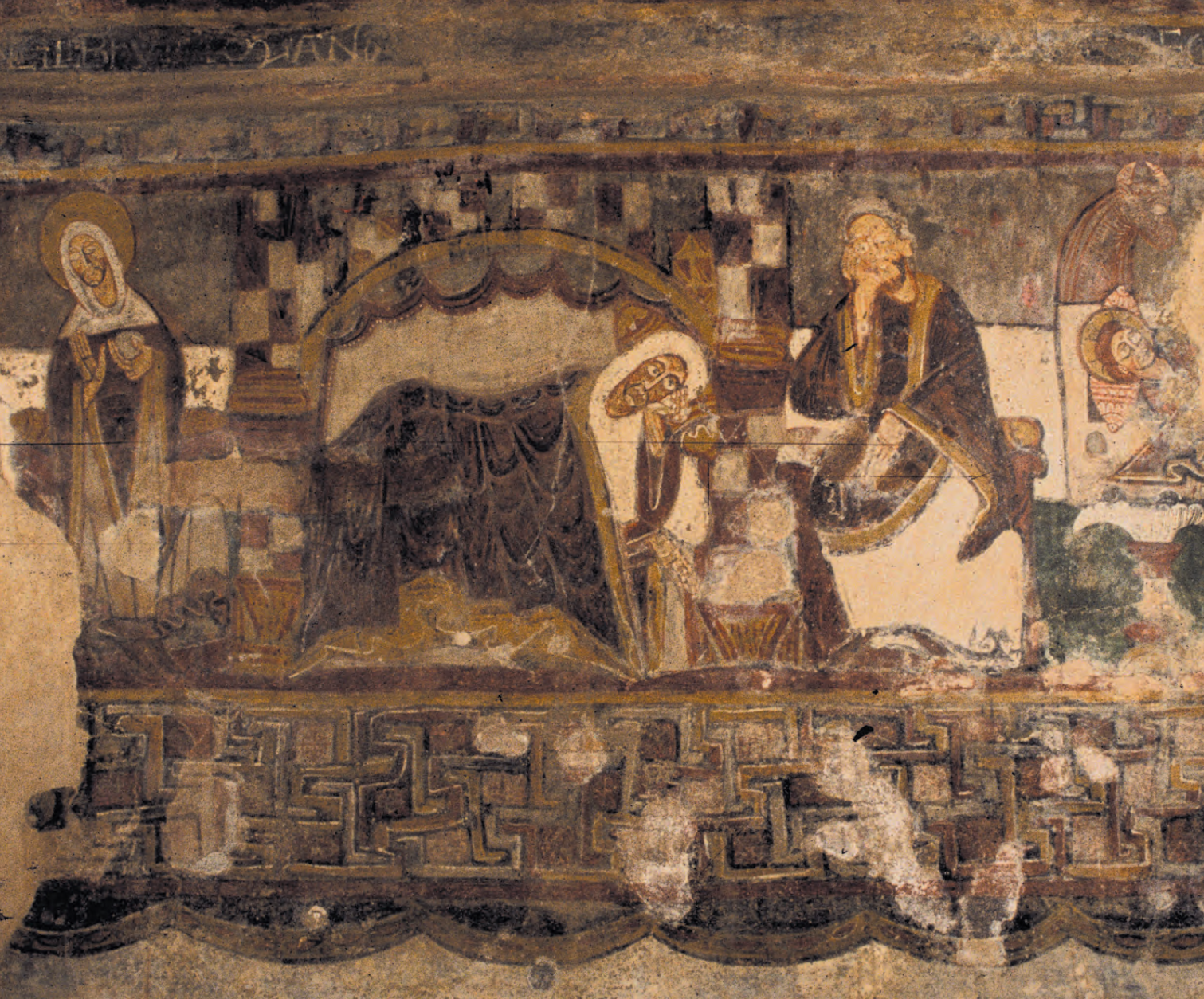


Fig. 5. — Église de Saint-Martin-de-Fenollar. Cycle de l'Incarnation du Christ. Mur nord, photographie A. Roura, 1995. Droits de reproduction : G. Mallet.



Fig. 6. — Église de Saint-Martin-de-Fenollar. Rois Mages, cl A. Roura, 1995. Droits de reproduction : G. Mallet.

position centrale qu'elle occupe s'accorde avec notre propos précédent sur le rôle essentiel de la figure mariale dans le cycle de Fenollar.

Le dernier registre est composé d'un soubassement fait de draperies jaune pâle formant des festons. Sur la paroi méridionale de la nef, dans la première travée, deux quadrupèdes aux pieds griffus sont affrontés de part et d'autre d'un arbre, sur un fond de draperie. Il s'agit de décors plus tardifs que ceux précédemment évoqués.

La profusion décorative du peintre de Fenollar, l'intensité des couleurs associées et utilisées dans ce décor sont étonnantes : les anges ont des ailes bicolores, la crèche de la Nativité est sur fond de damier rouge et blanc, l'autel de l'Enfant est soutenu par des chapiteaux à palmettes géantes, le modelé des chairs est rendu à l'aide de touches

épaisses de tons purs, des triangles rouges curvilignes permettent d'identifier les joues et les coins du nez, un point rouge est posé entre les yeux, on distingue des hachures sur les poignets, les cous, les paumes et les pieds. Un certain nombre de ces caractéristiques et quelques récurrences ornementales vont se retrouver dans les peintures de l'église de Saint-Nazaire des Cluses-Hautes. Le fond bleu des mandorles et les triangles curvilignes en font partie.

Les peintures de Fenollar ont évidemment été très étudiées, la bibliographie les concernant est fournie, des historiens de l'art prestigieux se sont penchés sur elles. Afin de situer ce décor et de le dater, des analyses iconographiques et stylistiques, des postures et des jalons divers ont été pris. Nous retiendrons seulement les plus significatifs.

2 Historiographie et datation des peintures

L'historiographie concernant ces peintures fait état d'une chronologie qui s'échelonne durant toute la première moitié du XII^e siècle. Rathfon Post propose une datation des peintures vers 1160, reposant sur la comparaison avec les sculptures du portail de l'abbatiale Santa Maria de Ripoll (Catalogne du Sud). Paul Deschamps et Marc Thibout, comme Marcel Durliat, se rangent à l'avis d'une datation au milieu du XII^e siècle malgré la paléographie des inscriptions qui indiqueraient, pour eux, plutôt le début du siècle. Josep Gudiol Ricart, Walter Cook ou encore Joan Ainaud de Lasarte ont souligné des points de contact avec Santa Maria de Mur, tant du point de vue de la grammaire décorative (grecque, ruban tressé, inscriptions...) que de la liberté de style.

Les recherches de Pierre Ponsich sur la vicomtesse de Castellnou ont fait avancer le champ de la datation de ces peintures. Il l'envisage durant le second quart du XII^e siècle, estimant que Mahaut n'a pu entrer en possession de son bien qu'après son mariage, que l'on situe vers 1135. À l'âge d'environ quarante ans, Mahaut a vraisemblablement joué un rôle important dans la restauration de l'église du monastère d'Arles-sur-Tech. Cette notice est rappelée par l'acte de consécration de l'abbaye en 1157.

D'autres historiens comme Marcel Durliat ou John Ottaway ont mis ces peintures en relation avec celles du Couserans et de l'Ariège. La théorie d'un atelier se déplaçant dans

Fig. 7. — Détail des chapiteaux décorés de palmettes supportant la crèche de la nativité du cycle de l'Incarnation du décor peint de Saint-Martin-de-Fenollar, photographie A. Roura, 1995. Droits de reproduction : G. Mallet. ►



les vallées pyrénéennes au gré des commanditaires liés par d'étroites relations a dès lors pris place ; mais, cette théorie, se fondant sur des éléments formels courants dans l'art des Pyrénées, reste discutable. Des parallèles fort intéressants sont également dressés entre les peintures de Fenollar et celles de l'église Saint-Sauveur de Casesnoves (traitement des visages et des vêtements). De plus, l'inscription accompagnant l'évangéliste Matthieu à Fenollar présente la même variante du *Carmen Paschale* qu'à Casesnoves, variante déjà observée par Marcel Durliat. Ces éléments tendent donc ainsi à affirmer l'existence d'une culture commune entre Fenollar et Casesnoves avec une même volonté de mettre en évidence la figure mariale. Casesnoves appartient à l'abbaye de Saint-Michel-de-Cuxa au XII^e siècle, lieu où le culte marial est particulièrement développé. Ce constat permet de rebondir sur l'idée centrale que l'influence exercée par la culture du prestigieux monastère sur le peintre de Fenollar est à prendre en compte¹. Il y a d'autres arguments en faveur de cette hypothèse, que nous développerons ultérieurement.

De cet aperçu historiographique, nous déduisons que des modèles communs circulent depuis longtemps, s'enrichissant de cultures locales et, qu'en toute vraisemblance, il faut un vecteur de transport simple pour cette diffusion. Le livre enluminé d'inspiration religieuse semble en être un.

La question des sources où le peintre de Fenollar aurait pu puiser des éléments de son décor a longuement inspiré Marcel Durliat et a déjà été abordée plus récemment, lors de nos précédentes études². Nous avons alors repris l'hypothèse selon laquelle l'Évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa pouvait faire partie des sources à considérer. Nous retrouvons en effet dans cet Évangélaire les vers du *Carmen Paschale* dont nous avons déjà parlé et dont les œuvres existaient en plusieurs exemplaires dans l'inventaire des manuscrits de Ripoll³. On peut observer dans cette œuvre certains caractères semblant avoir inspiré le peintre de Fenollar : chapiteaux soutenant le trône du Christ de l'Évangélaire de Cuxa et ceux décorés de palmettes supportant la crèche de la Nativité, c'est aussi le cas du coussin dans ces deux mêmes scènes. Par contre, les textes fournissent peu de renseignements sur les liens qui unissent l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech (possédant Fenollar) et Saint-Michel-de-Cuxa. Elles partagent la même règle monastique cluni-

1. PIANO 2010, p. 110-115.

2. LETURQUE 2009.

3. DURLIAT 1954, p. 22.

sienne et leurs relations sont suffisamment étroites pour que l'abbé de Cuxa soit requis à la cérémonie de consécration de l'église abbatiale (monastère bénédictin) d'Arles. Cette dernière avait fait confectionner un missel dont les enluminures ont mises en lien, notamment par Marcel Durliat, avec celles du *scriptorium* de Cuxa¹.

Nous avons déjà également évoqué l'église des Cluses dont les peintures s'apparentent à celles de Saint-Martin même si nous les estimons d'une facture bien supérieure. Il est d'ailleurs à noter que le visage du Christ de Saint-Nazaire a des caractéristiques stylistiques très proches de celui dessiné dans l'évangélaire de Cuxa (fig. 8).

Ces considérations d'ordres iconographique et stylistique auxquels vont maintenant s'ajouter des observations plus techniques nous amènent à soulever un certain nombre de questionnements au sujet des peintures de Fenollar.



Fig. 8. — Christ en Majesté de l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa, (f. I). Droits de reproduction : bibliothèque municipale de Perpignan.

3 Observations techniques et questionnements

À la lumière de ce qui précède, nous retenons les années 1120-1130 pour la réalisation des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar et nous prenons le parti de les considérer comme contemporaines de celles de Casesnoves, de Saint-Génis-des-Fontaines et des Cluses-Hautes. Les liens qui unissent Arles-sur-Tech à Fenollar nous autorisent à adosser cet ensemble peint aux quatre autres même si nous les pensons plus tardives, c'est-à-dire en lien avec la consécration de l'église de 1157 ou après cette dernière. Les prélèvements

1. DURLIAT 1961, t. IV, p. 2.



Fig. 9. — Visage du Christ en Majesté, abside de l'église des Cluses-Hautes. Droits de reproduction : C. Bachelier, 2010.



Fig. 10. — Bleu de la mandorle du Christ de Saint-Martin-de-Fenollar. Droits de reproduction : A. Leturque.

et les analyses qui pourront être effectués sur ces ensembles peints permettront d'affiner les datations, d'envisager ou non d'éventuelles traditions, de commencer à avoir des données permettant des analyses comparatives des matériaux et des techniques mis en œuvre. Nous nous sommes davantage attardés sur les éléments communs à Fenollar et aux Cluses-Hautes, ces peintures étant quasi systématiquement associées.

Les mandorles encadrant le Christ en Majesté des deux édifices ont toutes deux un fond bleu, tout comme l'est celle de la Vierge en Orante de Fenollar. Nos observations



Fig. 11. — Bleu de la mandorle du Christ des Cluses-Hautes. Droits de reproduction : A. Leturque.

aux lunettes loupes des peintures de Fenollar, nous laissent cependant à penser que le bleu employé a été mélangé avec du blanc, peut-être le même que celui très épais figurant le voile de la Vierge de l'Annonciation. En revanche, le bleu de la mandorle de Sainte-Marie des Cluses-Hautes est différent. Il ne semble pas avoir été mélangé avec une autre teinte. On est plutôt face à des couches superposées. Il paraît alors important de déterminer quels sont les blancs et les bleus utilisés dans chacune des peintures.

Des incisions sont visibles sur le mur sud de l'abside de Saint-Martin-de-Fenollar. Outre ces dernières vraisemblablement effectuée dans l'enduit frais, nous pouvons aussi observer quelques tracés au cordeau sur la tenture, ainsi qu'un dessin préparatoire appliqué au pinceau et à l'ocre rouge fluide et dilué à plusieurs endroits.

Au chapitre 8 du livre III du *Liber Diver sarum Artium*¹, il est dit que la méthode pour dessiner sur mur est la même que celle pour dessiner sur bois. On emploie une pointe de fer ou d'acier, un pinceau, un compas, une règle, une ficelle ou un *condermenia fectam de carta*². Nous pouvons également envisager que l'auteur d'une peinture puisse tracer son modèle sur l'enduit frais d'un mur par exemple, à l'aide de son calque et de son stylet de métal. Cela éviterait notamment de laisser des traces sur le mur.



Fig. 12. — Tracés au cordeau de la tenture. Murnord.
Droits de reproduction : A. Leturque, 2010.

1. LETURQUE 2012, p. 43-47 ; LETURQUE 2013.

2. Les différents auteurs consultés n'ont pas trouvé le sens précis du mot *condermenia*. Ils suggèrent comme traduction possible le cordeau (*corda minia*), l'équerre et la mine de plomb (*norma, linea*), un crayon de cire rouge (*cerula miniata*), un carton (*contra-moenia*) ou encore un gabarit. CLARK 2011, p. 218.

L'observation d'autres peintures que celles de Fenollar montre de la même façon que plusieurs techniques peuvent être employées sur la même œuvre, en fonction du tracé souhaité. À Arles-sur-Tech, les décors géométriques de la tour sud-ouest (en cours de datation) montrent des tracés au cordeau et des incisions faites au compas.

Il est également souvent dit que ces préparations (incisions, tracés, dessins préparatoires...) sont des indices de lecture pour déterminer s'il s'agit d'une œuvre peinte à fresque ou non. Ici, nous n'avons pas de *sinopia* et plusieurs techniques de construction de décor différentes se côtoient. Nous n'avons pas non plus trouvé de traces de *pontate* ou de *giornate*¹. Par contre, on peut aisément distinguer deux épaisseurs d'enduits à base de chaux et de sable. Une analyse stratigraphique sur la base de prélèvements pourrait venir confirmer ou infirmer les premières observations au sujet des différentes passes d'enduit et, surtout, nous donner une lecture des différentes couches picturales. L'utilisation des couches de fond appliquées par le peintre pourrait alors être mieux connue.

Aux Cluses-Hautes, on observe une couche de couleur rouge intense qui semble couvrir tout le fond. À Sant Climent de Taüll, c'est une couche noire qui précède le bleu d'aérinite dans la mandorle du Christ en majesté du cul-de-four de l'abside.

En 1998, deux restauratrices ont effectué une étude climatique à Saint-Martin-de-Fenollar et ont proposé une lecture de l'œuvre dans laquelle elles estiment qu'il n'aura

1. Un fichier des techniques médiévales est en cours d'élaboration dans le cadre du programme de recherche *factura*. Vous pourrez bientôt vous y référer pour la technique de la fresque. Dans l'attente de ce document, nous nommerons fresque toute peinture exécutée sur un enduit frais, afin que les pigments soient fixés par la carbonatation de la chaux (hydroxyde de calcium) contenue dans l'enduit. Le pigment, mêlé d'eau, est déposé au pinceau sur la surface d'un enduit à base de chaux. Lorsque celui-ci commence à sécher, l'hydroxyde de calcium, qu'il contient à l'état dissous, migre vers la surface où il réagit avec l'anhydride carbonique de l'air pour former du carbonate de calcium, tandis que l'eau s'évapore : $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$. Au cours de cette réaction, les pigments se trouvent enrobés dans la cristallisation du carbonate superficiel, ce qui les fixe comme s'ils devenaient partie intégrante d'une plaque de calcaire. La carbonatation, se produit de la surface vers la profondeur. Elle permet la formation, après un certain temps, d'une croûte superficielle qu'on appelle le calcin. Toutes les techniques de peintures murales se caractérisent par une succession systématique et préétablie d'opérations comme les couches successives d'enduit. Leur nombre est très variable en fonction de l'époque, des contraintes de temps ou de réalisation. Ainsi, les peintures murales des XII^e et XIII^e siècles dans les Pyrénées-Orientales, sont le plus souvent composées de deux couches d'enduit à la chaux. On va trouver plusieurs méthodes pour exécuter la peinture : la fresque, un badigeon posé sur toute la surface de l'enduit encore frais et le reste du décor exécuté à sec, des techniques mixtes où la peinture débute dans le frais et se termine à sec. Ce dernier cas est le plus fréquent.

fallu que neuf jours, au Maître de Fenollar, pour réaliser la décoration de l'abside. On ne sait cependant pas comment elles en sont arrivées à ces conclusions¹. Il semblerait malgré tout que nous soyons face à une peinture essentiellement exécutée à fresque, avec des rehauts à la détrempe dont nous ne connaissons pas le liant. Les superpositions de couleurs leur donnent une intensité, les mélanges et les juxtapositions de celles-ci également. Ces couches peuvent varier en fonction des couleurs appliquées. Si on se réfère aux traités médiévaux de peintures, et particulièrement au *Liber Diversarum Artium* (livre III), le mélange des couleurs et la notion de *mixtura* ne semblent pas s'apparenter à un simple mélange mais à un système complexe de couleurs qui sont mutuellement associées dans le modelé de la peinture. Ce mélange est donc à la fois matériel et visuel dans la présence côte à côte de couleurs différentes. Il y a d'abord l'application de la couleur de fond (plusieurs pigments mélangés ou non), le modelé est ensuite posé sur celui-ci avec une ou deux

1. De décembre 1997 à décembre 1998, à la demande de Laurent Hugues (IMH), Anne Rigaud et Anne-Laure Capra (restauratrices de peintures murales) ont effectué un dossier de présentation du site et une étude climatologique, très complète et très documentée, en vue de remédier aux désordres occasionnés par l'humidité sur le bâtiment et les fresques. Voir le rapport d'A. RIGAUD et A.-L. CABRA, 1990, DRAC-LR, OM 2114, Saint-Martin-de-Fenollar.



Fig. 13-14. — Abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, décors géométriques de la tour sud-ouest montrant des tracés au cordeau (datation en cours) et des incisions faites au compas. Droits de reproduction : A. Leturque, 2007.



Fig. 15. — Couleur rouge visible sous le bleu de la mandorle du Christ en Majesté de l'église des Cluses-Hautes.
Droits de reproduction : A. Leturque.

couleurs plus foncées et une plus claire. D'autres éléments sont à connaître si l'on veut être renseigné de façon précise sur l'intensité des couleurs, comme le type de broyage des pigments et le degré de purification de ceux-ci¹. Plus un pigment est purifié, plus il est cher, et le pigment bleu le plus cher reste le bleu d'outremer naturel. Son emploi à Fenollar ou aux Cluses-Hautes serait intéressant à connaître pour la poursuite de nos investigations.

Conclusion

Nous disposons d'une documentation qui nous permet aujourd'hui de savoir quelles interventions ont subi les peintures (comptes-rendus de restauration, photographies...). Une cartographie des repeints sous lampe UV des ensembles picturaux dont nous avons parlé semble malgré tout nécessaire. Un regard accru sur la stratigraphie des peintures, la question des pigments et des liants utilisés pour peindre les murs des édifices cités dans cet article pourrait nous permettre de dresser un premier répertoire des matériaux et des techniques employés en cette première moitié du XII^e siècle dans le Roussillon et le Vallespir. À ce titre, la comparaison entre les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes est essentielle. Si nous étendons ces recherches sur l'ensemble du département, nous pourrions entreprendre une étude comparative. Si l'on considère comme plausibles les liens picturaux qui unissent ces petits édifices aux plus grands, comme Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech ou Saint-Michel-de-Cuxa, l'analyse des fragments de décors encore présents dans l'ébrasement des baies de la nef et du chœur de la grande abbatale bénédictine du Conflent ne semble pas superflue.

1. SANYOVA 2011, p. 162-183.

L'analyse technique au service des œuvres peintes médiévales

Journée d'étude organisée par le Centre d'études médiévales de Montpellier,
université Paul-Valéry Montpellier, octobre 2012

Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes : étude de la technique et éléments de conservation

Irène BILBAO ZUBIRI et Jean-Marc VALLET

Les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Sainte-Marie des Cluses ont été étudiées dans des objectifs de conservation et d'étude de la technique afin, notamment, de déterminer si ces deux ensembles avaient été créés par le même artiste. L'étude s'est traduite par la constitution d'un dossier d'imagerie scientifique et des analyses des prélèvements effectués sur les deux décors. Les analyses chimiques élémentaires ont permis de déterminer la nature des pigments utilisés, tant lors de la réalisation des œuvres originales que ceux issus de restaurations anciennes. D'après les résultats obtenus, les techniques mises en œuvre ne sont pas identiques dans les deux églises. Ainsi, les couches picturales sont à Saint-Martin-de-Fenollar, pour la plupart, composées d'un pigment pur et caractérisées par des stratigraphies simples avec une seule couche. Au contraire, les prélèvements provenant de Sainte-Marie des Cluses présentent un mélange de matières picturales ou des superpositions de couches colorées. Par ailleurs, l'évaluation de l'état de conservation, faite à partir de l'analyse du dossier d'imagerie scientifique, la réalisation de cartographies des figures d'altération et par la caractérisation des matières secondaires présentes dans ou sur ces peintures, montre que les altérations ne sont pas identiques entre les deux sites.

Le bilan de l'état de conservation montre la nécessité d'une démarche conduisant à la mise en place d'une campagne de restauration. En effet, les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar sont touchées par de nombreuses formes d'altérations, omniprésentes au sein de l'abside. Il en est de même à Sainte-Marie des Cluses-Hautes, où les altérations concernent non seulement l'ensemble des peintures conservées, mais aussi les enduits de restauration.

La conservation des Monuments historiques du Languedoc-Roussillon a lancé une campagne de documentation et d'études des peintures murales catalanes romanes, tant dans

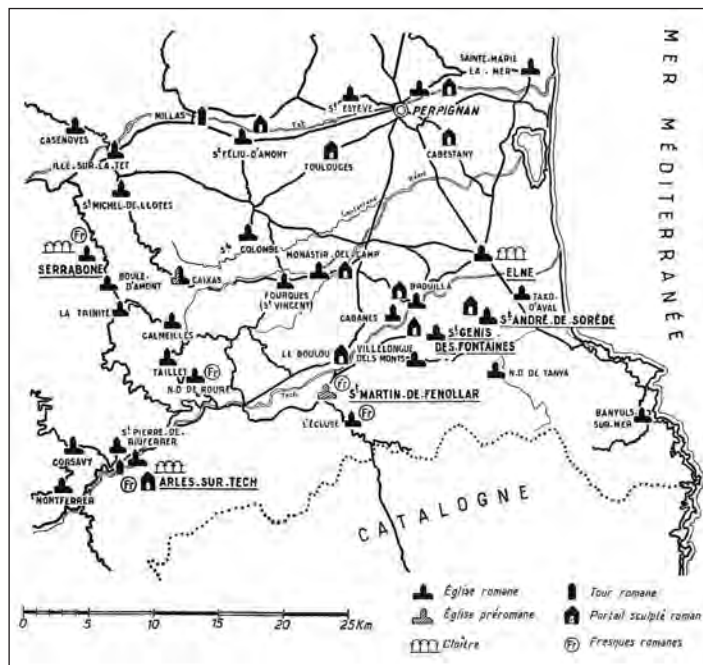


Fig. 1. — Carte localisant Saint-Martin-de-Fenollar et Sainte-Marie des Cluses-Hautes (d'après Durliat, 1954).

un but d'observation et de développement de la connaissance de l'art pictural roman que de l'amélioration de la conservation¹.

Les églises Saint-Martin-de-Fenollar et Sainte-Marie des Cluses-Hautes se situent dans la partie méridionale des Pyrénées-Orientales et constituent, par les peintures murales qui y sont conservées, d'importants témoignages de l'art roman catalan.

1. Les auteurs remercient tout particulièrement D. Christophe (conservatrice régionale des Monuments historiques en Languedoc-Roussillon), qui a permis que ce travail puisse être mené. Par ailleurs, ce travail n'aurait pu être réalisé sans les participations d'O. Guillon (CICRP) pour la campagne d'imagerie scientifique sur le site, L. Hugues (conservateur des Monuments historiques en Languedoc-Roussillon), O. Poisson (inspecteur général des Monuments historiques) qui ont apporté leur grande connaissance de ces œuvres et de leur histoire, A. Tonetto du service commun de microscopie électronique d'Aix-Marseille Université et V. Mercurio (CICRP) pour son aide à la préparation des échantillons.

Les nombreuses altérations constatées sur place ont conduit à évaluer l'état de conservation de ces peintures afin de déterminer l'urgence d'une intervention de restauration. Pour répondre à cette demande, diverses approches ont été mises en œuvre.

1 Lecture des scènes, entre peintures originales et restitutions

Les ensembles picturaux des églises Saint-Martin-de-Fenollar et Sainte-Marie des Cluses-Hautes ont été datés de la première moitié du XII^e siècle d'après des éléments stylistiques et paléographiques. Du point de vue architectural, la première se place dans la continuité de l'art préroman de la région (XI^e siècle) par la morphologie du plan au sol, constitué d'une nef unique dotée à son extrémité orientale d'un chevet plat, mais aussi par le couvrement par une voûte à arc outrepassé.

Les parties conservées de cette peinture murale se situent principalement dans l'abside, où l'on retrouve les thèmes suivants : un Christ en Majesté entouré des symboles des quatre évangélistes, une Vierge dans la position de l'orant, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse et plusieurs scènes de l'Enfance du Christ, organisées en registres.

Au niveau de la travée orientale, quelques fragments isolés subsistent également, notamment celui situé sur la paroi sud, où sont représentés deux quadrupèdes se faisant front de part et d'autre d'un arbre à double tige. Aujourd'hui, la partie supérieure de ces animaux a disparu. Les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar ont été restaurées en 1910 par Gsell-Maury, en 1954, puis en 1969 par J. Baudouin.

L'église Sainte-Marie des Cluses date, quant à elle, d'entre la fin du X^e et le début du XI^e siècle, à l'exception du clocher-mur du XIV^e siècle qui constitue la façade principale. Cette église est composée d'une nef à trois vaisseaux et d'un chevet plat à l'extérieur (fig. 4), qui comprend à l'intérieur trois absides semi-circulaires voûtées en cul-de-four, alignées avec les vaisseaux de la nef.

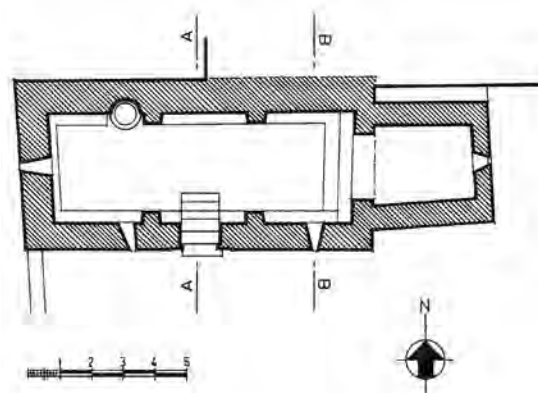
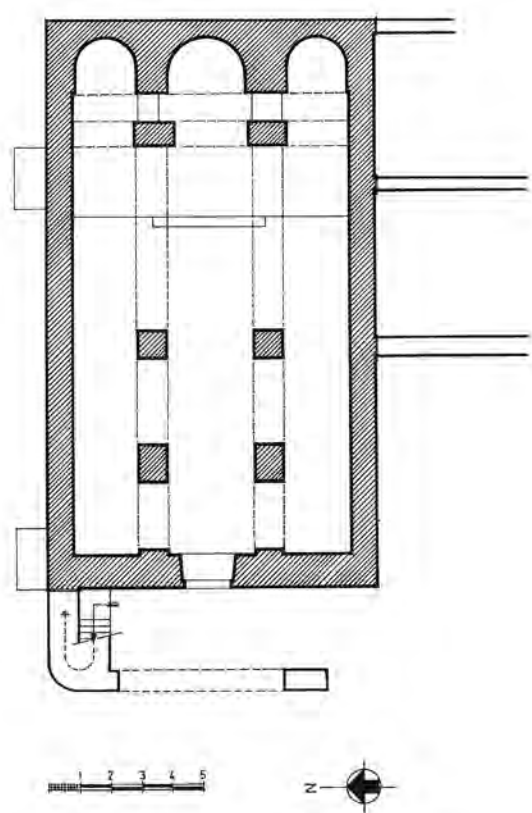


Fig. 2. — Plan au sol de l'église Saint-Martin-de-Fenollar à Maureillas-las-Illas. Droits de reproduction : STAP 66 – R. Mallol.



- Fig. 3. — Annonciation — Photographie en lumière directe de la scène de l'Annonciation sur le deuxième registre, paroi nord de l'abside de Saint-Martin-de-Fenollar. Droits de reproduction : CICRP — O. Guillon.

Fig. 4. — Plan au sol de l'église Sainte-Marie des Cluses-Hautes. Droits de reproduction : STAP 66, dessin R. Mallol.



Ici, les peintures murales conservées se situent uniquement sur l'abside centrale du chevet, notamment sur la partie sud du cul-de-four ainsi que sur l'arc qui précède ce dernier. Les thèmes représentés sont un Christ en Majesté accompagné à dextre par un ange, un fragment de l'Adoration des Mages, la colombe du Saint-Esprit et un taureau ailé, attribué au symbole de saint Luc l'évangéliste¹.

Des comparaisons iconographiques ont été menées à partir des photographies en lumière directe réalisées par O. Guillon, photographe au CICRP. Ces comparaisons avaient pour objectif d'identifier des ressemblances ou des divergences thématiques et stylistiques entre les deux ensembles. En ce qui concerne les sujets représentés, certains

1. DURLIAT 1954.



Fig. 5. — Christ en Majesté. Photographie en lumière directe du Christ en Majesté situé au niveau du cul-de-four de l'église Sainte-Marie des Cluses-Hautes. Droits de reproduction : CICRP — O. Guillon.

se retrouvent dans les deux églises, comme le Christ en Majesté et l'Adoration des Mages. Malgré l'emploi des mêmes codes pour l'identification des personnages (mains voilées des Rois Mages par exemple), le traitement stylistique diffère, essentiellement par l'aspect plus ornemental spécifique aux Cluses. De plus, la différence de dimensions entre les deux absides pourrait expliquer la multiplicité des scènes à Saint-Martin-de-Fenollar, à la différence des Cluses-Hautes. Cependant, l'état de conservation très lacunaire du décor, qui affecte l'ensemble de la partie inférieure de l'abside et d'une grande partie du côté nord, limite ici les possibilités de comparaison.

La réalisation du dossier d'imagerie scientifique avait aussi pour objectif d'apporter des informations supplémentaires nécessaires à un diagnostic d'état de conservation. Ainsi, l'observation de ces peintures sous différents rayonnements permet de préciser

certaines zones de restauration et d'orienter les prélèvements destinés à l'analyse physico-chimique. La comparaison entre l'état actuel des peintures et les relevés permet par ailleurs de mieux repérer les zones où une restitution a été faite. Enfin, l'observation sous rayonnement infrarouge des peintures des Cluses et des photographies en lumière directe facilite la lecture de certains détails tels que les drapés des Rois Mages dans l'Adoration : les contours des motifs deviennent plus lisibles.

Les peintures des deux édifices ont subi des altérations importantes avec le temps. Ainsi, la comparaison des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar avec les relevés de J. Pijoan i Soteras (1907) montre en fait l'état très lacunaire de ces peintures, qui peuvent, d'un premier abord, sembler être relativement bien conservées. Elles ont fait l'objet de réintégrations et interprétations illusionnistes depuis le début du ^{xx}e siècle qui ont conduit à l'aspect actuel des peintures murales de cet édifice.

Les relevés de cette même publication, attestant l'état de conservation de l'église des Cluses au début du siècle, ne sont pas exploitables en raison du trop grand nombre de différences de composition observées sur ces derniers par rapport à la vision actuelle que l'on peut avoir de la peinture.

2 Étude de la technique

Les matériaux constitutifs des couches ont été étudiés selon des techniques de caractérisation classiques appliquées sur des échantillons prélevés sur les peintures¹. Les analyses ont été réalisées sur des micro-échantillons (moins de 1 mm² de surface prélevée) se présentant :

- soit sous forme d'écailles, destinées à l'observation et l'analyse par microscopies optique (MO) et électronique à balayage (MEB), cette dernière étant couplée à un système d'analyse chimique élémentaire (EDS), afin de déterminer l'organisation des couches constitutives des peintures murales et leur composition précise ;
- soit sous forme de grattage, pour l'identification de la composition des mortiers de restauration, des liants et des produits de restauration, analysés par diffraction des rayons X, technique cristallographique.

L'organisation stratigraphique, déterminée par une combinaison d'observations en MO et MEB-EDS, diffère entre les deux peintures murales. À Saint-Martin-de-Fenollar,

1. Pour en savoir plus : cf. le mémoire d'Irène BILBAO ZUBIRI dont les références sont données dans la liste bibliographique.

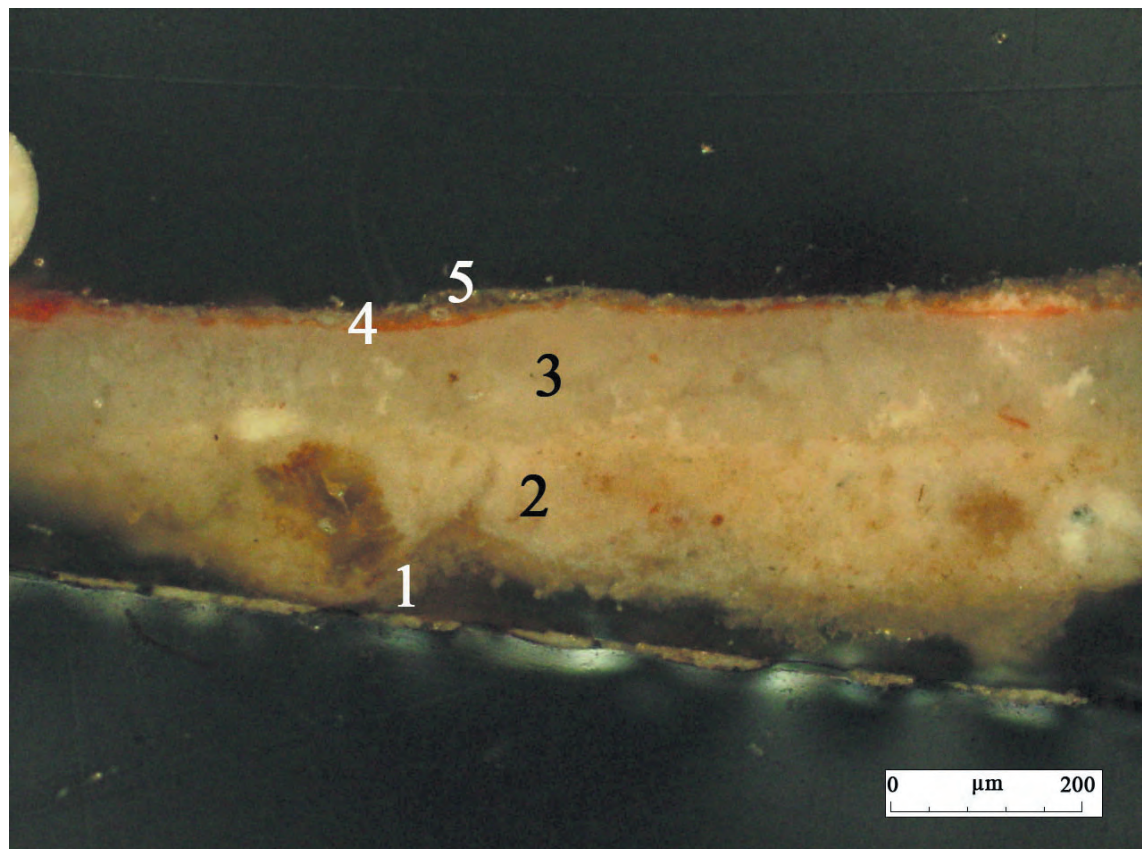


Fig. 6. — Vue en réflexion sous microscopie optique d'une coupe stratigraphique (échantillon SMF 05 prélevé à Saint-Martin-de-Fenollar ; cf. I. Bilbao Zubiri 2012) présentant une superposition de trois couches d'enduit (1, 2 et 3), une couche picturale orange attribuée à un mélange d'ocres (4) et une couche d'altération attribuée à un sel de type sulfate de sodium (5). Droits de reproduction : CICRP.

l'ensemble des échantillons présente une stratigraphie simple composée d'une ou deux couches d'enduits et d'une seule couche picturale. Au contraire, les peintures murales des Cluses-Hautes comportent une à deux couches préparatoires, suivies d'une à trois couches picturales. Ce dénombrement ne concerne que les couches attribuées à des matériaux d'origine.

La composition des enduits d'origine est de façon globale la même dans les deux églises : une base de chaux magnésienne carbonatée mélangée à du sable, ce dernier étant identifié par les nombreux grains contenus dans la matrice et répartis de façon homogène sur l'ensemble des échantillons étudiés¹.

Les prélèvements d'écailles, réalisés sur l'ensemble des peintures murales, visaient à identifier les matières colorantes et pigments originaux². Dans les deux églises, les matériaux en question ne sont pas les mêmes. À Saint-Martin-de-Fenollar, les pigments identifiés sont : des terres vertes, du cinabre pour le rouge, mélange d'ocres pour une coloration orange, blanc à base de chaux qui a carbonaté, lazurite et un bleu d'origine organique, vraisemblablement l'indigo, pour les bleus, ocre jaune et un mélange de noir de carbone et de chaux magnésienne ayant carbonaté pour le gris.

En revanche, aux Cluses-Hautes, les pigments identifiés sont : un mélange d'ocre et de cinabre pour la coloration rouge, une superposition d'ocre rouge et lazurite, un mélange de chaux magnésienne ayant carbonaté et d'ocre rouge employé pour les carnations, une superposition à divers endroits d'ocre rouge, blanc à base de chaux carbonatée et minium, et un vert à base de cuivre. Ainsi, à Saint-Martin-de-Fenollar les pigments ont été appliqués seuls et en une seule couche, à l'exception de la matière picturale grise qui est la seule constituée d'un mélange et des rehauts, alors qu'à Sainte-Marie des Cluses les pigments ont toujours été employés mélangés ou en plusieurs couches superposées.

La technique employée pour ces deux ensembles est donc en partie à fresque et en partie à la détrempe sur enduit sec ou partiellement sec (rehauts, détails de composition). Il existe de grandes différences, en nombre de couches et de nature des pigments employés, éléments qui ne sont pas en faveur l'hypothèse selon laquelle les deux ensembles auraient été conçus par le même artiste, dit « Maître de Fenollar », hypothèse émise en particulier par P. Ponsich (1974) et M. Durliat (1954).

3 Conservation

Diverses approches ont été mises au point afin d'évaluer l'étendue, la nature et l'intensité des altérations qui concernent actuellement les décors peints des deux églises, en

1. Les enduits ont été étudiés sur coupes stratigraphiques et au moyen d'une caractérisation cristallographique des minéraux présents par la technique de diffraction des rayons X (DRX ; méthode des poudres).

2. Les pigments ont été déterminés sur la base d'observation sous microscopie optique et d'analyses par MEB-EDS.



Fig. 7. — Cartographies de la partie orientale du 3^e registre-paroi sud à Saint-Martin-de-Fenollar. La figure a) est une cartographie des lacunes, représentées par des aplats colorés oranges et rouges, et des fissures représentées par des traits continus (fissures ouvertes en bleu, et ouvertes et blanchies en rouge). La figure b) est une cartographie de l'auscultation sonique de cette même paroi. Les aplats verts signalent les zones de décollement et le motif hachuré en noir les zones en voie de décollement. Droits de reproduction : CICRP.

prenant en compte leur environnement, ainsi que les caractéristiques architecturales des édifices.

3.1 La cartographie des formes d'altération et des parties restaurées

Le dossier d'imagerie scientifique a été le support d'une étude cartographique des altérations consignant avec précision les principales figures d'altération et montrant leur étendue. Quatre grandes catégories de formes de dégradation ont été recensées : les lacunes, les fissures, les altérations chromatiques et les zones de décollement.

Certaines d'entre elles sont communes aux deux églises, d'autres spécifiques à chaque lieu. Par exemple, les deux ensembles sont touchés par des lacunes de la couche picturale mais aussi par des lacunes plus profondes, alors que les zones pulvérulentes et blanchies ne sont visibles qu'à Saint-Martin-de-Fenollar. Les relevés de J. Pijoan i Soteras de 1907, mentionnés ci-dessus, ont été utilisés dans un but de comparaison entre l'état lacunaire du début du siècle et leur état de conservation aujourd'hui.

Un important développement des fissures liées à la structure a été attesté au sein des absides des deux édifices. À Saint-Martin-de-Fenollar, cette figure d'altération touche une grande partie de la peinture murale : les fissures sont ouvertes, pour certaines blanchies ; elles s'étendent de façon verticale et parallèle entre elles et montrent une orientation ouest-est, des longueurs similaires, mais aussi des prolongements par des ramifications qui présentent les mêmes caractéristiques que celles citées précédemment (orientation, inclinaison) mais des dimensions plus réduites. Cette forme d'altération est particulièrement marquée sur la paroi sud. Des fissures de même type ont été attestées aux Cluses, notamment dans la partie centrale de l'abside (fissure colmatée puis réintégrée, qui s'est rouverte).

Les fissures qui affectent une partie des peintures témoignent de déséquilibres affectant la structure, du fait d'une modification de la statique de chacun des édifices. Elles ont probablement été causées par des petits mouvements de l'ensemble architectural. Il paraît donc indispensable qu'un architecte détermine si l'édifice est totalement stabilisé ou non, afin de déterminer quelle restauration est à mener.

Les cartographies reportant l'examen des peintures murales par auscultation sonore ont également mis en avant l'extrême fragilité de ces décors. Ce travail n'a pu être réalisé qu'à Saint-Martin-de-Fenollar, l'état de conservation étant trop faible à l'église Sainte-Marie pour que cet examen puisse être pratiqué sans dommage. Les zones de décollement ainsi déterminées concernent la quasi-totalité des peintures murales : quelques zones adhèrent encore à leur support, mais elles sont réduites en nombre et en taille. L'intervention d'un restaurateur qui évalue l'urgence d'une intervention pour consolidation des parois est ainsi à diligenter.

3.2 Les matériaux de restauration

L'étude des restaurations anciennes et des matériaux employés est indispensable à une bonne compréhension des phénomènes affectant les peintures murales étudiées. En

effet, ces restaurations ont pu résoudre au moins en partie des problèmes de dégradations observés. Elles peuvent aussi être responsables, directement ou indirectement, de nouveaux dommages. Parmi ces matériaux, les enduits de rebouchage et les matières colorantes employées lors de restauration prennent une place prépondérante. La combinaison des méthodes d’analyses chimiques élémentaires et d’analyses cristallographiques a été un atout dans l’identification de ces composés. Ainsi, d’une part, les enduits de restauration sont composés de plâtre, chaux ou chaux hydraulique, chacun mélangé à du sable. D’autre part, certaines matières picturales utilisées lors des restaurations sont de nature différente des matériaux originaux. Par exemple, le bleu employé sur la voûte de Saint-Martin-de-Fenollar composé d’un mélange de lithopone (apparu en 1874) et de bleu de cobalt, confirme la restauration picturale de cette partie de la peinture murale.

3.3 L’identification des produits d’altération

Divers produits d’altération ont aussi été identifiés. Pour les deux ensembles a été mise en évidence la présence importante de sels à base carbonate, sulfate et chlorure, mais aussi des sels d’origine biologique de type oxalate. Certains de ces sels sont hygroscopiques et sont associés à des dégradations importantes.

Les phases cristallines identifiées ne sont pas toutes identiques dans les deux églises. Dans les deux cas, des sels sont présents en bordure des parties manquantes et au niveau des enduits de restauration. L’origine de ces sels peut être diverse : remontée capillaire, issus de matériaux les contenant (ex. : plâtre, ciment) et transportés par l’eau (sous forme d’écoulement ou par capillarité), etc. Sensibles aux varia-

Sels identifiés	Saint-Martin-de-Fenollar	Sainte-Marie des Cluses-Hautes
Carbonates	calcite	/
	/	hydromagnésite
	/	trona
Sulfates	gypse	/
	ettringite	/
	thénardite	/
	mirabilite	/
Chlorures	sylvite	/
Oxalates	whewellite	whewellite
	weddellite	/

Fig. 8. — Tableau : Comparaison des natures des sels déterminées par DRX, sels présents à Saint-Martin-de-Fenollar et Sainte-Marie des Cluses-Hautes.

tions d'humidité et de température, ils suivent des cycles de cristallisation/dissolution et sont à l'origine d'altération des peintures selon un mécanisme encore mal connu. Il est ainsi indispensable de poursuivre les recherches sur les origines de ces sels afin d'en supprimer autant que possible les sources. Par ailleurs, ces travaux vont permettre de déterminer les opérations de restauration qu'il conviendra de mener pour prémunir les peintures des effets nocifs induits par la présence des sels (mise en place d'une campagne de dessalement, maîtrise du climat pour éviter la mise en place de ces cycles).

Certains produits d'altération peuvent aussi être issus des matériaux d'origine, tels que des oxydes de plomb noirs (PbO_2), apparus du fait de l'altération du minium dans l'église des Cluses.

3.4 Rôle de l'environnement dans les phénomènes de dégradation observés

Parmi les observations qui peuvent être faites sur le bâti et sur son environnement, certaines vont pouvoir directement fournir des éléments qui expliquent de manière plausible des dégradations observées sur les peintures.

La présence de sels hygroscopiques et les dégradations liées aux remontées capillaires, qui apparaissent en bas de mur, sont favorisées par la localisation de la chapelle de Saint-Martin-de-Fenollar en zone inondable et semble-t-il en bordure de la zone alluviale du Tech. L'eau semble se trouver dans le sol à une profondeur sans doute relativement faible car un bras du Tech se trouve à proximité et un puits semblant peu profond est présent à quelques mètres à l'ouest de l'église. Par ailleurs, un système de drainage entoure l'édifice. Des travaux de restauration ancienne ont tenté de remédier aux problèmes de remontées capillaires, par la mise en place de siphons Knapen, sans doute installés au cours des années 1950-1960. Cette technique s'est malheureusement révélée inapte à traiter ces problèmes et est maintenant abandonnée depuis plusieurs dizaines d'années.

Les murs, faits de moellons et joints anciens et pour certains fissurés, pulvérulents, sont partiellement recouverts d'enduits anciens et usés, certains (partie supérieure du mur nord) étant faits de ciment gris. Ce ciment peut fournir une grande quantité de sels hygroscopiques, du fait des retardateurs de prise à base de sulfates qu'il contient. Les solins de jonction entre la toiture se trouvant au-dessus des peintures et le pignon oriental de l'église sont à refaire pour garantir l'absence d'infiltration d'eau. Ce pignon est par ailleurs fortement fissuré, ce qui nuit à l'étanchéité de cette zone et qui souligne les désordres observés sur les peintures.

La partie extérieure orientale de l'église des Cluses-Hautes nécessite, quant à elle, une intervention qui assure de l'étanchéité du mur. En particulier, l'absence de solin entre ce mur et un glacis construit directement pour faciliter l'évacuation des précipitations sur la roche calcaire et s'appuyant contre le mur oriental, conduit à des infiltrations qui humidifient la maçonnerie. Ces quelques observations permettent de mieux comprendre l'origine probable des dégradations observées sur les peintures murales, en intérieur des édifices.

Les peintures murales des Cluses-Hautes sont affectées par de nombreux repeints dont certains semblent être débordants et qui témoignent de l'importance de la dégradation des peintures. Le sol de l'édifice se trouve en contrebas par rapport à la surface du sol extérieur. Ainsi les murs montrent l'existence de remontées capillaires, vraisemblablement dues au fait que l'eau collectée par le système de drainage imbibe les murs qui constituent aussi la paroi interne du collecteur d'eau.

Conclusions

Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et Sainte-Marie des Cluses-Hautes, peintures à fresques et à sec, par les rehauts qu'elles contiennent, ne semblent pas avoir été réalisées par le même artiste car leurs techniques de réalisation sont très différentes. La technique dans le cas de la première paraît très simple car, à l'exception des rehauts, elle ne contient que peu de couches de préparation et picturale. De plus, même si elles montrent quelques ressemblances thématiques, leurs traitements stylistiques sont très différents. Enfin, la palette de pigments utilisée est relativement proche entre les deux sites, avec quelques différences notables (ex. indigo, minium). Il est cependant difficile de conclure sur ce point car toutes les couleurs n'ont pas encore été caractérisées.

Les dégradations sont importantes et anciennes pour la plupart. Plusieurs restaurations ont eu lieu au ^{xx}e siècle. Elles ont conduit à une réinterprétation d'une partie des scènes de la peinture à Saint-Martin-de-Fenollar. Certaines altérations compromettent actuellement la conservation des peintures et il conviendra d'y remédier dans les années à venir pour que ce témoignage de la période romane ne disparaisse pas. Une nouvelle campagne de restauration qui prenne en compte les caractéristiques du bâti architectural et de son environnement sera ainsi à mener, en ayant pris soin au préalable de bien avoir identifié tous les facteurs de dégradation intérieurs comme extérieurs.

Le devant d'autel d'Oreilla : état de la question et regards techniques

Marion BOSC et Anne LETURQUE

Le devant d'autel d'Oreilla fait partie de la liste du mobilier liturgique de l'église de Saint-Martin-du-Canigou dispersé lors de l'abandon du monastère par les moines en 1784 et hérité par l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla. Beaucoup d'historiens de l'art ont cherché à créer des liens entre ce panneau et d'autres de Catalogne ou à l'inscrire dans un courant byzantin dont l'expression artistique aurait atteint son apogée avec le devant d'autel étudié ici. Cette œuvre a subi une restauration en 1954, elle fut de nouveau observée de manière détaillée en macroscopie, sous loupe binoculaire et radiographiée à l'occasion de cet article. Un relevé des méthodes d'exécution et des caractéristiques stylistiques a été établi; le résultat de ces observations est détaillé ici. Néanmoins, des analyses scientifiques sont indispensables afin d'identifier les matériaux employés avec précision. À ce titre, si l'emploi de parchemin comme possible support principal est vérifié, le panneau d'Oreilla sera un cas tout à fait unique parmi les devants d'autel catalans. On ne connaît pas de réalisation à une telle échelle sur ce support privilégié des enlumineurs. Cette œuvre est le fruit d'un grand raffinement esthétique, mais aussi d'une spectaculaire variété de décors en reliefs dorés. Les matériaux utilisés sont d'une richesse exceptionnelle, puisque près de 60 % de la surface de l'œuvre est couverte de feuille d'or et d'argent. Les très nombreuses incrustations présentes pourraient à l'origine avoir été comblées par des pierres précieuses et/ou du verre coloré, si l'on se réfère aux imitations de rubis, d'émeraude et de saphirs sur les frises en relief. Des motifs floraux, proches de ceux présents sur le cadre, ont été observés sur une croix processionnelle en argent provenant de l'abbaye de Saint-Martin-du-Canigou, également conservée dans l'église d'Oreilla. Des influences communes sont vraisemblablement à l'origine de ces créations bien que les supports soient différents. Tout ceci tend à renforcer l'idée d'un devant d'autel exceptionnel et destiné à un édifice prestigieux.



Fig. 1. — Devant d'autel d'Oreilla. Le Christ et les apôtres, fin XII^e-début XIII^e siècle, anonyme. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

1. Éléments historiographiques et stylistiques

Le devant d'autel d'Oreilla fait partie de la liste du mobilier liturgique de l'église de Saint-Martin-du-Canigou, dispersé lors de l'abandon du monastère par les moines en 1784 et hérité par l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla. Yvette Carbonell-Lamothe évoque, dans ses publications, d'autres antécédents probables pour cette œuvre, notamment des origines byzantines voire chypriotes¹. Elle rappelle que Guilhem VIII de Montpellier a épousé, en 1174, la princesse byzantine Eudoxie. Pour elle, le rayonnement du monastère du Canigou pouvait très bien susciter des dons princiers. Elle évoque également l'installation, à la fin du XII^e siècle, des Lusignan à Chypre et les rapports matrimoniaux de cette famille avec les rois d'Aragon qui accentuent les liens entre

1. CARBONELL-LAMOTHE 1992, p. 285-291.

l'Orient et l'Occident méditerranéen. Dans ces relations incessantes, les œuvres d'art ont pu jouer un rôle éminent et le panneau d'Oreilla en est peut-être un témoignage. Pour Marcel Durliat, il est sûrement le plus ancien de la série d'un fort courant byzantin, qu'il situe en Roussillon et en Cerdagne au début du XIII^e siècle et sûrement l'œuvre d'un artiste étranger¹. Avant lui, Walter Cook avait déjà associé au maître d'Oreilla un autre devant d'autel du musée national d'Art de Catalogne qui provient de l'église de Sant Andreu de Baltarga².

Il semble, toujours selon ces deux historiens de l'art, que le maître ou un de ses compagnons ait peint un fragment d'*antependium* conservé dans la collection Suntag de Barcelone³. Marcel Durliat a également fait des parallèles entre ce panneau et une peinture ornant la charte de fondation d'une confrérie du monastère de Saint-Martin-du-Canigou datant vraisemblablement de 1195⁴. De la même façon, une comparaison est envisagée avec un devant d'autel aujourd'hui disparu, celui de Saint-Génis-des-Fontaines dont on détient un dessin⁵. La question de la parenté avec l'atelier dit « de Lleida » se pose également. Joan Ainaud de Lasarte ajoute à cette liste le devant d'autel de Bolvir⁶. Joan Sureda crée, quant à lui, un atelier qu'il nomme l'atelier de Roussillon-Cerdagne, qu'il classe chronologiquement à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e siècle. Le panneau d'Oreilla est associé aux mêmes œuvres que ses prédécesseurs, mais il complète la liste avec les devants d'autel de Rivesaltes et le fragment de baldaquin de Saint-Vincent de La Llagonne⁷. Comme nous l'avons déjà vu, Yvette Carbonell-Lamothe a remis en question les propositions de ses prédécesseurs en mettant en avant des rapprochements stylistiques et techniques avec des icônes chypriotes et des œuvres byzantines de la Méditerranée orientale. Pour d'autres, celui qui a peint le panneau d'Oreilla a cherché à imiter, par l'intermédiaire de son savoir-faire pictural, les riches retables d'orfèvrerie (notamment de l'orfèvrerie contemporaine limousine) ou les icônes

1. DURLIAT 1961, p. 8.

2. COOK, GUDIOL RICART 1950, p. 216. Photographie du devant d'autel visible sur le site du MNAC : www.mnac.cat.

3. DURLIAT 1954, p. 35.

4. Voir le site de l'École nationale supérieure des Beaux-arts, rubrique des collections numérisées : www.ensba.fr.

5. DURLIAT 1951, p. 103-119.

6. AINAUD DE LASARTE 1989, p. 100.

7. SUREDA 1981, p. 358-359.

orientales. Certains, comme Joaquin Folch i Torres, font ces mêmes rapprochements au sujet d'autres panneaux considérés comme étant de l'école ou de l'atelier « de Lleida », dont il tente de reproduire la technique¹. Dans son manuel d'art byzantin, au début du xx^e siècle, Charles Diehl tient à démontrer que le devant d'autel de Lleida est une imitation d'icônes byzantines de l'école du Mont Athos. Très récemment, Manuel Castiñeiras a repris certains de ces apports historiographiques, évoquant les origines byzantines des maîtres précédemment nommés, et leur volonté d'intégrer à leur travail la tradition locale catalane. Le maître d'Avià pourrait être un de ceux-là². Il noue également des liens entre le maître d'Oreilla, le devant d'autel de Saint-Genis-des-Fontaines, signé par maître Alexandre, et la charte de Saint-Martin-du-Canigou, ou encore le devant d'autel de Baltarga. Il envisage même, au sujet de la pièce d'Oreilla, qu'il puisse être celle représentée sur la charte de Saint-Martin-du-Canigou.

Aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla, l'*antependium* a subi une intervention de restauration en 1954, qu'il faudra probablement revoir à la lumière des connaissances actuelles sur la restauration et la conservation³.

Le thème central représente un motif ordinaire, celui d'un Christ en gloire dans une mandorle cantonnée des quatre Évangélistes écrivant, accompagnés de leur symbole. Répartis sur deux registres, les quatre compartiments latéraux sont réservés aux apôtres assis sur des bancs par groupe de trois⁴.

2 Description technique

L'œuvre décrite mesure, avec son cadre, 104,5 (H.) × 182,5 (L.) × 7,5 (ép.) cm. Elle a été classée au titre des Monuments historiques le 18 février 1953. Une radiographie, des

1. FOLCH I TORRES 1924, p. 1-12 et 1956.

2. CASTIÑEIRAS 2012a.

3. Nous avons peu de choses à tirer du compte-rendu de restauration de Jean Malesset datant de 1954 si ce n'est l'affirmation que cette œuvre est entièrement exécutée sur parchemin et marouflée ; qu'il y a eu une réfection des angles du cadre, un resserrage et une réfection des joints au dos, un assainissement des bois et un collage de bandes sur les joints ; qu'il y a eu un décapage du cadre, supposant que celui-ci était entièrement recouvert d'une couche de peinture à l'aluminium ; qu'il y a eu un recollage des parchemins et décapage des repeints du XIX^e siècle encombrant cette œuvre ; qu'il y a eu une reprise des fonds d'or y compris la bordure.

4. Pour plus de précisions historiographiques, stylistiques et iconographiques au sujet du devant d'autel d'Oreilla, voir : LETURQUE 2010, vol. III, « Le devant d'autel d'Oreilla ».

observations faites à l'œil nu et sous loupe binoculaire du panneau dans son cadre ont permis d'établir le compte-rendu qui suit.

2.1 Cadre et panneau

Le cadre est constitué de quatre montants de bois de 7,5 cm d'épaisseur, encastés sur le panneau. Son profil plat et biseauté dans sa partie interne présente des décors en relief dorés, discontinus jusqu'à la face du panneau, ce qui indique qu'il est original.

Les montants supérieur et inférieur présentent un fil du bois horizontal, les gauche et droite, un fil vertical. Ils sont assemblés à rainure, des ajouts de renfort ultérieurs le long des bords supérieurs et inférieurs ne permettent pas de voir si l'assemblage est à tenons et mortaises.

Le panneau de pin sylvestre est constitué de sept planches à fil vertical, dont la largeur varie de 16 à 31 cm et l'épaisseur est plus importante au niveau des planches centrales. Le débit n'a pu être identifié. Sur le revers, des traces de scie, hachette et rabot sont observables. Les bords supérieur, inférieur et droit sont chanfreinés sur environ 5 cm. Le bord gauche a été légèrement aminci, sans doute pour faciliter la réintroduction du panneau dans la rainure du cadre à l'occasion d'un remontage.

L'assemblage vertical à plat joint est, d'après les radiographies, renforcé par des chevilles d'environ 15 cm de large et 1,2 cm de long, à raison de trois par joint.



Fig. 2. — Détail des incrustations sur le plastron doré du Christ. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Plusieurs éléments de composition ont été creusés dans le bois. Le décor doré sur le buste du Christ présente dix incrustations arrondies et ovales de 2 à 4 cm de longueur sur 1 cm de profondeur, apparemment agencées de manière aléatoire. Sur leur pourtour, se trouvent quelques petits gougeons proéminents de métal, qui auraient pu servir au sertissage de pierres ou de pâtes de verres aujourd'hui disparues, peut-être en forme de cabochon. Dans le fond de ces incrustations, sont concentrés des résidus bruns et craquelés, qui pourraient être de la colle animale.

Les frises de contour de la mandorle, les horizontales séparant les apôtres et les biseaux du cadre présentent respectivement 14, 8 et 65 incrustations de forme arrondie, d'environ 2 cm de diamètre et de 1 cm de profondeur, possiblement creusées à la gouge, dont on voit encore les traces. Elles pourraient avoir été le réceptacle de pierres ou de pâtes de verres. Le rythme est chaque fois d'une incrustation pour deux motifs floraux en relief (fig. 10).

L'intérieur de la mandorle entourant le Christ présente une disposition régulière de losanges pyramidaux d'environ 2 cm² et de 1 cm de profondeur.

2.2 Préparation

Il est difficile de déterminer l'épaisseur de la couche de préparation blanche qui a été appliquée sur le cadre et le panneau. La radiographie montre que les montants du cadre sont très blancs par rapport au panneau, la couche de préparation y est plus épaisse.

Dans des lacunes jusqu'à la préparation au niveau des frises séparant les registres sont visibles des incisions linéaires, qui marquent leur emplacement.

2.3 Support intermédiaire

Le bois est couvert d'un matériau rigide d'environ 1 mm d'épaisseur. Celui-ci est visible sur de larges zones, au niveau des manteaux du Christ et des Apôtres où la couleur a disparu, sur les contours du corps du Christ, où ses bords rebiquent, et le long des bords inférieur et gauche. À l'œil nu et à la radiographie, il n'a pas été possible



Fig. 3. — Détail du Christ et de la mandorle. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

de déterminer s'il est présent sur tout ou partie des zones non creusées dans le bois. Son apparence est brune et fibreuse sur les tranches et il est relativement élastique lorsqu'on le presse. Les auteurs et les comptes-rendus de restauration font état de parchemin.

L'aspect de la préparation blanche appliquée dessus diffère entre le manteau du Christ et ceux des apôtres, où elle apparaît plus grise. Ce matériau pourrait donc être constitué de plusieurs pièces, les éventuelles lignes de jointures n'ont pu être localisées. Les lignes de drapés, les mains et les livres sont finement incisées, en segments courts et grossiers.

Seules des analyses scientifiques permettraient d'identifier la nature et l'étendue de ce matériau intermédiaire.

2.4 Reliefs à la goutte

De multiples motifs en relief de 1 à 2 mm d'épaisseur ont été réalisés sur le cadre et la composition centrale, couvrant près de 70 % de la surface de l'œuvre. Ils sont répétitifs mais non identiques, ce qui laisse penser qu'ils ont probablement été réalisés à main levée, avec du stuc liquide appliqué au pinceau. Leur variété est spectaculaire. Des oiseaux à bec crochus et corps effilés, dans de multiples postures acrobatiques, picorent des graines de fleurs ou pincent les arceaux de leur bec. Leur plumage est très détaillé avec des lignes et des petits points. L'oiseau le plus ressemblant du manuscrit du XII^e siècle, *De avibus* (Traité des oiseaux¹), de Hugues de Fouilloy, serait le pélican². Des vingt exemplaires identifiés³ sur les montants du cadre entre les motifs circulaires, il semble qu'ils soient tous différents.

Des motifs géométriques circulaires, de différentes tailles, pourraient symboliser des branches d'arbre. Ils sont localisés autour des motifs floraux, tant sur le cadre que sur la composition centrale (fig. 4a et 4b).

Les motifs floraux pourraient être des fleurs de lys représentées à différentes périodes de floraison⁴. Ils sont présents sur le cadre où ils sont plus élaborés, les fonds autour des Apôtres et la frise qui délimite la mandorle.

De petits cercles insérés dans des losanges horizontaux de format irrégulier sont pré-

1. Hugues FOUILLOY (de), *De avibus*, ms. 177, fol. 144v, Troyes, médiathèque de l'Agglomération.

2. Le sacrifice du pélican est associé à la passion du Christ.

3. Sur les parties non endommagées.

4. Type sur le montant droit du cadre distinct de celui des autres emplacements mentionnés.



Fig. 4a : Détails sur les montants du cadre de différents oiseaux, de motifs floraux et de motifs circulaires.
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.



Fig. 4b : Détails sur les montants du cadre de différents oiseaux, de motifs floraux et de motifs circulaires.
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Fig. 5 : Détails des motifs circulaires et du relief sous l'aureole de l'apôtre de gauche. Voir aussi fig. n° 4. Droits
de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012. ►





Fig. 6 : Détails de saint Mathieu, de l'ange et des décors. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

sents sur les fonds triangulaires autour des évangélistes.

Des torsades elliptiques de divers formats entourent des incrustations ovales au niveau du torse du Christ. Ce décor est bordé par un liseré composé de deux lignes avec des points alignés au milieu (fig. 2). Les imitations de pierres de forme ronde ou ovale sont localisées sur les frises de séparation des registres. Elles sont bordées de petits points, pouvant figurer des sertissages.

Une sorte de nid d'abeille est présent sous le rouge de l'auréole d'un seul des Apôtres, celui du milieu dans le registre inférieur gauche. La signification doit encore être élucidée (fig. 5).

2.5 Dorures et argentures



Fig. 7 : Détails du registre supérieur droit avec les apôtres et les frises. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Toutes les parties du panneau rehaussées de ces motifs en relief ont été couvertes de feuilles métalliques (or, argent, voire étain recouvert de glacis colorés¹) et de notes colorées, selon différents procédés :

— Dorures et argentures à la feuille ;

Les fonds et le cadre ont été ainsi dorés. Les parties argentées sont les frises². Les imitations de pierres rondes ont été colorées en vert et bleu pour imiter l'émeraude et le saphir et les ovales en rouge pour imiter le rubis (fig. 7).

Cette technique consiste à appliquer une couche d'argile, ici de couleur ocre-rose³, liée avec de la colle animale, qui est ré-humidifiée avant la pose des feuilles de métal. Après séchage, la feuille est rendue brillante par polissage à la pierre d'agate.

— Dorure et argentures à la mixtion ;

Sur quelques mains et livres, des rehauts linéaires dorés et argentés ont été appliqués sur les couches picturales, pour représenter les plis des manteaux des apôtres.

Un tracé préalable est fait au pinceau avec un mélange d'huile et de résine, sur lequel de la poudre d'or est déposée. L'excédent est brossé après séchage. Étant donné l'état d'usure important des parties dorées, il n'a pu être déterminé s'il y avait des glacis teintés en surface.

2.6 Couches picturales

Les éléments de composition peints sont les personnages et leurs attributs. Les liants employés pourraient être multiples. Les couleurs couvrantes ressemblent à la *tempera*⁴. Sur base d'une observation de la couche picturale au binoculaire, Jana Sanyova, chercheur aux laboratoires de l'IRPA (Bruxelles) fait la suggestion qu'il pourrait s'agir d'une technique à l'huile :

Les couleurs sombres, telles que le bleu et le rouge sont craquelées d'une manière similaire à une peinture à l'huile durcissant trop rapidement pendant le séchage. Ces couleurs ont un aspect de « peau de crocodile » résultant de contractions du film peint, dont l'un des composants (siccatif, plastifiant, solvant) est présent en proportion inadéquate. Les parties claires comportant du blanc de plomb ont un aspect lisse (sans craquelures prématurées), semblable à une peinture à l'huile,

1. Seule une identification des feuilles métalliques, voire de leur résidu d'altération permettrait d'en savoir plus.

2. D'aspect noir à cause de l'oxydation.

3. Cette couche appelée bol ou assiette est visible au niveau des usures de la feuille d'or sur le cadre et les fonds.

4. Technique à l'œuf.



Fig. 8 : Détails du manteau d'un apôtre avec les restes de rehauts. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

avec une bonne élasticité du film peint. Les proportions des composants sont appropriées, le séchage du feuil semble ne pas avoir provoqué des tensions internes ni des problèmes de dégradation et de rupture du film peint qui y sont liées.

La palette employée pourrait comporter du vert oxyde de cuivre, du cinabre ou du vermillon, du minium, de l'outremer naturel ou de l'azurite, un noir, du blanc de plomb et des terres. Les différentes zones colorées sont juxtaposées et non pas superposées et, selon les procédés techniques byzantins, les touches claires sont appliquées sur les tons sombres. Les couleurs pourraient avoir été appliquées dans l'ordre suivant :

1. Rouge des auréoles et des bancs ; orange des vêtements ;
2. Carnations ;
3. Verts et bleus des manteaux ;
4. Rehauts blancs sur les carnations et bordures des vêtements ; contours rouges

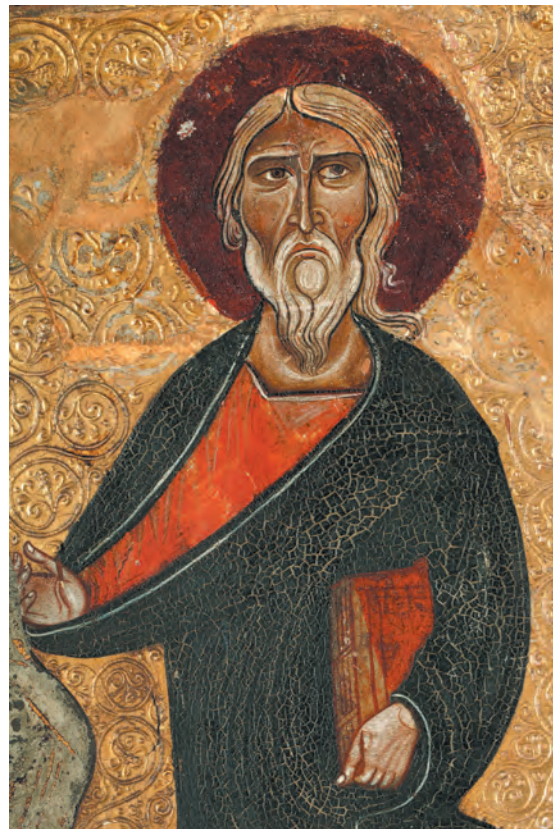


Fig. 9 : Détails d'un apôtre avec les contractions du film peint. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

des pieds et mains et noirs des vêtements. La composition n'est pas alourdie par les contours non systématiques et continus.

Trois à quatre types de modèles ont été utilisés pour les visages des apôtres¹ :

1. Apôtres 1, 5, 8² ;
2. Apôtres 2, 4 ?, 11 ;
3. Apôtres 6 ?, 9, 10 ?, 12.

Concernant les évangélistes, il n'y a pas de similitudes remarquables.

Ce descriptif met en évidence plusieurs caractéristiques. Aucun dessin préparatoire n'a été observé ni aucune trace de vernis. Les décors en relief sous les dorures sont extrêmement détaillés et d'un raffinement spectaculaire. Étonnamment, cette qualité est nettement supérieure sur le cadre par rapport à la partie centrale et leur multitude est frappante. Les matériaux employés sont d'une richesse exceptionnelle, la majeure partie de la composition et du cadre étant couverte de feuille d'or et aussi d'argent. Les 75 incrustations dénombrées pouvaient avoir été à l'origine comblées par des pierres précieuses, si l'on se réfère aux imitations de rubis, de saphir et d'émeraude sur les frises, ou bien, plus modestement, par des pâtes de verre.

En ce qui concerne l'état de conservation de l'œuvre, le cadre du devant d'autel

1. Les apôtres 3 et 7 ont disparu.
2. Sens de lecture de gauche à droite et de haut en bas.



Fig. 10 : Détails des deux registres de gauche avec les apôtres et les frises, où apparaissent des restaurations gênantes. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

a subi des dommages importants et des modifications de format, mais l'état de conservation général du panneau lui-même est bon¹. Sur la face, les trous d'envol des grosses vrillettes² sont peu nombreux et concentrés sur la mandorle. Cela pourrait étayer l'hypothèse de la présence de parchemin sur toutes les parties non moulurées.

À la suite à un probable dégât des eaux, trois larges zones ont pratiquement disparu. Elles ont été restaurées de manière incohérente et grossière, ce qui gêne considérablement la lecture de l'ensemble.

De plus, la polychromie a disparu sur presque tous les manteaux. Compte tenu de la qualité tout à fait remarquable de cette œuvre, ainsi que de son unicité, il pourrait être envisagé de retirer les anciennes restaurations qui gênent la lecture des parties originales restantes et de proposer une réintégration plus discrète des parties disparues.



Fig. 11 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du Christ. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

3 Mise en perspective des données stylistiques et techniques

À la lumière de ce développement, il demeure important de vérifier par des analyses plus poussées si le matériau intermédiaire évoqué plus haut est bien du parchemin et si ce devant d'autel est réalisé en totalité ou en partie avec ce matériau. Des photographies de Walter Cook, prises avant la restauration de 1954, montrent clairement sa présence.

En 1953, Jean Malesset (restaurateur qui travailla également sur l'œuvre qui nous intéresse ici) fait un compte-rendu de remise en état d'un devant d'autel qu'il nomme « de la cathédrale Saint-Jean » (il provient en fait du canton de Saillagouse) et qu'il dit peint sur bois et parchemin. Ses dires méritent d'être vérifiés. On peut aussi observer ce matériau

1. Voir notice complète en annexe.

2. Insecte xylophage.



Fig. 12 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du compartiment des trois personnages en bas à gauche. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

sur le devant d'autel d'Avià mais uniquement sur les joints. Son emploi comme support principal — si les recherches à venir le confirment — est tout à fait unique dans le cas de ce type d'œuvres dans l'aire catalane. Les raisons qui pourraient justifier ce choix ou cette tradition sont à élucider.

Par ailleurs, les chapitres II et III du livre II du *Liber Diversarum Artium* (ms. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier¹) décrivent plusieurs manières de préparer un panneau de bois avant de le peindre. Parmi elles, figure un descriptif qui peut ici largement nous intéresser puisqu'il fait état, après l'assemblage des planches, du recouvrement du panneau avec une peau de cerf, de cheval, d'âne ou



Fig. 13 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du personnage central, compartiment en haut à gauche. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

1. L'étude de ce manuscrit fait partie intégrante de notre travail de thèse en cours depuis décembre 2010 et dont l'intitulé actuel est : *Savoirs et savoir-faire dans les arts picturaux aux âges romans (XI^e-XIII^e siècles) : les œuvres peintes catalanes au regard du Liber Diversarum Artium de Montpellier. Circulation des savoirs et transmission des modèles au sein de l'Europe méridionale*. Voir aussi LETURQUE 2012, p. 43-47 ; LETURQUE 2013.

de cochon, imbibée d'eau (afin de pouvoir gratter les poils qui doivent être enlevés). Lorsqu'une partie de l'eau est essorée, on place la peau sur le dessus et on la fixe avec de la colle de fromage. Quand tout est sec, on étale avec un pinceau, en plusieurs passes, un mélange de gypse ou de craie et de colle de peau. On gratte enfin avec une lame et on ponce avec de la prêle jusqu'à ce que le support soit lustré.

Il est à noter que certains devants d'autel catalans sont aussi peints sur toile marouflée. C'est d'ailleurs ce que décrit Louis de Bonnefoy lorsqu'il parle, succinctement, de celui de Saint-Génis-des-Fontaines qui est constitué de boiserie fortement assemblées et de toile tendue à la colle forte.

Dans son article paru dans les *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* en 2012, Manuel Castiñeiras précise que, la plupart du temps, on appliquait plutôt sur les autels peints de Catalogne deux couches de plâtre, la couche inférieure, le *gesso grosso*, et la couche supérieure, le *gesso sottile*. Sur cette dernière, on réalisait les incisions de la composition, ce que l'on peut encore apprécier à simple vue sur le devant d'autel d'Avià¹.

On peut identifier la même pratique sur l'*antependium* d'Oreilla (plis, contours intérieurs...). Quel que soit le support, on peut légitimement supposer que la mise en place des reliefs s'est faite grâce à des incisions puisque aucun dessin préliminaire n'a pas été jusqu'à présent observé.

Une recherche de la palette employée sur le devant d'autel d'Oreilla reste importante



Fig. 14 : Photographie du devant d'autel d'Avià prise par Walter Cook dans les années 1950. Détail des incisions, décor de fond du panneau. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

1. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30. Photographie du devant d'autel visible sur le site du MNAC, www.mnac.cat.

en matière de conservation, même si une première observation fait état d'une gamme possible. Elle peut néanmoins s'avérer insuffisante si elle n'est pas associée à la recherche de liants et d'identification des laques. Cette connaissance pourrait nous donner une lecture des techniques d'exécution picturales ici utilisées. Les *antependia* conservés en Catalogne sont principalement peints avec un liant organique à base de jaune d'œuf. Cependant, l'analyse récente au MNAC de panneaux parmi les plus anciennes comme celui de Hix a permis de constater l'usage d'un autre liant protéique d'origine animale, difficile à déterminer (il pourrait s'agir de colle de chevreau). Pour Oreilla, se pose la question de l'usage de l'huile et il nous semble important de pouvoir le vérifier.

Comme le décrit M. Castiñeiras, sur les devants d'autel les plus anciens de Catalogne, on observe l'application d'une feuille d'étain verni pour ennoblir certaines parties, on peut aussi apprécier des vestiges de relief de plâtre (*pastiglia*) sur lequel vient s'appliquer la plaque d'étain verni doré. Il précise que cette technique, appelée vernissage doré ou *deauratio facilis*, est décrite dans le livre de recettes d'un manuscrit miscellanées réalisé en 1134 dans le monastère de Santa Maria de Ripoll (Madrid, Bibliothèque nationale, ms. 19). Son application systématique et de manière sophistiquée à toute la superficie du panneau se convertit en une caractéristique de l'art roman catalan à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle au début du XIII^e. Les procédés, cependant, pouvaient varier : si à Planès les figures de plâtre ont été réalisées préalablement avec un moule et appliquées ensuite sur la surface pour les peindre, sur les autres devants d'autel domine la *pastiglia*¹.

À Oreilla, nous sommes dans un cas de figure très différent puisque les matériaux employés sont d'une richesse remarquable (feuille d'or, feuille d'argent, incrustations...). Tout ceci tend à renforcer l'idée d'un devant d'autel destiné à un édifice prestigieux. Saint-Martin-du-Canigou dont provient l'*antependium* aujourd'hui conservé à Oreilla, semble tout à fait indiqué dans cette circonstance. En 1195, la charte de la fondation d'une confrérie pieuse à Saint-Martin-du-Canigou pourrait en témoigner. Émettre une hypothèse équivalente à celle de Patricia Stirneman paraît tout à fait à propos² : fonder une confrérie pour

1. Un fichier des techniques médiévales est en cours d'élaboration dans le cadre du programme de recherche *factura*. Vous pourrez bientôt vous y référer pour la technique de la *pastiglia*. Dans l'attente de ce document, nous dirions que les motifs ou reliefs formés *a pastiglia* sont obtenus à l'aide d'un gesso (colle de peau de lapin + blanc de meudon ou plâtre). Cette préparation est travaillée encore chaude, la plupart du temps à main levée, à l'aide d'un pinceau. C'est le cas des devant d'autel d'Oreilla ou de Sant Marti de Gia. D'autres procédés d'application existent néanmoins. À Planès, les figures de plâtres ont été réalisées préalablement avec un moule et appliquées ensuite sur la surface.

2. STIRNEMAN 1993, p. 171-178.

l'entretien d'une lampe et pour assurer les enterrements vaut sans doute qu'on écrive une charte, offrir un devant d'autel vaut certainement que l'on peigne une image.

Conclusion

Les comparaisons stylistiques et techniques effectuées par nos prédécesseurs et nous-mêmes permettent aujourd'hui d'avoir une base comparative non négligeable pour le devant d'autel d'Oreilla. Bon nombre de panneaux conservés en Catalogne, comme ceux dit de l'atelier « de Lleida », ont aujourd'hui été analysée ou sont en passe de l'être. Une même étude serait idéalement à effectuer et/ou à collecter vis-à-vis des panneaux peints chypriotes et plus généralement byzantins. L'observation attentive de l'œuvre d'Oreilla et sa mise en perspective tant d'un point de vue de son origine probable que de sa technique nous autorisent aujourd'hui à émettre quelques hypothèses. Toutefois, seules des analyses et des examens plus approfondis nous permettront d'entrevoir quelques certitudes sur les matériaux employés et leur mise en œuvre supposée : composition des préparations, nature et étendue du matériau intermédiaire ; identification des feuilles métalliques et de leur mise en œuvres, identification des pigments et liants, présence de laques etc. Le caractère rare de ce devant d'autel justifie amplement de telles investigations.

Annexe — Constat sur l'état de conservation du devant d'autel d'Oreilla

Marion BOSC

Cadre et panneau

Le cadre a subi des dommages importants et des modifications de format. Les montants gauche, droit et inférieurs ont été rétréci, il manque une partie du décor. L'inférieur, en contact avec le sol humide, est très endommagé, l'or et les motifs ont pratiquement disparu. De plus les gauche et inférieur ont été démontés pour permettre une intervention de renfort du panneau, ce qui a fendu le décor discontinu entre ce dernier et le cadre. Les angles présentent d'importantes lacunes, grossièrement mastiquées

colorées en brun¹.

L'état général du panneau est bon, il présente des déformations ondulées, certains joints sont ouverts et quelques planches sont fissurées. Sur la face, les trous d'envol des grosses vrillettes² sont peu nombreux et concentrés sur la mandorle. Cela pourrait étayer l'hypothèse de la présence de parchemin sur toutes les parties non moulurées.

Support intermédiaire

Bon état général à part quelques détachements locaux, notamment dans le bas de la manche droite du Christ. En lumière rasante un fin relief gaufré brun apparaît localement, qui pourrait correspondre à des restes du liant qui s'est contracté pendant le séchage du film peint.

Dorures et argentures

Les reliefs à la goutte ont une bonne cohésion et adhésion, si bien au support qu'avec les couches peintes. Les dorures sont bien conservées, avec quelques dommages dus à l'humidité ou à des abrasions. Les argentures sont noircies et en partie couvertes de grossiers repeints oranges, de type bronzine.

Couches picturales

Suite à un probable dégât des eaux, trois larges zones ont été endommagées, faisant disparaître en grande partie les apôtres 3 et 7, la partie inférieure du manteau du Christ, son épaule gauche et le bœuf de Luc. Elles ont été restaurées de manière incohérente et grossière. Les bouchages des lacunes sont plus hauts que la surface originale et les retouches reprennent la forme des parties manquantes en lavis monochromes proches des tons originaux avoisinants. Seuls deux détails, le visage de l'apôtre 7 et le bœuf, ont fait l'objet de retouches plus élaborées très gênantes car éloignées du style de l'œuvre et à cause de l'hétérogénéité qu'elles apportent.

La polychromie a disparu sur presque tous les manteaux, il ne reste que quelques rehauts linéaires dorés ou argentés et des traces noircies des livres et des mains. Ils sont restés accrochés alors que la couleur autour a entièrement disparu. Une interaction

1. Datant de la restauration archivée de 1953.

2. Insecte xylophage.

entre le pigment, peut-être à base de cuivre, et le liant, pourrait avoir créé cette perte d'adhérence avec ledit parchemin. Une analyse stratigraphique des différentes zones permettrait de déterminer la nature des matériaux et si la couleur des manteaux est chaque fois identique.

Les zones peintes non endommagées par ces deux dégâts majeurs sont en bon état. Beaucoup de glacis sont encore visibles.

L'auréole du Christ a un aspect qui contraste avec le reste. Elle semble être repeinte sur un enduit épais et irrégulier. Peut-être, était-elle à l'origine constituée dudit parchemin peint ou d'une feuille de métal martelé.

La polychromie de la *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège : phénomène de transferts artistiques est-ouest au début du XIII^e siècle ?

Emmanuelle MERCIER

La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège est connue comme le point d'orgue de la sculpture mosane et un chef-d'œuvre de la sculpture européenne du XIII^e siècle. L'œuvre, datée vers 1230, conserve sa polychromie d'origine quasi intacte dominée par de grandes plages de dorure ponctuées d'accents colorés et enrichie de très nombreux cabochons en cristal de roche. En considérant l'œuvre dans le contexte de la production mosane, il apparaît qu'aucune autre sculpture conservée ne comporte une polychromie d'une telle somptuosité. L'article présente les résultats d'une étude récente de la sculpture complétée par de nouveaux examens de laboratoire. Elle confirme, d'une part, la réalisation de la sculpture dans la région de Liège et, d'autre part, le recours à des matériaux d'importation de luxe pour la réalisation de sa finition polychromée. Dans la littérature, un certain nombre d'éléments singuliers liés à la composition de l'œuvre ont été soulignés. Or, ces particularités coïncident avec plusieurs éléments atypiques de la polychromie qui ne seront pas assimilés par les artistes mosans œuvrant dans l'entourage de ce grand maître. La présence de glacis colorés sur argent, de motifs décoratifs poinçonnés dans l'or, et un jeu subtil d'asymétries, notamment dans les regards, semblent renvoyer à des procédés relevant de l'art byzantin. Doit-on parler d'inspiration, d'influence

ou de transfert? L'absence de tels procédés dans les œuvres mosanes conservées amène à considérer davantage la thèse d'un phénomène de transfert en cette époque de contacts intensifiés avec la culture byzantine. L'hypothèse d'un artiste particulièrement instruit qui a voyagé et assimilé des techniques et des formules venues d'ailleurs peut-elle expliquer cette œuvre exceptionnelle? Le rôle important, voire décisif, du commanditaire dans ces échanges doit également être considéré.

Sortie de l'ombre par Jules Helbig¹ à la fin du XIX^e siècle, la sculpture en bois apparaît aujourd'hui comme l'un des domaines de prédilection des artistes mosans au XIII^e siècle².

La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, datée des années 1230, est considérée comme le point d'orgue de cette production mosane et figure parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture européenne³.

En 1979, Myriam Serck-Dewaide publie les résultats de la restauration de l'œuvre qui conserve une polychromie originale pratiquement intacte, à l'exception des carnations⁴. L'œuvre est dès lors considérée comme un jalon pour l'histoire de la



Fig. 1 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, art mosan, vers 1230.
Droits de reproduction : KIKIRPA.

1. HEILBIG 1874-1876, p. 226-228.

2. Le territoire mosan comprenait les actuelles provinces de Liège, de Namur, du Luxembourg, du Limbourg flamand et du Limbourg hollandais et s'étendait encore au-delà, à l'Ouest jusqu'à Louvain et à l'Est jusqu'à Aix-la-Chapelle.

3. SAUERLÄNDER 1969, p. 87.

4. SERCK-DEWAIDE, SERCK 1978-1979, p. 68-80.

sculpture en bois polychromée de la première moitié du XIII^e siècle. Ce jalon est demeuré relativement isolé car les cas étudiés de cette riche production concernaient des sculptures datées dans la seconde moitié du XIII^e siècle. D'aucuns pourraient se demander si l'œuvre, dont l'originalité a été soulignée comme la marque d'un grand maître, est représentative de l'aspect des sculptures mosanes des années 1230.

La question s'est posée dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée à la polychromie des sculptures mosanes en bois du XIII^e siècle¹. Sur les 82 sculptures du catalogue, à peine une cinquantaine de sculptures (49 très précisément) conservent encore des traces de polychromie originale ou ancienne. Et, parmi celles-ci, seules 8 sculptures peuvent s'apprécier dans leur polychromie d'origine dont 2 seulement pour la première moitié du siècle². Pour les autres sculptures, la polychromie est soit conservée sous la forme d'îlots, soit recouverte de repeints. Dans ce cas, seule une étude stratigraphique et topographique sous microscope binoculaire permet de documenter les couches picturales originales et de proposer, *in fine*, une hypothèse de l'aspect d'origine de la sculpture.

C'est ainsi qu'en reconsidérant la *Sedes* de l'église Saint-Jean dans un contexte plus large, il apparaît qu'aucune autre sculpture mosane conservée n'atteint cette richesse, tant du point de vue typologique que technologique. Pour comprendre nous analyserons à la fois l'aspect de l'œuvre, les matériaux et techniques utilisés et les motifs décoratifs. En tenant compte du hiatus d'œuvres conservées pour les années 1200 dans la production mosane, nous avons cherché les exemples de comparaisons dans l'Europe du Nord. Ceux-ci nous ont amenée à nous interroger sur la possibilité d'une influence de l'Est ou de possibles transferts.

1 Une polychromie somptueuse

En 2007, la *Sedes* de Saint-Jean fut momentanément libérée de la vitrine dans laquelle elle est demeurée enfermée depuis sa restauration pour un contrôle et un léger dépoussiérage. Ce traitement nous a donné l'occasion de l'observer plusieurs jours d'affilé et de demander une analyse dendrochronologique.

La sculpture qui mesure 138 cm de haut est taillée dans du bois de chêne. Non seu-

1. MERCIER, *La polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e siècle*, thèse de doctorat défendue en décembre 2008 à l'université de Liège. Table des matières et résumé consultable sur la bibliothèque en ligne de l'université : <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-12042008-151316/>.

2. La *Sedes* de Saint-Jean et la *Sedes* du Catherijneconvent Museum à Utrecht.

lement les résultats fournis par Pascale Fraiture sont compatibles avec la datation proposée vers 1230 mais ils démontrent une origine locale du bois et probablement liégeoise¹.

La Vierge, trônante, est coiffée d'une couronne ornée de cabochons colorés. Elle porte un manteau doré à larges manches évasées doublé d'une imitation d'un somptueux tissu à motifs rouge et or. Le manteau, qui sert de voile, est ouvert sur le buste et laisse apparaître une robe dorée, cintrée d'une ceinture ornée d'une rangée de cabochons colorés. La position de la main droite de la Vierge suggère qu'elle exhibait à l'origine la pomme de la nouvelle Eve². La Vierge porte sur le genou gauche l'Enfant qui bénit de la main droite. Il est vêtu d'une tunique dorée dont l'encolure est agrémentée de motifs poinçonnés et de cabochons colorés.

La robe de la Vierge et la tunique de l'Enfant sont doublées de bleu. La Vierge foule au pied un dragon dont le corps rose est rayé de rouge foncé et les ailes vertes de vert foncé. La Vierge est assise sur un coussin gris clair décoré de motifs rouges. Le siège est entièrement doré et richement décoré d'une grande rose encadrée d'une rangée de palmettes, elles-mêmes entou-



Fig. 2 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Détail de l'Enfant vêtu d'une tunique dont l'encolure est agrémentée de motifs poinçonnés et de cabochons colorés. Droits de reproduction : M. Lefftz.

1. Rapports de P. FRAITURE, *Sedes* n° P353 (2008). Le cerne le plus récent se place en 1202. D'après l'estimation du nombre minimal de cernes que devait contenir l'aubier, la date de l'abattage du bois ne se situe pas avant 1212.

2. Au sujet de la pomme rouge exhibée par les *Sedes* mosanes, voir MERCIER 2012, p. 12.

rées d'un registre de cabochons accompagnés de motifs poinçonnés¹.

La carnation originale est recouverte d'un repeint mais les yeux bleus de la Vierge et de l'Enfant, dont les pupilles sont faites de perles de verre serties dans la préparation, sont d'origine. Les sourcils de la *Sedes* étaient tracés plus haut que les sourcils actuels, ce qui renforçait l'expression un peu extatique du regard, qui semblait interpeller le spectateur de manière autoritaire. Au XIII^e siècle, les yeux des sculptures représentant des personnages en majesté sont le plus souvent bleu, gris-bleu ou gris-vert, plus rarement bruns et les pupilles sont peintes en noir. L'insertion de billes de verre à l'emplacement de la pupille n'a été rencontrée que sur le *Christ* dit de *Rausa*. M. Serck-Dewaide a attiré l'attention sur le fait que l'une des pupilles en verre de la *Sedes* de Saint-Jean est noir et l'autre bleu foncé, de même chez l'Enfant². Elle suppose que l'artiste a pu se tromper au moment du sertissage des billes de verre. Nous nous rangeons plutôt à l'avis de Robert Didier qui indique que « [...] les yeux asymétriques confèrent au visage une vie mystérieuse³ ». En effet, l'impression de vie ne serait-elle pas justement insufflée par la légère asymétrie des regards, selon un procédé qui se



Fig. 3 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Le siège doré est richement décoré d'une grande rose encadrée d'une rangée de palmettes, elles-mêmes entourées d'un registre de billes de verre. Droits de reproduction : E. Mercier.

1. Les motifs de la rose et de la palmette sont traditionnels et utilisés aussi bien dans l'orfèvrerie que dans l'enluminure mosane.

2. SERCK-DEWAIDE 2006, p. 161.

3. DIDIER 1972, notice L1, p. 327.

répète aussi subtilement que systématiquement dans l'agencement des décors de poinçons et de cabochons ? On observe en effet une interruption très nette de la rythmique dans la forme, la taille et le positionnement des poinçons et des cabochons dans la partie médiane de la base du trône, juste en dessous du dragon dont les rayures introduisent un autre élément perturbateur. Ce « désordre » discret induit une sorte de vibration subtile dans l'équilibre solennel de la composition.

Par l'omniprésence de la dorure, l'imitation d'étoffe précieuse et les innombrables cabochons colorés, la *Sedes* de Saint-Jean s'apparente à une statue-reliquaire qui se passe de la présence de la relique. Par la richesse et la profusion des moyens utilisés, la *Sedes* entretient avec l'orfèvrerie et les reliquaires des liens tout aussi subtils qu'ambigus. Ces liens se placent bien en dehors de la simple imitation comme le montre la représentation du samit de la doublure de son manteau.

Les sculptures mosanes contemporaines étudiées offrent un type de polychromie comparable mais beaucoup plus simplifié avec des vêtements entièrement dorés doublés de rouge unis¹. Ces sculptures comportent peu d'éléments décoratifs, lesquels se limitent souvent à un cabochon incrusté sur la poitrine ou un médaillon sculpté dans le bois. Ce type de polychromie, que nous avons défini « type à dominante or », vraisemblablement plus répandu, coexiste avec un type de polychromie qui associe des semés de motifs décoratifs dorés sur champ coloré. La coexistence de ces deux typologies, qui apparaît déjà dans la seconde moitié du XII^e siècle², rejoint les observations de Peter Tångeberg à propos de la sculpture polychromée en Suède³.

En dehors du territoire mosan, le « type à dominante or » est observé dans la *Vierge en majesté* attribuée à l'Île-de-France du musée de Boston, datée vers 1210-1225⁴, la *Vierge dite d'Aix-la-Chapelle*⁵ en Allemagne, la *Vierge* de Stora Malm⁶ en Suède et les *Vierge* de Hove au musée historique de Bergen et de Hedalen dans les collection de l'université d'Oslo⁷ en Norvège.

1. MERCIER 2012, p. 14-16 ; MERCIER 10-11 mai 2013.

2. MERCIER 2004-2005, p. 39-54.

3. TANGEBERG 1989, p. 90.

4. *Gothic sculpture in America*, 1989, p. 8-11.

5. Polychromie cachée par des repeints. BERGMANN 1989, cat. 15, p. 157-164.

6. TANGEBERG 2006, p. 59-75, p. 61.

7. BLINDHEIM 2004, cat. 1, p. 48-49 et cat. 25, p. 96-97.

2 Les matériaux et de leur mise en œuvre

L'étude des matériaux et de leur mise en œuvre permet d'avancer que les sculptures mosanes de la première moitié du XIII^e siècle se caractérisent par un aspect de surface lisse et des couleurs lumineuses utilisées pures avec un liant qui contient de l'huile¹. De même, quelle que soit la technique utilisée, aqueuse ou huileuse, l'aspect final des dorures est chatoyant et satiné sans être miroitant grâce à l'application d'un épais glacis jaune orangé que l'on observe encore par endroits sur la *Sedes* de l'église Saint-Jean.

Le recours à des feuilles d'or sur les grandes surfaces vestimentaires est attesté sur les sculptures mosanes dès les années 1220-1230². La feuille d'or de grande pureté est appliquée directement sur la préparation blanche à base de craie et de colle animale. Cette technique de dorure est caractéristique de cette période et sera remplacée par la dorure sur assiette de bol d'Arménie qui apparaît dans la sculpture mosane à partir des années 1330. Sur les cheveux, la feuille d'or, un peu moins pure, est appliquée sur un mordant légèrement ocré de type oléo-résineux et recouverte du même glacis jaune orangé présent sur la dorure des vêtements.

À côté de l'or très pur, la présence d'outremer obtenu à partir du lapis-lazuli importé de carrières situées au Badakhshan contribue à la richesse de cette polychromie à une époque où l'azurite devient le pigment bleu le plus utilisé. Le manque de jalons pour les années 1200 ne permet pas d'observer comment s'est opéré le passage entre l'usage presque exclusif de lapis-lazuli au XII^e siècle et celui de l'azurite au XIII^e siècle, toutefois, des sculptures allemandes témoignent de l'utilisation parallèle des deux pigments dans les premières décennies du XIII^e siècle³. Au cours du XIII^e siècle, l'utilisation du lapis-lazuli se perpétue dans la sculpture mosane dans le cas de polychromies particulièrement riches pour des sculptures de grande qualité comme le *Christ* d'Oplinter, la *Vierge* de Marche-les-Dames ou le *Saint Jean Agnifer* de Sambre. Comme l'azurite, le lapis-lazuli a un faible pouvoir couvrant dans l'huile. Pourtant, c'est dans ce médium qu'il est souvent appliqué, mélangé à du blanc de plomb. Dans la *Sedes* de l'église Saint-Jean, la majeure partie du bleu que l'on voit aujourd'hui est la sous-couche épaisse, tandis que le bleu final, fin et riche en liant, apparaît sous la forme de petits îlots d'un bleu plus intense qui s'apparente à un glacis bleu foncé dans l'huile.

Les glacis verts sont obtenus à partir de pigments au cuivre, de type vert-de-gris, liés

1. MERCIER, SANYOVA 2012, p. 131-132.

2. *Ibidem*, p.131.

3. SCHOLTKA 1992, p. 1-53

avec de l'huile. À côté du rouge vif et intense du vermillon artificiel, de la laque indienne, autre produit d'importation, est utilisée dans la polychromie de la *Sedes* pour produire le rouge profond et satiné utilisé dans les glacis¹.

Les matériaux employés dans la *Sedes* de Saint-Jean participent à la somptuosité de sa polychromie et témoignent du goût pour les surfaces lisses et satinées. Mais ce ne sont pas tant les matériaux utilisés qui font de la *Sedes* une œuvre en marge de la production que le riche répertoire de motifs décoratifs.

3 Imitations et incrustation de cabochons

La *Sedes* de l'église Saint-Jean se distingue des autres *Sedes* mosanes contemporaines d'une part, par l'abondance de cabochons colorés et, d'autre part, par la technique d'insertion de véritables cabochons en cristal de roche.

En ce qui concerne la technique, différents moyens ont été adoptés par les artistes mosans pour imiter les précieuses gemmes. Le moyen le plus simple est la représentation peinte. Ainsi, le *Saint Évêque en majesté* des musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) de Bruxelles, daté vers 1200, présentait, dès l'origine, un *pal-*



Fig. 4 : Saint Évêque en majesté des musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) de Bruxelles, art mosan, vers 1200. Imitation de pierreries peintes en noir sur la chasuble d'aspect doré. Droits de reproduction : E. Mercier.

1. MERCIER, SANYOVA 2012, p. 131

lium d'aspect doré¹ décoré de motifs noirs. De même, le premier repeint, qui reprend la polychromie originale, montre sur le *pallium* un losange quadrilobé alternant avec un cercle.

Les bordures de la chasuble sont ornées d'une rangée de cercles noirs². La mitre rouge présente également un motif de losanges noir. Les représentations peintes de cabochons sont courantes dans les sculptures des années 1230 en Norvège mais elles se limitent aux couronnes et auréoles. Le contour noir est alors rehaussé de glacis coloré rouge et vert.

Les pierreries et cabochons ont également été imités en relief grâce à la technique dite *a pastiglia*³ en déposant, à main levée, sur la surface des gouttes de préparation⁴ chaude et encore liquide. En

1. Il s'agit de feuilles d'argent recouvertes d'un glacis jaune. Cette polychromie, apparente, correspond au premier repeint supposé du XIII^e siècle qui semble reproduire assez fidèlement la polychromie d'origine.

2. Aucune trace de glacis coloré n'a été observée sur l'ensemble des motifs noirs de la sculpture.

3. Dans la littérature, le terme *pastiglia* est souvent utilisé pour définir tout type de décor en relief réalisés avec de la préparation qu'ils soient fait à main levée ou à partir d'une matrice. C'est également le cas en anglais avec la désignation « *free-hand relief* » (voir NALDONY 2003, p. 174.) En français, il nous semble que le terme « décors en relief réalisés à main levée » permet de désigner la technique sans trop d'ambiguïté.

4. Mélange de craie et de colle de peau de lapin.



Fig. 5 : Vierge d'Appuna (Statens Historiska Museet de Stockholm, inv. n° 7890), Suède, vers 1200. Imitations de pierreries en relief réalisées à main levée avec de la préparation (*pastiglia*), dorées et rehaussées de glacis rouges et verts. Droits de reproduction : National Historical Museum Stockholm.

Europe du Nord, cette technique est utilisée sur une série de sculptures datées entre 1170 et 1200 : la croix du *Christ* de Hemse¹, les encloures des manteaux des vierges de Viklau², d'Appuna au Statens Historiska Museet de Stockholm et de Dyste en Norvège³, ou encore en Allemagne, sur la chasuble d'un *Saint Nicolas* du musée de Bonn.

Ces imitations de pierreries sont ensuite recouvertes de glaces colorées rouges et verts. Dans la sculpture mosane, la technique de décors en relief réalisés à main levée se répand dans la seconde moitié du XIII^e siècle. La *Vierge* de Marche-les-Dames au musée des Arts anciens du Namurois à Namur, datée vers 1260-1270, en constitue le premier exemple conservé.

D'autres sculptures mosanes, comme le *Christ en majesté* dit de *Rausa*, comportent une base ornée d'une rangée de cuvettes circulaires creusées dans le bois qui rappelle un procédé technique utilisé par les orfèvres mosans des XII^e et XIII^e siècles. Sur la base du *Saint Évêque* des MRAH, cité plus haut, ces alvéoles rondes sont recouvertes d'une préparation épaisse et de feuilles d'argent. Le contour des cabochons est souligné d'un trait noir peint sur le fond rouge de la base. Le champ vert de la croix du *Christ* de l'église Saint-Denis, à



Fig. 6 : *Saint Nicolas* du Rheinisches Landesmuseum de Bonn, art rhénan, vers 1200. Imitations de pierreries en relief à pastiglia rehaussées de glaces rouges et verts sur or. Droits de reproduction : Rheinisches Landesmuseum Bonn.

1. TANGEBERG 1984, p. 24-34, republié avec quelques compléments dans *Medieval Painting in Northern Europe : techniques, analysis, art history*, 2006, p. 1-10.

2. KUNZ 2007.

3. University Collection of Antiquities, Oslo.



Fig. 7 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Détail des cabochons en cristal de roche sertis dans la préparation sur un fond constitué d'une feuille d'argent, recouverte de glacis rouge, verte ou translucide. Droits de reproduction : E. Mercier.

Forest (fin du XII^e siècle), est encadré par un large bord rouge sur lequel se détachent les alvéoles creusées dans le bois¹. Les alvéoles sont recouvertes de feuilles métalliques noircies qui ont gardé les traces d'un glacis jaune. Elles sont également cerclées de noir. Ces alvéoles se rencontrent aussi dans plusieurs devants d'autel catalans².

Sur la *Sedes* de Saint-Jean, la technique d'élaboration très raffinée et complexe des cabochons en cristal de roche a été minutieusement décrite par M. Serck-Dewaide. Au fond des alvéoles, de la feuille d'argent est appliquée sur la préparation et recouverte de glacis rouge ou vert ou encore translucide selon un procédé qui rappelle la technique de

1. Nous décrivons ici le premier repeint du XIII^e siècle. Sur le schéma de reconstitution hypothétique de la polychromie originale, les alvéoles paraissent dorées. BALLESTREM 1971/72, p. 53-76.

2. Par exemple, le devant d'autel de Baltarga (MNAC, Barcelone).

la *pittura translucida* décrite par Théophile¹.

Les cabochons étaient entourés d'un trait noir. Cette stratigraphie complexe n'a été observée sur aucune autre sculpture mosane. Dans la *Vierge* de Marche-les-Dames, le fond des cabochons en cristal de Roche insérés et sertis dans un décor *a pastiglia* montre le bois nu². Ce dernier exemple est toutefois plus tardif. La *Sedes* de Bossière, datée dans la seconde moitié du XII^e siècle, semble constituer un exemple d'insertion de véritables cabochons dont il ne reste plus que de grandes alvéoles ovales disposées le long du col en « V » et en bordure des manches du bliaud.

La *Vierge* provenant du prieuré d'Oignies, datée de 1228³ (Metropolitan Museum of Art de New York) était ornée de multiples cabochons dont les alvéoles sont encore visibles dans le bois, à la fois sur les couronnes, le siège et le lacet de son manteau.

En considérant ces deux exemples, il est possible qu'au « pays des orfèvres », le sertissage de véritables cabochons en cristal de roche ait été préféré à leur imitation au pinceau.

Après avoir décrit les différentes techniques utilisées pour représenter les cabochons, observons si leur abondance dans la *Sedes* de Saint-Jean trouve un écho dans



Fig. 8 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Notre-Dame de Bossière (musée provincial des Arts anciens du Namurois, Namur), 2^e moitié du XII^e siècle. Exemple possible d'incrustation de cabochons en cristal de Roche dont il ne reste plus les alvéoles. Droits de reproduction : KIKIRPA.

1. FRANZEL juillet-septembre 2005, p. 63-73.

2. Le sertissage à l'aide de préparation étant encore largement conservé autour de plusieurs cabochons, il est certain que ceux-ci sont d'origine.

3. DIDIER 2003, p. 77-78.

la sculpture du Nord de l'Europe. En Norvège, la *Vierge de Dyste*¹ offre un exemple de polychromie caractérisé par la suprématie de l'or et où les zones peintes se présentent comme de petites apostrophes colorées constituées principalement par les imitations de cabochons réalisées dans la préparation et recouvertes de glaucis vert et rouge². Ces faux cabochons ornaient à la fois la couronne, le col de la robe, l'extrémité des lés du manteau et la base du siège. Leur aspect coloré et leur taille importante rappellent, dans une version plus picturale, les cabochons colorés et incrustés de la *Sedes* de Saint-Jean. Or, la *Vierge de Dyste* appartient à un groupe assez homogène de vierges scandinaves datées des années 1200³. Il est tentant de voir dans le type de polychromie rencontré dans ce groupe un reflet de l'aspect possible des polychromies des sculptures mosanes de ces mêmes années dont il faut rappeler qu'aucun témoin n'est conservé. Cette hypothèse est appuyée par

Fig. 9 : La *Vierge* provenant du prieuré d'Oignies, (Metropolitan Museum of Art de New York), datée de 1228, art mosan ou nord de la France. La sculpture était ornée de multiples cabochons

1. Martin Blindheim date la sculpture du début du second quart du XIII^e siècle et Peter Tangeberg vers 1200. BLINDHEIM 1998, cat. 32, p. 63 ; TANGEBERG 2006, p. 63.

2. Voir l'hypothèse de reconstitution de la polychromie originale de la *Vierge de Dyste* ; SELSJORD 1993, p. 114. www.technologiaartis.org/a_3polych-madona.html (consulté le 15 avril 2013).

3. TANGEBERG 2006, p. 59-75.



l'exemple de la *Vierge* d'Oignies dont l'abondance de cabochons insérés dans la polychromie est comparable, bien que moins systématique, à celle de la *Sedes* de Saint-Jean. Notons enfin qu'à la fois dans la *Sedes* de Saint-Jean et d'Oignies, le siège est décoré de motifs végétaux sculptés dans le bois et associé à des cabochons. Dans la *Sedes* de Saint-Jean, le siège se distingue toutefois par sa largeur et la disposition des motifs en frises. L'artiste adopte cette typologie unique dans la sculpture mosane en modifiant son projet originel d'un siège plat et plus étroit ajouré de lancettes selon une formule plus sobre et courante au XIII^e siècle¹. Or il est intéressant de remarquer que le siège de la *Sedes* peut être rapproché d'exemples italiens datés vers 1250 et qui relèveraient d'inspiration byzantine². Un siège comparable apparaît également sur une enluminure sicilienne représentant la *Vierge à l'Enfant* caractérisée par une forte influence de l'art byzantin et datée vers 1180-1190 (Biblioteca Nacional, Madrid, Cod. 52³).

4 Les poinçonnages

La *Sedes* de Saint-Jean est le seul exemple conservé dans la sculpture mosane du XIII^e siècle qui présente des décors poinçonnés.

Ce décor, intimement lié à celui des cabochons, est réalisé à partir de trois poinçons : un pois d'un millimètre de diamètre, une fleurette à quatre pétales de trois millimètres de haut et une fleurette plus grande de cinq millimètres de haut.

L'origine byzantine de la technique du poinçonnage a été établie par Mojmir Frinta sur les icônes byzantines du monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï aux VI^e et VII^e siècles⁴.

En Occident, où la technique ne sera vraiment développée dans le Nord qu'à partir du XIV^e siècle, un nombre restreint d'exemples précoces de l'utilisation de cette technique apparaissent autour de 1200. En Italie, il s'agit de la *Madone du Carmel* de l'église Santa Maria Maggiore à Florence et du *Volto Santo* de Borgo Sansepolcro (polychromie visible du XII^e siècle⁵). Les débats qui entourent ces deux exemples italiens renvoient imman-

1. Le siège primitif est présent sous le siège actuel et visible lorsque l'on regarde la sculpture de dos. Il n'a pas connu de polychromie ce qui indique bien que le changement est inhérent à la réalisation de l'œuvre.

2. CALECA 2001, p. 44-50, fig. 3-4 et p. 53, fig. 3.

3. EVANS, WIXOM 1997, cat. 316, p. 479.

4. FRINTA 1965, p. 261-265.

5. SKAUG 2002, p. 63-68.

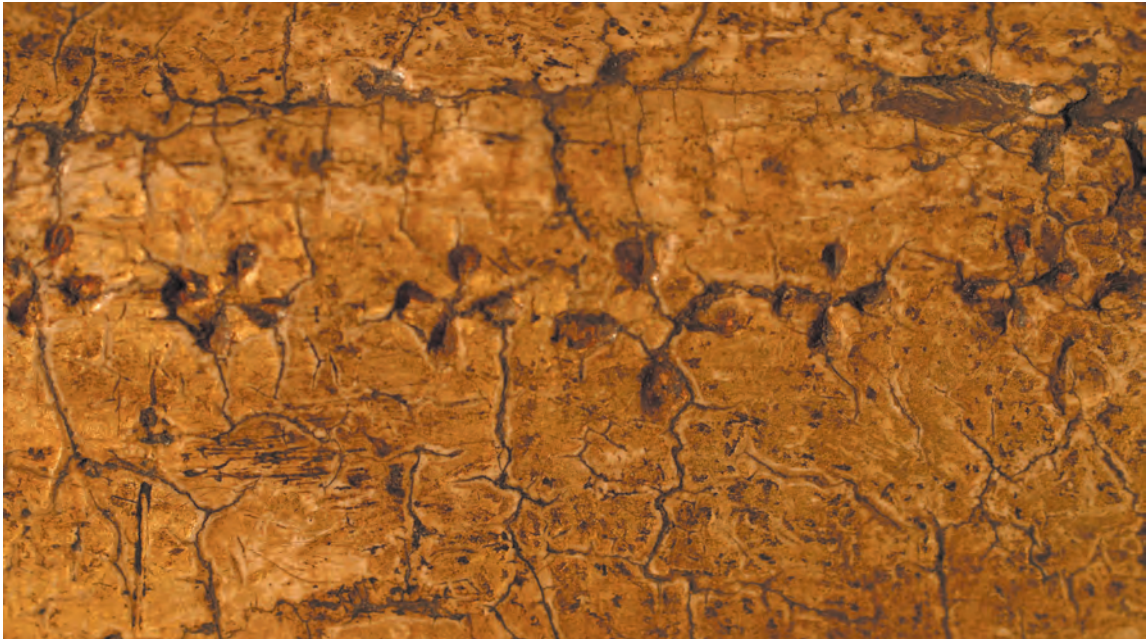


Fig. 10 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Détail des motifs poinçonnés sur la base du siège. Droits de reproduction : E. Mercier.

quablement à Byzance, notamment pour l'utilisation d'une autre technique supposée originaire de l'Est, le *sgraffito*¹. La question d'une influence byzantine directe ou indirecte de la *Madone du Carmel* a partagé les chercheurs. Marco Ciatti² penche pour l'hypothèse d'un artiste occidental pour la typologie et la forme (Coppo di Marcovaldo ?), avec la collaboration d'un artiste de culture byzantine pour la polychromie³. En France, la technique du poinçonnage apparaît dans le *Psautier* de la reine Ingeburge, reconnu comme

1. Cette technique n'apparaît pas sur la *Sedes* de Saint-Jean mais bien sur la *Madone* contemporaine d'Hedalen en Norvège déjà mentionnée.

2. CIATTI 2002, p. 32-33.

3. Inversement, pour Erling Skaug, le poinçonnage de la madone du Carmel n'apparaît pas comme dérivant spécifiquement d'une influence byzantine et la polychromie serait typiquement toscane, comme celle du *Volto Santo*. Pour appuyer la thèse d'une tradition locale, il se sert notamment de la présence des fleurs de lis qu'il considère comme un motif typiquement de l'ouest. E. SKAUG 2002, p. 67.

étant « un relais de l'art byzantin¹ » et dans d'autres manuscrits contemporains du nord de la France et de l'Angleterre. Pour M. Frinta, cette tradition locale des poinçonnages relève clairement de procédés byzantins adoptés dans cette aire géographique, sans qu'il soit possible d'établir clairement de quelle manière s'est effectuée la transmission de cette technique². Toutefois, elle semble plus diffuse qu'il n'y paraît dans le Nord de l'Europe. Ainsi, en Suède, la *Vierge* de Stora Malm, datée vers 1200³ présente dans le bois la trace de poinçonnages en forme de pois entourant de fausses gemmes probablement réalisées dans la préparation. Cette association de cabochons colorés *a pastiglia* cerclés de motifs poinçonnés est observée également en Allemagne dans le *Saint Nicolas* en Majesté du musée de Bonn. Pour expliquer la présence précoce de poinçonnage dans la *Sedes* de Saint-Jean, une « Vierge née dans un pays d'orfèvres⁴ », il est tentant d'envisager l'hypothèse d'un phénomène d'intersection. Ainsi, selon M. Frinta la maîtrise de l'impression des poinçonnages sur le *Psautier* de la reine Ingebourge suggère un geste d'orfèvre tout autant que la réalisation de l'outil relève de l'art du métal⁵. De même, Erling Skaug soutient la thèse d'un *modus operandi* parmi les artisans qui se traduirait par l'échange d'outils facilité par la mise en commun des techniques artistiques à une époque où les corporations n'avaient pas encore compartimenté les différents métiers de l'art⁶. Pourrait-on envisager que le maître qui réalisa la *Sedes* était l'un de ces artistes maîtrisant plusieurs disciplines à l'instar de Jourdain de Liège à la fois orfèvre et sculpteur sur bois à l'abbaye de Malonne, vers 1200⁷ ?

Les exemples énoncés témoignent de l'apparition de la technique du poinçonnage en Europe du Nord autour de 1200. L'hypothèse d'un transfert de technique est-ouest ou d'un phénomène d'intersection entre métiers n'expliquent pas pourquoi la technique semble rapidement abandonnée pour refaire son apparition et se développer au XIV^e siècle. D'un point de vue purement technique, il est certain que le poinçonnage dans la dorure est facilité par la présence de l'assiette de bol d'Arménie qui apparaît au XIV^e siècle.

1. RECHT 2008, p. 115.

2. FRINTA 1975, p. 251-258.

3. TANGEBOERG 2006, p. 61.

4. DEVIGNE 1932, p. 38.

5. Pour l'image d'un outil conservé, voir HAMEL (de) 1992, p. 67, fig. 58.

6. SKAUG 2002, p. 67.

7. KUPPER 2000, p. 158-159.

Erling Skaug voit dans les progrès de l'optique une raison de l'amélioration soudaine de la qualité et de la minutie des poinçonnages dans la peinture italienne.

5 Imitation de tissus

La doublure du manteau de la *Sedes* de Saint-Jean constitue un cas particulier d'imitation d'un tissu orné de rosaces et de croix rouges sur fond doré évoquant de précieuses étoffes orientales importées depuis le VIII^e siècle en Occident, et utilisées pour envelopper les précieuses reliques.

En réalité, l'aspect final est contraire à la stratigraphie. En effet, la couche rouge est appliquée en premier lieu sur toute la surface puis recouverte d'un glacis rouge. Ensuite, les motifs sont réalisés avec une mixtion rosâtre en laissant en réserve le dessin des croix et des rosaces. La feuille d'or est ensuite appliquée sur le mordant frais. Les motifs ont été réalisés à main levée car les rosaces et les croix sont toutes de dimensions différentes. Ils ont été réalisés d'une main sûre jusque dans les plis les plus profonds. Entre les croix, les traces rectilignes du pinceau sont perceptibles, de même que des traces arrondies autour des rosaces. Des motifs décoratifs associant l'or et le rouge sont observés sur des ceintures de vierges mosanes de la seconde moitié du XIII^e siècle¹ mais selon une technique différente puisque les motifs sont formés dans le glacis rouge appliqué en final en laissant l'or en réserve.

L'imitation d'un tissu gris à motifs rouges sur le coussin de la *Sedes* de Saint-Jean constitue un autre élément particulier.

Les traits rouges dessinent, dans une matière épaisse et opaque, un quadrillé sur le fond gris. Dans chaque carré formé, un second carré plus fin encadre un motif de croix aux extrémités arrondies. Il s'agit de la seule représentation d'un tissu de couleur grise observée. Le coussin de la *Sedes* de Vilvoorde illustre une imitation de tissu très coloré décoré d'un réseau de losanges² selon une formule plus courante que l'on

1. *Vierge de Marche-les-Dames*, *Sedes* de Vivegnis au musée Grand Curtius à Liège.

2. Le fond rouge est décoré d'un réseau de lignes vertes en diagonale qui s'entrecroisent. Dans chaque losange vert, un autre losange est dessiné avec un glacis rouge foncé. À l'intérieur de ces losanges rouges, une perle blanche est placée au milieu de chacun des côtés. Le centre du losange rouge est marqué d'un pois bleu. Le fond rouge orangé, les losanges verts et les perles bleues et blanches sont réalisés dans une matière couvrante, épaisse et mate, qui contraste avec la transparence et la brillance du glacis rouge foncé.



Fig. 11 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Détail de l'imitation d'un tissu orné de rosaces et de croix rouges sur fond doré sur le revers du manteau. Droits de reproduction : E. Mercier.

Fig. 12 : La *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean. Détail de l'imitation d'un tissu gris à motifs rouges sur le coussin. Droits de reproduction : E. Mercier. ►

observe aussi sur la *Sedes* dite Notre-Dame des Miracles de la cathédrale Saint-Bertin à Saint-Omer¹.

Or, dans son étude des manuscrits du « groupe Ingeburge », François Avril fait observer que le choix du gris comme couleur de fond de certains motifs est un élément particulier des enlumineurs de l'atelier « Ingeburge » alors que cette couleur est rare dans

1. *Une renaissance, L'art entre Flandres et Champagne...*, 2013.



la palette médiévale¹. Notons, que le coussin de la *Madone du Carmel* à Florence, œuvre fortement liée aux traditions byzantines, représente également un tissu rouge et bleu clair.

Conclusions

La place particulière qu'occupe la *Sedes* de l'église Saint-Jean au sein de production mosane au regard de la somptuosité de sa polychromie pourrait s'expliquer en partie par le manque de jalons conservés autour des années 1200. En effet, d'après les exemples de comparaisons mis en avant pour le nord de l'Europe, il apparaît que l'aspect de l'œuvre s'inscrit dans une typologie commune caractérisée par des vêtements entièrement dorés ponctués de nombreux cabochons colorés associés ou non à un décor de poinçonnage. Le *Saint Nicolas* de Bonn et la *Vierge* de Vilkau en constituent des témoins bien conservés même si les moyens utilisés diffèrent quelque peu (cabochons *a pastiglia*). L'étude des sculptures mosanes des années 1230 permet de relever une typologie à dominante or beaucoup plus sobre. Faut-il pour autant en conclure que la *Sedes* de l'église Saint-Jean présente un caractère archaïsant ? Certainement pas. En constatant qu'aucune *Sedes* mosane ne reprend le type de siège modifié et d'autres éléments de la composition, comme le jeu d'asymétrie dans la position des jambes, Robert Didier suggère que la *Sedes* de Saint-Jean dérive d'un prototype disparu du même maître². Ce prototype aurait exercé une influence considérable sur la sculpture mosane contrairement à la *Sedes* de Saint-Jean, plus particulière. De même, les éléments singuliers mis en évidence dans la polychromie de la sculpture n'ont vraisemblablement pas été assimilés par les artistes mosans œuvrant dans l'entourage du maître. Sont-ils l'indice d'un phénomène de transfert de technique en cette époque de contact intensifié avec la culture byzantine ? Autrement dit, la thèse d'un artiste particulièrement instruit qui a peut-être voyagé et assimilé des techniques et des formules venues d'ailleurs peut-elle expliquer cette œuvre exceptionnelle ? La motivation du changement de typologie du siège en cours de réalisation de l'œuvre soulève également maintes questions. Qui est le concepteur de ce nouveau siège et qui a décidé de ce changement ? Une hypothèse formulée par François Avril³ à propos du *Psautier* de la reine Ingeburge ouvre une nouvelle piste pour

1. AVRIL 1987, p. 16-21.

2. DIDIER 1973, p. 407-420, note 30.

3. François Avril pense qu'il est probable que la présence d'Ingeburge dans cette région et ses relations avec

explorer la *Sedes* de Saint-Jean. Elle s'appuie sur le rôle joué par le commanditaire ou de riches prélats influents ayant séjournés en terre sainte dans l'introduction de nouvelles formules venues de l'Est. Dans le milieu mosan, on citera l'exemple de Jacques de Vitry (vers 1165-1240), évêque d'Acre dès 1216, puis évêque auxiliaire de Liège¹, qui fut le grand pourvoyeur de richesses et de reliques dans la constitution du trésor d'orfèvrerie du prieuré d'Oignies.

La *Sedes* de Saint-Jean demeure une œuvre emblématique qui comporte plusieurs clefs de lecture. Si l'on retient l'hypothèse d'une sculpture en marge de la production, que devait-elle évoquer ? Son apparence somptueuse et l'introduction de techniques et formules décoratives qui renvoient de près ou de loin à l'art byzantin suggèrent un lien avec l'instauration de l'empire latin de Constantinople et le triomphe de l'Occident sur l'Orient. Ainsi, la *Sedes* rappelle l'icône de Notre-Dame emportée au combat par Murzuphle en 1204 et dont les croisés s'emparent pour en faire un symbole de la reconnaissance divine de la légitimité de leur victoire². Robert Clari la décrit en ces termes : « toute estoit d'or et toute carkie de riches pierres précieuses, et estoit si bele et si rike que onques si bele ne si rike ne fu veue³ ».

Dans la littérature, la *Sedes* de Saint-Jean est souvent comparée à la fiancée du *Cantique des Cantiques* au regard de l'éclat de son revêtement doré. Mais en considérant le passage entier, un autre élément apparaît clairement, à savoir le caractère combatif de la fiancée céleste :

Quelle est celle-ci dont le regard est comme l'aurore, belle comme la lune, pure comme le soleil,
mais terrible comme une armée en bataille ?
(Ct-Ct-XI-10⁴)

les prélats des diocèses septentrionaux et peut-être avec la puissante Aliéonor de Vermandois, qui possédait entre autres le Valois et Saint Quentin, y ont forgé une création artistique originale dès les dernières décennies du XII^e siècle, à une époque où les ateliers parisiens n'avaient pas le monopole. Ainsi, parmi les prélats qui la soutiennent, l'évêque de Soissons, Nivelon de Quierzy (1176-1207), participa activement à la 4^e croisade et fut chargé de missions diplomatiques entre les croisés par le Pape Innocent III. AVRIL 1987, p. 16-21.

1. FORMIGONI 2003, p. 37-45.

2. La légendaire icône aurait été léguée à la maison mère de Cîteaux.

3. COLLIOT 1983, p. 100.

4. Plus loin, les yeux de la fiancée sont comparés aux piscines d'Hésébon et son nez « droit et fier » à la tour du Liban dressée par David en Palestine pour servir de poste d'observation contre les syriens (Ct-Ct, XII, 5) ; *Le Cantique des Cantiques*, traduit de l'hébreu et commenté par Ernest Renan, Paris, 2004, p. 28-29.

D'autres études, d'autres regards

D'ocre et d'azur : techniques picturales romanes de Bourgogne

Juliette ROLLIER-HANSELMANN

Le corpus des peintures murales des anciens territoires de Bourgogne compte environ vingt-cinq sites datés entre la fin du ^x^e et la fin du ^{xii}^e siècle. Les techniques picturales mises en œuvre dans chacun des lieux sont le reflet d'influences et de modèles très diversifiés. Si un courant italo-byzantin est attesté pour la grande abbaye de Cluny et la Chapelle des Moines de Berzé-la-Ville, d'autres tendances sont observées dans les peintures romanes de la région. Certaines peintures présentent des liens avec l'art du Sud-Ouest, notamment celles d'Anzy-le-Duc, Auxerre, Chalières, Saulzet, Tournus, et un tiers des sites présente de fortes caractéristiques hispanisantes (Burnand, Gourdon, Illiat, Montcherand, Ternand, Saint-Chef-en-Dauphiné). Les relations historiques très étroites qui sont établies entre les Clunisiens et les rois hispaniques au moment de la *reconquista* sont à l'origine d'échanges artistiques importants, dont témoignent les peintures. L'étude technique des œuvres permet de reconnaître des procédés précis, d'établir des comparaisons et des liens stylistiques inédits avec des ensembles pyrénéens. De nouvelles voies de recherche sont ainsi ouvertes, avec des questions liées aux transferts de modèles et de procédés artistiques le long des voies de pèlerinage.

L'histoire de l'ancien duché et de l'ancien royaume fut étroitement liée aux événements politiques qui touchèrent non seulement le royaume de France et l'empire germanique, mais également les régions du Sud-Ouest et la péninsule Ibérique. En 1077, l'abbaye de Cluny joua un rôle de premier plan dans l'Occident chrétien, d'une part en tant que médiatrice entre le pape Grégoire VII et l'empereur germanique Henri IV, ce qui permit d'apaiser temporairement la querelle des investitures. D'autre part, l'abbé Hugues de Semur (1049-1109) impliqua une partie de sa famille dans la reconquête de la péninsule Ibérique, en renforçant les voies de pèlerinage vers Compostelle, de manière

à repousser l'invasion musulmane. La production artistique est étroitement liée aux faits historiques, ce qui explique que certains sites proches de Cluny présentent des liens avec les Pyrénées et le nord de l'Espagne.

L'étude d'un corpus de vingt-cinq sites peints, répartis dans les anciens territoires de Bourgogne et datés entre la fin du XI^e et la fin du XII^e siècle, permet d'ouvrir de nouvelles voies de recherches¹. Un tiers de ces peintures présente des caractéristiques fortement hispanisantes, témoignant de relations étroites avec les sites clunisiens et non clunisiens des terres ibériques. L'intérêt d'une étude technique réside dans le fait que les comparaisons reposent sur des procédés picturaux précis, révélant des détails spécifiques à certains ateliers.

1. La Chapelle des Moines de Berzé-la-Ville

S'il ne reste que quelques dizaines de fragments de l'abside principale de la grande abbaye Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Cluny, un reflet de la peinture clunisienne à son apogée se trouve dans la chapelle privée de l'abbé Hugues de Semur à Berzé-la-Ville².

L'iconographie unique de l'abside est une réinterprétation de modèles anciens, réadaptés selon les préoccupations de l'époque³. L'étude technique des peintures montre qu'il s'agit d'un exemple particulièrement riche et sophistiqué de la technique mixte romane, combinant des sous-couches à fresque et des finitions posées sur enduit sec. Des incisions et un dessin préparatoire rouge peuvent être observés dans les zones lacunaires, tandis que des modules de construction ont été mis en place pour obtenir une composition parfaitement réglée.

Le dégagement des peintures, réalisé en 1887 par l'abbé Jolivet, a laissé une image confuse, la couche romane étant en partie cachée sous de larges repeints gothiques qui ont noirci sous l'effet des altérations chromatiques. Il en résulta une incompréhension stratigraphique qui perdura tout au long du XX^e siècle. L'étude technique des peintures par Fernand Mercier⁴, en 1931, fait figure de pionnier pour l'époque, mais cet érudit ne comprenant pas que l'abside avait été repeinte, estima qu'une sous-couche mate à fresque était recouverte d'une finition brillante à la cire, caractéristique de la peinture

1. ROLLIER-HANSELMANN 2010 [<http://cem.revues.org/11622>].

2. ROLLIER-HANSELMANN 2011b, p. 741-764.

3. ROLLIER-HANSELMANN 2011d, p. 275-287.

4. MERCIER 1931.



Fig. 1 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, vue de l'abside. Droits de reproduction : J. Rollier.



Fig. 2 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, schéma des repeints. Droits de reproduction : J. Rollier.

clunisienne, opinion qui doit maintenant être revue suite aux travaux de restauration et analyses de laboratoire effectués en 2000¹. En fait la couche mate d'époque romane fut entièrement repeinte selon une technique grasse (du type huile), d'aspect satiné. La découverte du manteau jaune du Christ, caché sous les repeints rouges, et l'observation des strates sur saint Pierre confirment clairement que l'abside romane fut entièrement recouverte d'une peinture gothique, en correspondance avec les peintures de la nef. La superposition des couches est bien visible au sommet de l'abside. Une cartographie générale des repeints permet d'estimer l'étendue des zones originales encore masquées.

1. ROLLIER-HANSELMANN 2005, p. 243-249.



Fig. 3 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, soubassement, photographie sous ultra-violet. Droits de reproduction : J. Rollier.

Quant à la cire, visible sous éclairage ultra-violet, sur le soubassement uniquement, il s'agit d'un matériau moderne appliqué au moyen d'une brosse large, de manière rapide et sommaire, avec des coulures.

Ce produit a probablement servi à cacher des efflorescences salines ou à raviver certaines couleurs, pratique fréquente à l'époque d'Ypermann (1893), qui réalisa d'ailleurs des copies de certaines scènes (martyres de saint Blaise et saint Vincent¹). Rappelons que la chapelle a servi de grange avant la découverte des peintures.

Les stratigraphies étudiées par Paulette Hugon, ingénieur chimiste au Laboratoire de recherches des Monuments historiques (LRMH) et l'identification des pigments par Claude Couptry, ingénieur en physique au Laboratoire de spectrométrie infrarouge et Raman, permettent d'identifier les principaux matériaux mis en œuvre et de confirmer les observations visuelles. Les résultats de l'étude attestent d'une palette picturale riche qui comporte : le blanc (carbonate de calcium), les ocres jaunes et rouges, le minium, le vermillon, la terre verte, le bleu de lapis-lazuli, le noir de carbone. Quelques restes

1. Les copies des scènes de martyre de saint Blaise et saint Vincent sont conservées au musée des Monuments français.

de minium sont conservés sur la frise à motif végétal du soubassement (corniche), et sous sa forme altérée/noircie sur de nombreux détails, notamment sur les visages des vierges (hachures ou pommette circulaire), les perles des boucles d'oreilles, les cabochons des couronnes et des collerettes, ainsi que les flammes sortant des vases tenues par les vierges. À l'origine, tous ces éléments devaient avoir une couleur vive, allant du rose (rehauts sur les visages) aux teintes orangées plus ou moins soutenues selon les mélanges.

Des comparaisons avec les peintures romanes d'autres sites clunisiens (Farfa¹, Castel Sant'Elia, église Saint-Anastase²) au nord de Rome, montrent que les rehauts à base de minium était une pratique courante en Italie aux XI^e et XII^e siècles. À Castel Sant'Elia les altérations noires sont nombreuses, notamment sur l'archange (nimbe noir, cabochons et plis de vêtement) et les saintes (rehauts vestimentaires, cabochons des couronnes).

Le minium³ était couramment utilisé dans les manuscrits byzantins dès le VII^e siècle, et européens dès le VIII^e siècle, mais n'apparaît qu'occasionnellement dans les peintures murales entre le XII^e et le XIV^e siècle, ce qui est probablement dû aux aléas de la conservation en milieu humide et aux restaurations trop abrasives.

Les altérations noires sont également attestées dans divers exemples carolingiens, notamment en Suisse orientale, à Müstair (IX^e siècle) et Disentis (milieu VIII^e siècle⁴). On en trouve aussi dans les peintures romanes en Allemagne et en France, à Reichenau (église Saint-Georges, vers 1050), où l'on observe des altérations noires dans les carnations⁵ et à Saint-Savin-sur-Gartempe (peintures de la tribune⁶). Dans ce dernier exemple, les éléments qui ont noirci concernent des détails auxquels le peintre a voulu donner un éclat particulier, comme les pierres précieuses ornant la tunique du Christ et les vêtements des disciples d'Emmaüs, ou encore le cerne de l'auréole d'un ange, certains rinceaux et la barbe de saint Denis.

D'autres exemples plus lointains d'altérations noires sur les visages ont été observés en Arménie, dans l'église d'Agtamar (916-921⁷). Ici le noircissement résulte de l'oxydation du mélange de cinabre et de céruse, technique également pratiquée dans les églises de

1. ENCKEL 2004.

2. ROLLIER-HANSELMANN 2005, p. 243-249.

3. FITZHUGH 1986, p. 109-139.

4. JAKOBS, REICHWALD 1990, p. 158 ; STUDER 2004, p. 158.

5. JAKOBS, REICHWALD 1990 ; EXNER 2002, p. 127-151.

6. *Saint-Savin, l'abbaye et ses peintures murales*, 1999, p. 151.

7. THIERRY mai 2003, p. 50-57.



Fig. 4 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, Vierge sage, détail des altérations noires. Droits de reproduction : J. Rollier.

Géorgie. Ce constat indique qu'il faut rester extrêmement prudent quant à l'interprétation d'images anciennes, dont l'aspect peut être modifié. L'approche technique paraît indispensable pour évaluer l'état réel d'une peinture et l'étendue des pertes.

L'étude technique montre aussi que le bleu de lapis-lazuli, qui abonde dans les fonds à Berzé-la-Ville, est d'une qualité extrêmement pure et fine, en comparaison avec le même matériau mis en œuvre à Tournus (avant-nef¹). Le maître de Berzé-la-Ville a cependant cherché à économiser ce précieux produit en le posant sur une sous-couche noire ou grise, pratique connue depuis l'Antiquité. Le lapis-lazuli était un pigment coûteux, importé d'Orient par la route de la soie et son extraction demandait, en raison de sa dureté et des impuretés, un long travail de préparation².

Nous observons également une utilisation particulière du bleu, selon des degrés d'intensité différente correspondant au contenu iconographique des peintures³. Ainsi le fonds de lapis-lazuli est assez clair en partie basse, dans les scènes de martyr de saint Vincent et saint Blaise, tandis qu'en partie haute, autour du Christ, le bleu est plus intense, en raison d'une sous-couche noire. Ce procédé technique délibéré visait à distinguer le bleu profond de la vision céleste du bleu plus clair des scènes terrestres. La même pratique a été mise en œuvre sur le panneau circulaire du Jugement dernier (musée du Vatican), autrefois situé dans l'église Saint-Grégoire de Naziance à Rome, et daté entre 1061-1071⁴, œuvre ayant pu servir de modèles au peintre clunisien. Sur ce panneau, le restaurateur a observé une gradation progressive du fond bleu égyptien, en relation avec le contenu des registres.

L'identification des pigments permet aussi de dire qu'à Berzé-la-Ville l'azurite et le vert de malachite sont des matériaux qui ont servi aux repeints. Une couche préparatoire de blanc de plomb a été posée à l'époque gothique sur toute l'abside, qui fut repeinte avec un liant gras (du type huile) qui ne peut plus être identifié en raison de la présence de plusieurs fixatifs modernes. La stratigraphie des repeints est bien visible sur saint Pierre par exemple, où la tunique rose d'époque romane a été reprise en bleu azurite, et dans les fonds vert malachite recouvrant une couche d'origine en terre verte (par exemple : fond à côté de l'inscription de saint Paul⁵).

1. KNOEPFLI, EMMENEGGER 1990 ; SARIANIDI 1971, p. 12-15 ; VON ROSEN 1988, p. 1-47.

2. PASTOUREAU 2002.

3. ROLLIER-HANSELMANN 2005.

4. Notice du restaurateur M. de Luca dans ROMANO 2006, p. 53-55.

5. Prélèvement n° 05-2 confié au LRMH (échantillon prélevé entre les pieds des apôtres de gauche, à côté de l'inscription S. Paulus).



Fig. 5 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, saint Pierre. Droits de reproduction : J. Rollier.

Les analyses permettent aussi d'identifier des produits de restauration, comme le jaune de chrome¹, pigment de synthèse mis au point à partir de 1818, et présent dans le nimbe de saint Vincent (à gauche du Christ). Des oxalates de calcium ont également été repérés en surface des peintures, ce qui indique probablement la présence d'un produit altéré, éventuellement un fixatif.

2 L'utilisation des modules de construction

Le peintre de Berzé-la-Ville a réalisé une composition extrêmement dense, avec plus de quarante personnages, dans un espace restreint (L. 2,94 × l. 3,26 × H. 6,62 m), ce qui

1. ROLLIER-HANSELMANN 2011a, p. 99-108.

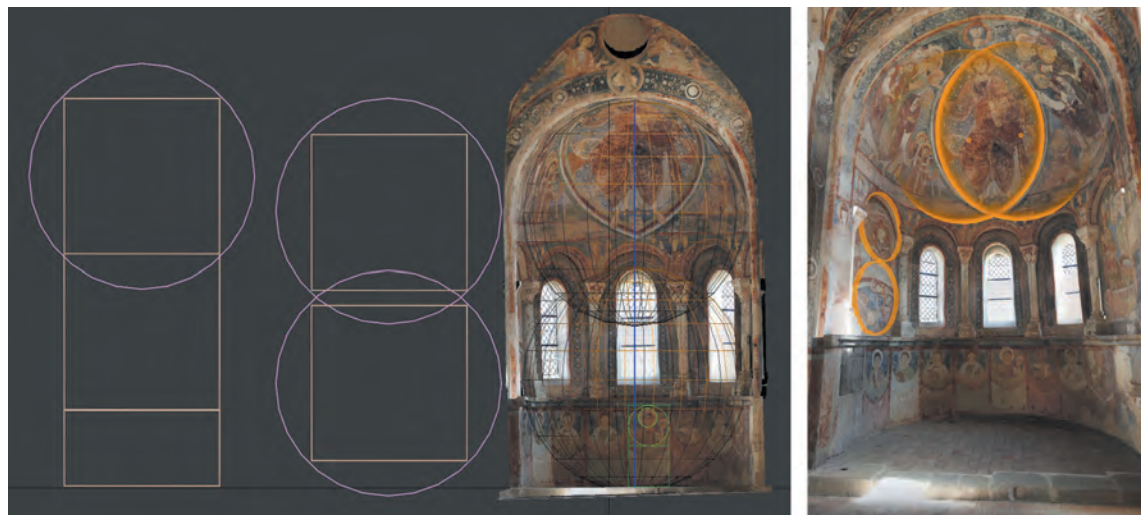


Fig. 6 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, hypothèse de module de construction des peintures. Droits de reproduction : G. Lemeunier, J. Rollier, Arts et Métiers ParisTech.

a demandé une organisation interne stricte et une préparation très précise de la surface semi-circulaire. Des tracés à la corde ont permis de placer non seulement les limites de registre, les bordures, mais également de placer la mandorle du Christ.

L'harmonie spatiale et l'équilibre entre les différentes parties résulte de l'utilisation de modules de construction d'origine byzantine¹. Grâce à la modélisation 3D de l'abside, nous avons pu constater que la construction intérieure de la chapelle dépendait étroitement de l'architecture, qui semble avoir été élaborée à partir d'un analemme ou module de base, constitué de deux sphères superposées, dont chacune contient un carré.

La moitié de ce carré représente la hauteur du soubassement, lequel respecte les proportions du rectangle d'or.

Pour les têtes des personnages, l'artiste semble avoir utilisé le système des trois cercles, connu dans la peinture des icônes byzantines². Sur celui du Christ, qui se trouve sur une surface pratiquement plane, la longueur du nez correspond à l'intervalle entre les deux pupilles et au rayon du premier cercle.

1. TORP 1984, p. 109-147.

2. SENDLER 1981, p. 15.

Le même principe a été appliqué pour les têtes des apôtres, ce qui permettait d'obtenir une grande homogénéité dans la composition. L'utilisation d'un système à trois cercles apparaît encore plus clairement sur la tête féminine (scène du martyre de saint Blaise) dont la couche picturale usée laisse transparaître les tracés préparatoires. Le cercle intermédiaire, autrefois caché sous la voile, est visible dans les lacunes de la couche picturale, ce qui permet de vérifier notre hypothèse.

Une étude de Hjalmar Torp rappelle les principes byzantins qui ont dicté aux artistes les manières de peindre les images sacrées¹. L'utilisation des modules avait plusieurs fonctions : celle d'apprendre aux jeunes artistes les principes de base de construction d'une image, celle de respecter les proportions des archétypes sacrés et celle de donner à l'œuvre une structure cachée, basée sur des formes géométriques simples. Au VII^e siècle, Maxime le Confesseur (*Mystagogie*) explique de tels principes et la littérature byzantine atteste du fait que l'église était considérée comme une partie du ciel sur terre. Les proportions entre les différentes parties reflètent des idées précises². Procope décrit les proportions parfaites de Sainte-Sophie de Constantinople, dont le module de construction repose sur l'utilisation de deux cercles et d'un carré³.

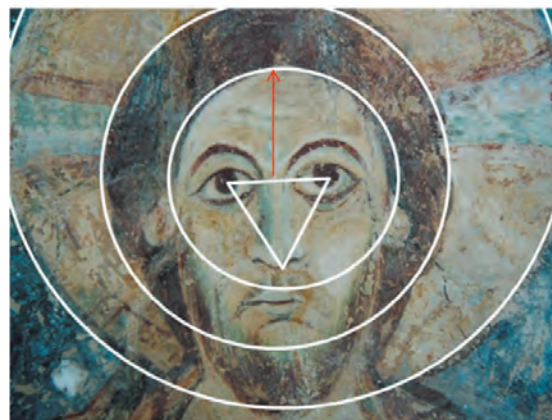


Fig. 7 : Berzé-la-Ville, Chapelle-des-Moines, visage du Christ, système des trois cercles. Droits de reproduction : J. Rollier.

3 Technique et style

Dans la Chapelle-des-Moines, de nombreux visages permettent d'observer une strati-graphie complexe, en superposition de sept à huit couches, qui se décomposent ainsi : dessin préparatoire rouge, fond rose, ombres vertes, deux tons rouges clair et foncé pour les détails, contour et détails noirs, rehauts clairs. L'usage des ombres vertes partielles

1. HOFFMANN 2005 ; SVENSHON, STICHEL 2006, p. 111-120.

2. Par exemple Grégoire de Naziance, Homélie 18.

3. ROLLIER-HANSELMANN 1997, p. 57-90.

(pseudo-verdaccio) est une pratique byzantine que l'on trouve déjà sur les icônes du VII^e siècle¹. En Bourgogne, cet usage est visible à Cluny (fragments de l'abbaye), Nevers (cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte) et Tournus (Saint-Philibert).

La réalisation des vêtements a demandé divers procédés de superposition et de juxtaposition des couleurs, qui sont habituels à l'époque romane et que l'on peut classer selon la méthodologie de David Winfield (par exemple vêtement à deux, trois, quatre ou cinq couleurs²).

La connaissance stratigraphique et technique des détails facilite le travail des comparaisons et rend nettement plus fiable l'étude stylistique. Dans l'observation des carnations, des différents types de plis, de rehauts, nous pouvons établir des comparaisons avec les peintures de certains monastères réformés de Rome, comme les établissements féminins de Sainte-Cécile et Saint-Grégoire de Naziance³. La Bible de Sainte-Cécile (1060-1070), le panneau du Jugement dernier (1061-1071) et les peintures de Saint-Laurent-hors-murs (chapelle H9, milieu XI^e siècle) appartiennent à une étape antérieure à l'art du maître de Berzé-la-Ville⁴. Des échanges constants eurent lieu entre tous ces établissements, au travers de l'action menée par les abbés clunisiens à Rome, si bien que l'on peut raisonnablement supposer que notre peintre a séjourné dans certains de ces lieux. L'oraire marial de Sainte-Pudentienne (début XII^e siècle), permet d'établir toute une série de comparaisons avec le maître de Berzé qui travaille de manière plus élaborée, avec des détails plus raffinés et des rehauts plus complexes (plis cloisonnés, en goutte, en peigne).

La formation du maître de Berzé-la-Ville semble avoir eu lieu à Rome, dans un scriptorium ou un atelier produisant des icônes, lieu où il aurait acquis le principe des modules byzantins. Le fonds culturel de notre artiste est extrêmement riche et varié, attestant de l'usage d'éléments formels provenant de diverses régions d'Italie et du nord des Alpes. L'artiste devait avoir un carnet de modèles bien fourni, issu de séjours prolongés dans des *scriptorium* importants ou de ses observations durant ses déplacements. Notre peintre a eu probablement recours à des modèles byzantins originaux de grande qualité qu'il a ensuite réadaptés avec une certaine liberté. En effet, les positions dynamiques des personnages, l'organisation des différentes parties anatomiques en segmentations souples,

1. WINFIELD 1968, p. 136-138.

2. Pour l'étude des peintures du *Latium*, voir les ouvrages de S. Romano, dont le corpus des peintures de Rome : ROMANO 2006, p. 151.

3. SUCKALE 2002, p. 12-122.

4. MERCIER 1931 ; HAUSMANN 1984.

la disposition des plis multiples, rehaussés de lumières blanches hachurées et variées, sont autant de données qui montrent qu'il s'agit d'une relecture de modèles byzantins, carolingiens et romans, combinés avec les innovations de l'art roman du nord des Alpes. La datation de la Chapelle-des-Moines se situe entre 1109 et 1120. La documentation indique plusieurs séjours de l'abbé Hugues à Berzé-la-Ville vers la fin de sa vie, ce qui a orienté certains auteurs vers une datation peu avant 1109, date de la mort de l'abbé¹. Cette année-là, le pape Pascal II accorda des privilèges honorifiques à son successeur l'abbé Pons, notamment le port des *pontificalia* (bordure blanche ornée d'une croix, posée sur les épaules et retombant sur la poitrine), ornements qui sont représentés sur les deux saints abbés aux pieds du Christ. Il semblerait donc logique de situer la réalisation des peintures sous l'abbatiat de Pons (1109-1126) qui poursuivit activement l'œuvre de l'abbé Hugues². Ce type d'ornements était bien connu dans les peintures murales de Rome de la fin du XI^e siècle³ où divers modèles ont pu être copiés par notre peintre.

4 Autres peintures de Bourgogne

L'étude des autres peintures romanes de Bourgogne montre que Berzé-la-Ville est l'exemple le plus raffiné parmi une douzaine de sites et qu'il reste unique en son genre⁴. Seul un manuscrit est comparable à notre abside, le *Lectionnaire de Cluny* (Paris, BNF nouv. acq. lat. 2246), légèrement antérieur aux peintures murales.

L'étude de vingt-cinq sites peints des anciens territoires de Bourgogne (duché et royaume) indique que la technique mixte est habituelle dans la région aux XI^e et XII^e siècles. Les peintures ont été réalisées sur de larges zones d'enduit (*pontate*), combinant les techniques de la fresque et de la peinture à sec⁵. En considérant les différences stylistiques qui existent entre les sites, nous avons constaté trois tendances picturales principales, la première reposant sur les traditions italo-byzantines, la seconde étant issue d'un courant influencé par l'ouest de la France et la troisième, de style fortement hispanisant. Ces différences se vérifient non seulement dans le choix des matériaux, mais surtout dans l'application de procédés picturaux précis.

1. STRATFORD 1990, p. 33-53.

2. PACAUT 1986, p. 189-190 ; STRATFORD 1990, p. 33-53.

3. *Romano* 2006, p. 151.

4. ROLLIER-HANSELMANN 1997, p. 57-90.

5. ROLLIER-HANSELMANN 1997, p. 57-90.

Les lieux les plus influents utilisent des matériaux plus riches, comme le bleu et/ou le vert (Berzé, Cluny, Tournus, Autun, Nevers, Sussey, Payerne), tandis que les sites secondaires présentent une palette à dominante ocre (Burnand, Combertault, Curgy, Moutiers, Ougy, Montcherand). Le système d'application des couleurs est d'ailleurs très différent. La palette riche permet des nuances plus sophistiquées, avec un travail en dégradé dans les ombres et en superpositions de glacis. La palette simple est utilisée plutôt en larges aplats, articulés par des détails de couleurs contrastées.

5 Le groupe influencé par l'ouest de la France

Un tiers des peintures romanes de Bourgogne sont à rattacher aux productions de l'ouest de la France. Il s'agit des sites qui ne font pas partie du réseau clunisien et qui sont situés dans l'ancien duché et dans l'ancien royaume de Bourgogne. Nous constatons ainsi des relations entre Autun (Saint-Nicolas-lès-Marchaux) et Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher), entre Saint-Philibert de Tournus et Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), ce qui sous-entend que les artistes connaissaient les peintures de l'Ouest, soit par la transmission de modèles entre ateliers, soit par la présence d'artistes itinérants. En effet, nous retrouvons des schémas de construction typiquement languedociens en Bourgogne. À Saint-Philibert de Tournus, les anges soutenant le Christ de la voûte, ont les jambes croisées, selon une typologie fréquente dans la peinture et la sculpture toulousaine.

Ceci s'explique par le fait que les commanditaires entretenaient des relations diplomatiques et artistiques avec tout un réseau de personnes dans le Sud-Ouest. Durant toute l'époque de la reconquête de la péninsule Ibérique, les Clunisiens favorisèrent le développement de leurs fondations dans le Sud-Ouest, et le long des voies vers Saint-Jacques de Compostelle, ce qui amena de nombreux échanges.

Plusieurs peintures murales de Bourgogne permettent de repérer l'activité d'ateliers itinérants. Les similitudes étroites que nous observons entre Auxerre, Combertault (près de Beaune) et Neuvy-Pailloux (Indre) attestent clairement de l'itinérance d'un ou plusieurs peintres le long d'une voie de pèlerinage, la *via Lemovicensis* — qui passait par Auxerre, Vézelay, La Charité-sur-Loire, Bourges, Neuvy-Pailloux/Déols, Limoges jusqu'à Toulouse.

De même, à la frontière sud de l'ancien duché de Bourgogne, les trois absides d'Anzy-le-Duc, bien que reprises au XIX^e siècle, témoignent d'une filiation avec les peintures de Brinay-sur-Cher et font supposer l'activité d'un atelier itinérant. L'abside de la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers, en particulier les vieillards de la voûte, pré-

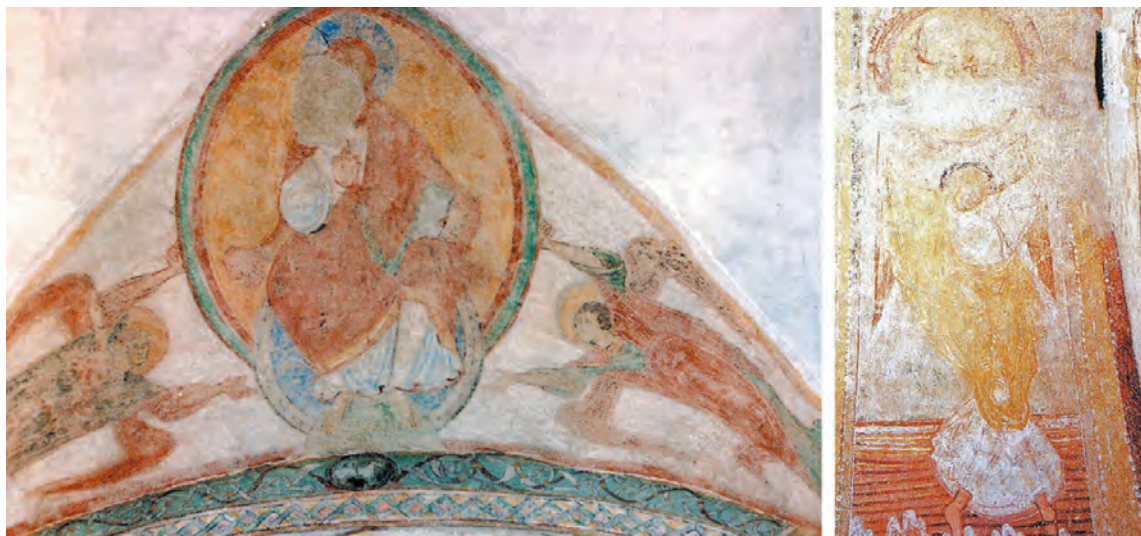


Fig. 8 : Tournus, abbatale Saint-Philibert, avant-nef, voûte de l'Ascension. Droits de reproduction : J. Rollier; Saint-Savin-sur-Gartempe, tribune, détail d'un ange. Droits de reproduction : J. Rollier.

sente des similitudes avec les peintures de la crypte de Tavant (Indre-et-Loire), datées vers 1100. La datation de l'abside de Nevers reste incertaine, soit au début du XII^e siècle¹, soit vers 1180². À notre avis, il y a deux phases picturales que l'on peut distinguer par des spécificités techniques. D'une manière générale le Sud-Ouest apparaît comme un lieu d'échange artistique important entre les ateliers espagnols et bourguignons.

6 De Cluny à la Catalogne

La peinture de manuscrit permet d'établir des liens forts en Cluny et la Catalogne. En effet, le scribe du manuscrit de *Saint-Ildefonse* (Parme, Bibl. palatine, ms. 1650) fut également le premier rédacteur des *Annales* de Cluny (Paris, BNF, nouv.acq. lat. 1497)³.

1. FRANZÉ 2008, p. 169-176 [<http://cem.revues.org/index6692.html>].

2. CHRISTE 1993, p. 91-98.

3. *De Virgitate beate Mariae*, manuscrit de Saint-Ildefonse (Parme, bibliothèque palatine, ms. 1650), saint Ildefonse priant la Vierge (f. 9v), www.codices-illustres.it/catalogo/ildefonso_toletano/. SCHAPIRO 1964 ; SCIPIONI 2010, p. 144-148 ; CRIVELLO 2010, p. 136.

L'étude de Meyer Schapiro a montré que les somptueuses enluminures de ce manuscrit, réalisé entre 1088 et 1109, font partie de la première phase de la peinture clunisienne, non seulement marquée d'un style italo-byzantin¹, mais également d'apports ibériques importants. Lorenza Cocchetti Pratesi² a trouvé qu'il existait des relations avec les peintures murales de Saint-Clément de Taüll et Sainte-Eugénie d'Argolell, ce qui permet de situer la réalisation du manuscrit au monastère Sainte-Marie de Ripoll, alors fortement imprégné d'art ottonien. Après une période instable pour le monastère, le comte Bernard II de Besalú le réunit en 1070 à Saint-Victor de Marseille pour y introduire la réforme romaine, ce qui sous-entend également un lien avec Cluny. Le *Saint-Ildefonse* de Parme, réalisé à l'époque d'Hugues de Semur, a peut-être été offert au roi Alphonse VI de Castille-León (1072-1109) ou à Bernard de Sauvetat, nommé archevêque de Tolède en 1086³. L'art du maître de Taüll était connu à Cluny et dans ses dépendances, comme l'atteste une peinture au revers de façade de la petite église clunisienne de Saint-Martin d'Ougy (commune de Malay, Saône-et-Loire, Bourgogne⁴), où un portrait de saint Philippe rappelle d'une manière affaiblie les peintures de Saint-Clément de Taüll, datées vers 1123. La graphie du visage et le contour de la chevelure ressemblent à l'œuvre catalane qui se situe à l'époque de Raymond, évêque de Roda (1104-1126) qui fut également prieur de Saint-Sernin de Toulouse (1100⁵).

Les liens entre l'église d'Ougy et celle de Taüll restent difficiles à établir. Une charte de l'abbaye de Cluny⁶, datée de 1074, atteste de la donation à Cluny des *castrum* de Berano et de Roda, en pleine période de reconquête. Une vingtaine de chartes de l'abbaye de Cluny datées entre le x^e et le xiii^e siècle, avec une période plus dense entre 1048 et 1150, citent la commune Malay, mais n'indiquent rien concernant la chapelle d'Ougy. Jean Virey⁷ la datait au milieu du xii^e siècle, tandis que les données épigraphiques repousseraient cette datation dans la seconde moitié du xii^e siècle⁸. Des observations architecturales complètent ces maigres données. En effet, l'église d'Ougy présente une maçonnerie

1. CAHN 1996, p. 69-70 ; SCHAPIRO 1964 ; ANIEL 1988, p. 265-282, notamment p. 275.

2. COCCHETTI-PRATESI 1979, p. 21-30 ; ZANICHELLI 2003, p. 237-249.

3. Pour un état de la question voir HENRIET juin 2007 [<http://e-spania.revues.org/358#ftn15>].

4. L'image, située au-dessus de la porte d'entrée (revers de façade), a été restaurée par Anne Féton en 1990.

5. PAGÈS I PARETAS 2005, p. 147-158.

6. BRUEL, charte n° 3465, p. 562 [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k289103/f574.image>].

7. VIREY 1956, p. 347-500.

8. FAVREAU, MICHAUD, MORA 1988, p. 118 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1951, p. 79.



Fig. 9 : Malay, église d'Ougy, église Saint-Martin, revers de façade, saint Philippe — Taüll, église Saint-Clément, visage du Christ. Droits de reproduction : J. Rollier, MNAC.

très homogène, avec plusieurs étapes de construction s'échelonnant depuis le début du XII^e siècle (chevet) jusqu'au milieu du XII^e siècle (milieu de la nef, revers de façade). La typologie de taille de pierre indique que la maçonnerie du revers de façade se situe entre 1130 et 1150, datation qui pourrait également convenir pour la peinture du saint Philippe¹.

7 Les œuvres hispanisantes

Sous l'impulsion de l'abbé Hugues de Semur (1049-1109) et durant l'époque de Sanche I^{er} (1063-1094), puis d'Alphonse I^{er} le Batailleur, qui devint roi d'Aragon à partir de 1104, toute une série de fondations clunisiennes furent établies dans les territoires concernés par la reconquête, dans les royaumes de Pampelune, de Navarre, d'Aragon et de Castille. L'influence indirecte de la politique menée par Cluny agit également dans des lieux non affiliés à la grande abbaye, comme le montre un groupe important de peintures bourguignonnes. L'étude des détails de la technique picturale et du style indiquent que plusieurs sites peuvent être rattachés à des œuvres catalanes. Il s'agit de lieux proches de Cluny, comme Burnand, Gourdon, Cury, Illiat et, plus

1. Observations des typologies de taille de pierre et comparaison avec des éléments de la même période à Paray-le-Monial. BARNOUD, REVEYRON, ROLLIER 2004.



Fig. 10 : Burnand, église Saint-Nizier, vue de l'abside et relevé de deux couche peintes (Anne Féton). Droits de reproduction : J. Rollier.

lointains, comme Montcherand (Suisse romande). D'autres œuvres sont liées à d'autres régions de la péninsule Ibérique, comme Saint-Chef-en-Dauphiné (à l'est de Lyon), Moutiers (au sud d'Auxerre) et Chalières (Jura Suisse).

Dans les anciens territoires de Bourgogne (duché et royaume) nous comptons cinq absides de type hispanisant, issues de quatre ateliers différents. La petite église de Burnand¹, au nord de Cluny, conserve le décor le plus original, avec son Christ à la faucille, probablement inspiré par un manuscrit ibérique de la fin du XI^e siècle — comme le *Beatus de Liebana*, Burgo de Osma² — tandis que d'autres éléments rappellent la Bible de Roda³.

L'abside de Burnand paraît la plus ancienne de notre série et pourrait appartenir à la fin du XI^e siècle. L'église Notre-Dame de Gourdon, située à l'ouest de Cluny, mais non affiliée à l'abbaye, permet d'aborder l'organisation d'un vaste chevet et de retrouver d'étroits liens stylistiques avec la Catalogne, notamment avec Sainte-Marie de Mur et, dans une moindre mesure, avec Saint-Martin de Sescort.

L'étude technique montre qu'il ne s'agit pas simplement de transfert de modèles, mais d'un peintre formé dans les Pyrénées⁴. C'est dans la typologie des plis, dans la mise en

1. ROLLIER-HANSELMANN 2011a, p. 189-197.

2. www.pinterest.com/pin/332914597428972691/. PALOL, HIRMER 1967 ; WILLIAMS 2002.

3. CONTESSA 2008, p. 329-341 ; CASTIÑEIRAS 2009b, p. 1-19.

4. ROLLIER-HANSELMANN 2010b, p. 217-224.



Fig. 11 : Gourdon, église Notre-Dame, cortège apostolique — Sainte-Marie de Mur. Droits de reproduction : J. Rollier.

œuvre de certains rehauts et dans la technique des carnations que les rapprochements sont les plus parlants. La datation des sculptures de Gourdon, vers 1115-1125, oriente celle des peintures et correspond également à l'activité du peintre de Sainte-Marie de Mur, sous l'épiscopat de Ramon (1104-1126). Ce personnage fut ancien prieur de Saint-Sernin de Toulouse et, en 1100, l'église de Mur fut mise sous la protection directe du Saint-Siège de Rome, ce qui sous-entend des échanges avec l'abbaye de Cluny et dans les ateliers de peintres gravitant autour de ces lieux. Le style du maître de Gourdon se retrouve dans l'abside plus petite de Curgy, près d'Autun, ce qui indique clairement l'itinérance d'un style. Probablement qu'un fait historique notoire, comme la reconquête de la ville de Saragosse en 1118, par les armées franco-hispaniques, amena des échanges de part et d'autre des Pyrénées.

Le peintre de Montcherand (près de Romainmôtier en Suisse romande) est le plus raffiné de la série hispanique.

Son style, étonnant et unique, indique que sa formation a eu lieu dans un atelier ibérique, par la manière de placer les apôtres sous des arcatures stylisées, la technique des vêtements et des carnations. La finesse des inscriptions peintes montre qu'il pratiquait la peinture manuscrite et la présence des lettres perlées semble être un autre indice reliant l'œuvre aux ateliers catalans.

L'exemple de Chalières (Moutiers, Jura suisse) constitue un cas intermédiaire, avec un artiste régional, formé dans un atelier de l'Ouest de la France, fortement influencé par l'art hispanique. Son style se retrouve dans les peintures de Saint-Martin de Vic, que l'on peut rattacher à Saint-Jean de Boï (vers 1100).



Fig. 12 : Gourdon, église Notre-Dame, Pèlerins d'Emmaüs; Montoire, église Saint-Gilles, abside nord. Droits de reproduction : J. Rollier.

Quelques autres témoins permettent d'élargir le rayon de ces comparaisons, comme l'abside de Saint-Symphorien d'Illiat (au sud-est de Mâcon¹), dont les personnages massifs rappellent les devants d'autels d'Ix et de la Seu d'Urgell, ou les grottes de Jonas en Auvergne.

Les visages masculins d'Illiat sont fortement schématisés, avec de larges cernes rouges sous les yeux et des triangles rouges sur les pommettes, technique connue dans les Pyrénées, notamment à Saint-Martin-de-Fenollar (1^{er} quart XII^e siècle) et Casenoves (1^{re} moitié XII^e siècle).

Par d'autres aspects le peintre d'Illiat semble connaître l'art catalan, notamment par la frontalité des personnages, la raideur des plis et la segmentation à l'intérieur des carnations. Les pieds nus de Marc, d'une graphie schématique et stylisée, permettent d'établir des comparaisons avec le devant d'autel de Saint-Pierre de la Seu d'Urgell (1^{re} moitié XII^e siècle²) où l'on observe le même type de cercle sur la cheville pour simuler l'os de la maléole et une double strie au milieu du pied pour figurer les articulations. Les comparaisons avec des œuvres bourguignonnes et françaises sont beaucoup moins convaincantes. Par analogie avec les peintures ibériques évoquées plus haut, nous situons les personnages d'Illiat dans la 1^{re} moitié du XII^e siècle et attribuons cette œuvre à un peintre itinérant sur les chemins de pèlerinage entre Cluny et les royaumes ibériques.

1. OURSEL 1990, p. 271 ; *Décors peints de l'Ain*, 2002.

2. CAMPS, PAGÈS 2004, p. 29.



Fig. 13 : Gauche : église de Montcherand, détail des apôtres; droite haut : église de Chalières, visage de saint Pierre. Droits de reproduction : J. Rollier; droite bas : église de Nohant-Vicq, Visitation. Droits de reproduction : M. Hirmer.



Fig. 14 : Illiat, église Saint-Symphorien, vue d'ensemble et détail du pied de saint Pierre. Droits de reproduction : J. Rollier.

Conclusion

La découverte d'un groupe de peintures murales de style hispanisant dans les anciens territoires de Bourgogne trouve son explication dans les faits historiques, en particulier par les relations étroites entre les clunisiens et la Péninsule. L'abbé Hugues de Semur (1049-1109) exerça une politique extrêmement efficace pour consolider la voie vers Compostelle, en impliquant une partie de sa famille dans les affaires politiques de son temps, amenant de nombreuses personnalités bourguignonnes dans la reconquête des royaumes longeant les Pyrénées. Il suffit de penser au siège de la ville de Saragosse en 1118 qui marqua une étape importante de cette reconquête.

Le vaste chantier de Cluny III (1095-1250) fut en grande partie financé par le roi Alphonse VI de Castille-León, qui épousa Constance de Bourgogne, la nièce de l'abbé Hugues. Ce gigantesque chantier attira de nombreux artistes, qui séjournèrent le long des voies de pèlerinage depuis Compostelle, en passant par les Pyrénées jusqu'en Italie du nord¹. L'activité de peintres itinérants commence tout juste à être perçue et nous n'en sommes qu'au début de nos découvertes. Il faudra encore quelques décennies de recherches historiques pour éclaircir les modes d'échanges artistiques de cette période très dense.

1. ALFANI 2006, p. 9-29.

Les peintures de Saint-Sauveur de Casesnoves (Ille-sur-Têt, Pyrénées-Orientales) : restitution 3D de l'église et de ses décors peints

**Manuel CASTIÑEIRAS, Anne LETURQUE,
Juliette ROLLIER-HANSELMANN et Alexandre MAZUIR**

En 1953, Marcel Durliat, alors conservateur des Antiquités et Objet d'art des Pyrénées-Orientales découvre dans l'église de Casesnoves ce qui alors semblait être le plus ancien ensemble de peintures murales connu dans la région. Il est accompagné par un photographe du conseil général, Paul Jauzac, qui réalise les seules photographies existantes des peintures en place. Elle conservait alors d'importants vestiges dans l'abside, le transept et du chœur. Entre le 22 mars et le 1^{er} avril 1954, les fresques sont arrachées des parois de l'église par Marcel Simon (antiquaire à Villeneuve-lès-Avignon) qui les disperse illégalement. Déchaînant les passions, les peintures de Casesnoves vont donner lieu à une longue historiographie. L'histoire tapageuse qui entoure les peintures a souvent été mise en avant au détriment de la qualité des peintures elles-mêmes. Pourtant, l'étude formelle de celles-ci nous amène à renouveler notre regard et à mesurer l'importance de ces vestiges pour l'histoire de l'art, traduisant l'évolution des pratiques picturales en Roussillon. Les rapprochements effectués avec certaines caractéristiques venues de l'enluminure, de la peinture sur bois et de la culture monastique — avec une lecture renouvelée des inscriptions — sont des pistes que nous développerons ici. Nous soulignerons aussi la cohérence de son programme iconographique centré sur l'Incarnation et la Passion du Christ. Les décors sont maintenant répartis entre trois lieux. La majeure partie se trouve à l'Hospice d'Ille-sur-Têt, quelques fragments d'inscription sont encore dans la chapelle elle-même et deux panneaux sont conservés à la fondation Abegg en Suisse. La reconstitution virtuelle en 3D de la chapelle et de ses peintures représente aujourd'hui un challenge intéressant permettant de montrer à un large public l'aspect originel des décors intérieurs de cet édifice relativement peu connu.

Les données documentaires concernant cet édifice sont peu abondantes. Dans un article de la revue *D'Ille et d'ailleurs*, d'octobre 1986, Jean Tosti détaille des sources utilisées par bon nombre d'auteurs¹. Ainsi, le nom même de Casesnoves (les maisons neuves) apparaît au XII^e siècle. En 1173, le roi Alphonse le Chaste (v. 1157-1196) intervient, à la demande des habitants de Reglella, afin de s'opposer aux empiétements des troupeaux des villages voisins, dont ceux de Casesnoves² qui existent pourtant depuis longtemps. Une mention de 955 est faite dans le cartulaire de Saint-Michel-de-Cuxa par le moine Odilon, qui renvoie aux futures limites du village de Casesnoves³. À l'époque romane, la paroisse appartenait apparemment à Saint-Michel-de-Cuxa et l'église est mentionnée comme une prévôté en 1288 (date à laquelle, Ramon Joan est cité comme chapelain et prêtre de Casesnoves⁴). Au XIII^e siècle, la paroisse constitue aussi une seigneurie dont il reste une seule tour du château. On peut noter une expansion de la population de ce lieu entre le XI^e et le XIV^e siècle.

La description de l'édifice que fait Marcel Durliat en 1954 dans *Les Arts du Roussillon* n'a pas été contestée⁵ mais plutôt étoffée par Olivier Poisson en 1992⁶. L'édifice à nef unique et chevet semi-circulaire semble avoir été construit au XI^e siècle, remanié au XIII^e siècle par un allongement de la nef et l'ouverture d'une nouvelle porte puis, au XIV^e siècle, avec la construction d'une chapelle latérale au nord et d'un clocher.

1 Histoire d'une dépose

En 1953, Marcel Durliat alors conservateur des Antiquités et Objet d'art des Pyrénées-Orientales découvre dans l'église Saint-Sauveur de Casesnoves ce qui semble être le plus ancien décor peint connu du département. Il est accompagné par un photographe du conseil général, Paul Jauzac qui réalise des seules photographies du décor en place, comme le fera également Henri Graindorge pour les Monument historiques⁷. Ces clichés

1. TOSTI 1986, p. 5-21.

2. ALART 1880, p. 148.

3. *Ibidem*, p. 196.

4. *Ibidem*, p. 195.

5. DURLIAT 1954, p. 12.

6. POISSON 1992, p. 261-283.

7. Fresque : *Christ en majesté dans le Tétramorphe*, Graindorge Henri (photographe), 4N00283, www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr ; Archives départementales des Pyrénées-Orientales, 1FI 84, Ille-sur-Têt, Chapelle de Casesnoves.

en noir et blanc montrent quelques vues d'ensemble et des détails qui permettront de proposer une reconstitution *a posteriori* de cet ensemble peint démantelé¹.

Entre le 22 mars et le 1^{er} avril 1954, les fresques furent décollées des parois de l'église par Marcel Simon (antiquaire à Villeneuve-lès-Avignon) qui les dispersa illégalement. Un embargo aux frontières fut prononcé dès le 5 avril, en vain, car les fresques furent achetées en février 1955 et la condamnation de Marcel Simon à la restitution des peintures resta inopérante. En février 1955 Werner Abegg, industriel suisse revenant des États-Unis, semble avoir acheté une partie des peintures (Annonciation, Crucifixion et un ange). Le Christ et les Évangélistes restèrent sans doute dans l'ombre de la réserve de l'antiquaire pour calmer l'affaire. Quelques années plus tard (9 mai 1957), le tribunal de Montpellier confirma le jugement contre Marcel Simon et le condamna à une amende. Heureusement les peintures vendues en Suisse se retrouvèrent dans un lieu sûr, puisqu'en 1963, Werner Abegg créa une fondation dédiée à la conservation du patrimoine textile, à Berne, et légua les peintures à cette fondation. Une autre transaction eut lieu en 1976 lorsque le musée d'art et d'histoire de Genève acheta les peintures chez un antiquaire, ce qui suscita, en 1978, un article de l'historienne d'art suisse Janine Wettstein, paru dans la revue *Genava*². La spécialiste décrit le Christ et l'Adoration des Mages alors au musée de Genève, ainsi que les fragments de la fondation Abegg à Berne. L'opinion roussillonnaise s'émeut, provoquant un article dans *Libération* et accusant le musée de recel. Le musée intenta et gagna un procès en diffamation contre *Libération*, mais celui-ci réveilla l'opinion des spécialistes (Pierre Ponsich, Camille Descosy, Marcel Durliat...) et l'action s'organisa à Paris, avec la mise en place d'une pétition réclamant le retour des peintures.

À partir de 1984, des transactions eurent lieu autour du statut juridique des peintures. Il fallait déterminer s'il s'agissait de bien immeuble ou de mobilier. En 1988, un arrêté de la cour de cassation précisa le statut des peintures par rapport aux immeubles : « Les peintures murales sont des parties constitutantes de l'immeuble et une fois détachées, elles deviennent des objets. » La commission nationale des Monuments historiques se prononça en 2009, à l'unanimité, pour le classement des fragments de peintures murales déposées, en raison de leur qualité artistique, mais aussi historique.

1. Raphaël Mallol, relevé rétrospectif de l'ensemble peint de l'église de Casesnoves, STAP des Pyrénées-Orientales. Ce relevé est publié dans POISSON 2005, p. 98.

2. WETTSTEIN 1978, p. 171-186.

Malgré les jugements successifs et les imbroglios juridiques¹, seulement une partie des peintures déposées par l'antiquaire provençal retrouva définitivement le chemin de la commune d'Ille-sur-Têt. En 1994, les symboles des évangélistes Jean et Marc sont donnés par Marcel Puech, puis, en 2003, c'est le Christ Pantocrator de l'abside et l'Adoration des Mages de la partie sud du chœur qui reviennent du musée d'art et d'histoire de la ville de Genève. Une autre partie est encore conservée à la fondation Abegg, à Riggisberg près de Berne (Annonciation, Crucifixion, un des grands anges de la voûte du chœur).

Déchaînant les passions, les peintures de Casesnoves ont donné lieu à une longue historiographie à rebondissements². La plus fouillée et la plus documentée est celle d'Olivier Poisson, conservateur général des Monuments historiques³ qui replace cette dépose des peintures dans le contexte du « collectionnisme » de l'époque. Si, de nos jours, la vente illégale des années 1950 peut paraître scandaleuse, il faut en effet se souvenir que la conservation du patrimoine français n'en était qu'à ses débuts, tout comme les restaurations. Un article paru en 1957 dans le journal à grand tirage *Arts* est révélateur et montre bien la fragilité de ce type de patrimoine : « Achèterais anciennes chapelles, églises désaffectées XI-XII^e siècle, même mauvais état ou transformées en habitation, ayant, à l'intérieur, vestiges de peintures murales. Région indifférente⁴. »

Il en fut de même dans les pays voisins, notamment en Catalogne espagnole où, quelques décennies auparavant, l'église Santa Maria de Mur a subi le même sort. Les peintures de son abside centrale furent déposées durant l'été 1919 par l'*estrattista* italien Franco Steffanoni et acquises par le collectionneur barcelonais Lluís Plandiura à l'insu des autorités catalanes. C'est le peintre Joan Vallhonrat, chargé de réaliser des copies pour illustrer les fascicules de la collection *Pintures murals catalanes* de Josep

1. BROCHART 1992, p. 11-23.

2. Liste non exhaustive et chronologique des nombreux articles et publications qui ne figurent pas dans la bibliographie de cette publication : M. DURLIAT, *L'indépendant*, 7 avril 1954 ; P. PONSICH, « L'affaire de Casesnoves. Plus de deux ans après le pillage, plus d'un an après le jugement de Prades, l'affaire des fresques de Casenoves n'est pas encore close, pourquoi ? », *Études Roussillonnaises*, 1956, V, p. 94 et p. 323-324 ; J.-F. BROUSSE, « L'affaire des fresques de Casenoves », *Le Monde*, 11 décembre 1980 ; M. DURLIAT, « Le retour au pays de deux fragments des fresques de Casesnoves », *Conflent*, 1994, n° 190.

3. POISSON 2005, p. 91-103.

4. Annonce publiée dans le *Chasseur français* de janvier 1997 et cité par Alain Vaissade lors de son discours d'inauguration de l'exposition de Casesnoves le 21 septembre 1997, texte consulté sur Internet www.ille-sur-tet.com/la_ville/fresques.htm.

Pijoan, qui arriva sur le site et constata que les déposes étaient en cours. Lorsque la *Junta de Museus de Barcelona* eut alors connaissance du fait et que le président de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch, tenta de faire déclarer l'église Monument d'intérêt historico-artistique, ils ne furent pas capables d'empêcher le propriétaire des peintures déposées, Lluís Plandiura, de les vendre aux États-Unis en 1921 où elles se trouvent encore (Boston, musée des Beaux-Arts⁵). La mise en circulation sur le marché de l'art de peintures murales médiévales n'est donc pas spécifique au département des Pyrénées-Orientales.

2 Les décors peints

Le décor originel de l'église de Casesnoves comportait un cul-de-four orné d'un Christ monumental et d'un cortège apostolique, décor qui se poursuivait sur les murs latéraux par des scènes de la vie du Christ (Annonciation, Crucifixion, Adoration des Mages).

Le Christ en Majesté et les symboles des deux évangélistes

Figure centrale du cul-de-four de l'abside, le Christ en majesté bénit de la main droite et tient le livre de la gauche. À la base de cette image, il y a un motif d'hémicycles adossés (pelles) permettant de créer une assise au personnage principal. D'après la description des peintures faite par Marcel Durliat avant que celles-ci soient déposées, le Christ était entouré des symboles des évangélistes en médaillons, dont il restait l'aigle de Jean (à gauche) et le lion de Marc, accompagnés de leur nom : MARCUS et JOA/NNES. Toute la partie droite était ruinée, mis à part quelques débris d'inscription — composée par un rectangle, en trois lignes, encore *in situ* — où Marcel Durliat a reconnu les mêmes vers qui accompagnent l'image de saint Matthieu à Fenollar : [MAT]EU(s) NAT/[UM D]E VIRGINE/[PRE]DICA(t) AGNU(m). Il s'agit, comme cela a été souligné par plusieurs auteurs, des inscriptions métriques qui se rapportaient à chacun des évangélistes — dans ce cas celle de Matthieu — dont la tradition dérivait du célèbre *Carmen Paschale* de Coelius Sedulius (v^e siècle⁶).

5. MEISLER, STANLEY *Smithsonian Magazine*, avril, 1998 ; WUNDERWALD, BERENGUER I AMAT 2001, p. 121-129.

6. FAVREAU 1993, p. 63-87.

Le collège apostolique

Une large bande à hémicycles adossés sépare le cul-de-four de la partie médiane. Tout à droite, la moitié supérieure de la tête de Judas a été préservées, accompagnée de l'inscription complète de son nom IUDA[S]. Le reste d'un nimbe, situé juste à côté, indique que le cortège apostolique devait occuper toute la partie médiane, comme c'est le cas dans d'autres absides de la même période. On peut observer les vestiges d'inscriptions des apôtres [AN]DREA, IACOBUS, et P[H]IL[PUS].

Le soubassement conserve aussi plusieurs éléments décoratifs, dont notamment, sous Judas, un vélum à motif circulaire, du même type que celui connu à Boule d'Amont (Serrabonne). Dans la partie gauche du soubassement, des éléments abîmés de décors subsistent, mais leur interprétation pose problème. Un relevé et un dépoussiérage des vestiges seraient utiles pour mieux connaître ces parties.

L'adoration des Mages

Située à droite de l'abside, sur les parois du chœur, l'Adoration des Mages fait partie des panneaux aujourd'hui conservés à l'Hospice d'Ille-sur-têt. Une Vierge à l'Enfant était assise sous une arcade, outrepassée, et regarde s'approcher les trois rois mages couronnés et inclinés pour offrir leurs présents. L'étoile de Bethléem



Fig. 1 : Christ en Majesté, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : A. Leturque.



Fig. 2 : Évangéliste, Marc, Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction : A. Leturque.



Fig. 3 : Évangéliste, Jean, Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction : A. Leturque.



Fig. 4 : Inscription. Saint-Saveur de Casesnoves, abside, cul-de-four. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

surmonte la scène. Au-dessous de l'étoile, il y a le reste d'une inscription, en partie effacée — *TRII* ou *TR M* —, allusive aux trois mages. Bien qu'il soit impossible de recomposer le texte originel, il pourrait être un vers semblable à celui que nous trouvons dans la même scène d'Épiphanie sur l'abside centrale de Santa Maria de Mur : *TR(i)NOS REGIQUE DEOQ(ue) SER[VANT]* (Les trois rois servent le Seigneur). Une frise à motifs géométriques encadre la scène au-dessus et au-dessous, tandis que les côtés correspondent aux angles de l'architecture.

Dans le panneau inférieur, de part et d'autre de la fenêtre, on apercevait un griffon et un personnage déployant un phylactère avec une épigraphe qui a perdu la partie droite. L'inscription en lettres capitales, très difficile à déchiffrer, est tracée en noir dans un rectangle blanc, avec quelques lettres à l'envers : *GNLBR-CHRITIH*. Selon nous, ce texte doit être lu de la manière suivante : *G(e)N(erationis) L(i)B(e)R CHRI(s)T(i) IH(esu)*, car il s'agit du début de l'Évangile de Matthieu : « *Liber generationis Iesu Christi filli David, filii Abraham* » (Mt. 1, 1). Il faut rappeler que les textes avec les débuts des quatre Évangiles étaient utilisés en Catalogne romane lors du rituel de la bénédiction de l'autel, d'après les indications de *l'ordo catalano-narbonnais*, comme l'attestent



Fig. 5 : Adoration des Mages, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : A. Leturque.

Fig. 6 : Matthieu avec le phylactère avec le début du
Livre des Générations, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : M. Castiñeiras.



les parchemins trouvés dans les reconditoires des reliques, sur lesquels ces *incipit* étaient inscrits¹.

D'après la description des parois du chœur faite par Marcel Durliat avant la dépose, l'Adoration des Mages faisait pendant à l'Annonciation, située à gauche de l'abside. Toutes ces scènes — évangéliste Matthieu, Annonciation et Épiphanie — doivent être interprétées à la lumière de la richesse textuelle des inscriptions de l'ensemble qui dérivent des chapitres initiaux de l'Évangile de Matthieu : les générations du Christ (Mt. 1, 1-17 : *Christi Generationes*), sa conception (Mt. 1, 18-25 : *Iesu Christi conceptio virginalis*), et l'Épiphanie (Mt. 2, 1-12 : *Magorum adventus in Bethlehem*).

L'Annonciation, la Crucifixion et les grands anges de la voûte du chœur²

Ces trois scènes ont aussi été déposées et sont toujours conservées à la fondation Abegg à Riggisberg près de Berne. Il y avait, à gauche, une scène de l'Annonciation inscrite sous deux arcades. Dessous, on pouvait voir une Crucifixion dont seule la partie supérieure est conservée. Cloué sur une croix potencée, le Christ inclinait légèrement la tête vers la droite. À l'intérieur du nimbe, nous lisons encore trois lettres : EOR, qui appartenait aux mots [REX JUD]EO[RUM] selon Janine Wettstein. Les deux bras de la croix étaient surmontés des images du soleil et de la lune. Ces derniers étaient représentés à l'intérieur de disques. Celui de la lune porte l'inscription LUNA. En bas des panneaux, quatre têtes fragmentaires attestaient de la présence du porte-lance et de la Vierge (à droite), du porte-éponge et de Jean (à gauche).

Sur la voûte du chœur, deux grands anges balançaient des encensoirs³. Un ange, conservé à la Fondation Abegg, permet d'apprécier un travail contrasté sur les ailes rythmées de bandes jaune, rouge et grise, ainsi qu'un visage relativement bien préservé. Au sommet de l'abside, sur la voûte, quelques fragments oubliés par l'antiquaire subsistent encore, mais le décor est malheureusement très lacunaire.

1. « *Evangelii Matheum : Liber generationis Ihesu Christi filii David. filii Habraham. et reliquia. Marchum : Initium evangeli Ihesu Christi filii David. sicut scriptum est in libro Ysaye prophetæ. et reliquia. Lucham : Fuit in diebus Herodis regis Iudee sacerdos quidam nomine Zacharias. et reliquia. Iohannem : In principio erat Verbum. Et Verbum erat apud deum. et reliquia* », GROS 1966, p. 321-401 ; p. 400-401 ; *Idem*, 2004, p. 269-278. Le reconditoire signifie littéralement « abri caché ». Il s'agit ici d'un espace ou trou dans l'autel dans lesquels on dépose des reliques.

2. Clichés visibles dans *Catalunya Romanicà*, t. XIV, p. 242-243.

3. Une photographie prise par Aimée Neury en 1958 montre une voûte très fissurée, couverte d'un enduit déjà lacunaire où subsistent les vestiges d'anges. Base de données Mistral/Mérimée du ministère de la Culture : Cl.M.H.255.880 (1958) d'A. Neury. www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA00104033.



Fig. 7 : Inscription. Saint-Saveur de Casesnoves, abside. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

2.1 La réception de la culture écrite : compositions métriques et inscriptions inversées

Plusieurs inscriptions occupent différentes parties de l'ensemble peint, désignant tantôt les symboles des évangélistes, les anges — A[NG]ELU[M¹] —, les apôtres ou accompagnant les scènes latérales (Adoration des rois mages, Crucifixion, personnage au phylactère). Toutes ces inscriptions sont tracées en lettres capitales perlées, de formes bulbeuses, avec des lettres inversées ou même incluses dans d'autres, comme il était habituel dans la première moitié du XII^e siècle aux titres et rubriques des manuscrits catalans, tels que l'Évangélaire de Cuxa (Perpignan, MVP, ms. 1, 1120-1130), le Missel d'Arles (Perpignan, MVP, ms. 4, f. 19r), l'Évangélaire *Gerundense* (Paris, BNF, Paris, ms. Lat. 1102, f. 13r, provenant de Santa Maria de Vilabertan) ou les Épîtres de Saint-Paul (Cité du Vatican, BAV, ms. 5730, 175v), réalisés dans le *scriptorium* de Ripoll². Le rayonnement de ces formules paléographiques particulières des *scriptoria* monastiques (Cuxa, Ripoll) et des cathédrales (Seu d'Urgell) aux ateliers émergents de la peinture murale (Sant Pere de la Seu d'Urgell) et de la peinture sur bois de Ripoll

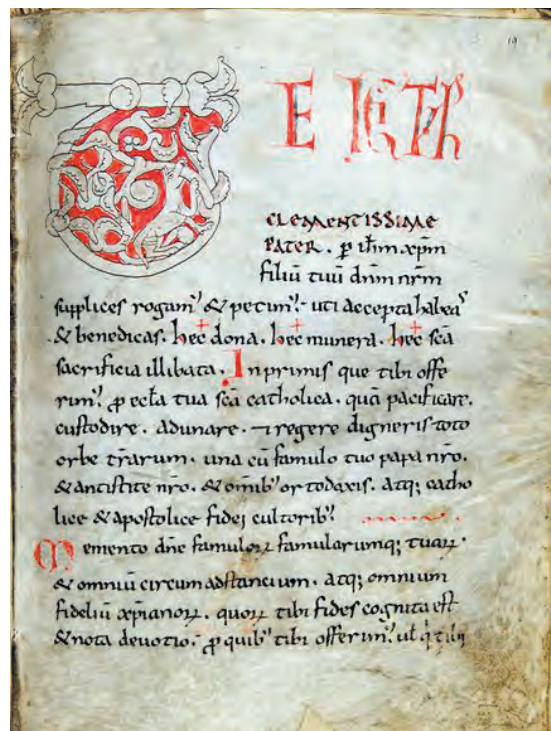


Fig. 8 : Missel à l'usage de l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, ms. 4, f. 19r. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

Fig. 9 : Devant d'autel d'Hix. Droits de reproduction : MNAC. ►

1. Sur la face de l'arc absidal, se trouvait probablement une représentation triomphale avec des anges encadrant l'Agneau. Cela a été déduit par POISSON (1992, p. 269) à partir des vestiges d'un ange qui se trouvait côté nord (aujourd'hui à Riggsberg) accompagnée de l'inscription a[ng]elu[m].

2. Sur ces manuscrits, voir les notices suivantes : ORRIOLS 2008, p. 436-439 ; *idem*, 1990, p. 889-892.



MANE I PERCA A ENO A





Fig. 10 : Inscription. Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

(devant d'autel de Puigbò) et de la Seu d'Urgell (devants d'autel d'Urgell et d'Hix) pour l'élaboration des *tituli* de ces œuvres se produisent, notamment, vers les années 1120-1130.

C'est précisément dans ce puissant contexte culturel ecclésiastique que nous devons comprendre la présence de compositions métriques adaptées ou conçues pour la réalisation des ensembles picturaux à la Catalogne de cette époque¹. L'hexamètre léonin, [MAT] EU(s) NAT/[UM D]E VIRGINE/ [PRE]DICA(t) AGNU(m), que nous trouvons aussi dans les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar pour expliquer le symbole de Matthieu, résulte de l'enseignement du latin dans les écoles monastiques vers 1120-1130, car toutes les deux appartenaient alors aux abbayes de Saint-Michel-de-Cuxa (Casesnoves) ou Saint-Marie d'Arles-sur-Tech (Fenollar). De plus, il faut rappeler que dans l'inventaire de la bibliothèque de Ripoll au temps de l'abbé Oliba il y avait le *Sedulius III*, cela signifie qu'il y avait trois textes ou manuscrits du poète chrétien Coelius Sedulius, célèbre pour son œuvre *Carmen Paschale*, dont les vers accompagnent les symboles de l'Évangéliste dans les peintures de l'abside centrale de Santa Maria de Mur².

Plus étranges sont les inscriptions tracées à l'envers qui courent juste sous la frise à motifs de peltes, à la base du cul-de-four, du centre à gauche : [AN]DREA, IACOBUS, et P[H]IL[PUS]. Une ancienne photographie des années 1950³ montre l'abside fissurée, avec un décor partiellement dégagé et une inscription à l'endroit. En observant la forme des fissures, nous constatons que le tirage photographique a été inversé, celui qui le développa ayant suivi le sens de l'inscription.

Comment expliquer la présence de cette inscription inversée ? Le peintre semble avoir retourné un calque qu'il ne savait lire. L'observation des peintures déposées montre que l'inscription a effectivement été peinte à l'envers, ce qui indique, d'une part, l'illettrisme du copiste, d'autre part, l'utilisation d'un système de calque, probablement en peau de bête très fine. L'usage des calques n'est généralement attesté que pour des périodes plus tardives, notamment en Angleterre au début du XIV^e siècle, où des paiements sont faits à des artistes pour la préparation de patrons (*patroni*). À la chapelle Saint-Étienne à Westminster, en 1307, des parchemins servaient de patrons⁴. Sur ce même chantier, en 1353, un document indique qu'on achetait d'abord des cahiers de « *carta reale* », de la plus grande dimension possible, qui servait aux patrons — « *pro patronis pictorum* » —

1. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30 ; CASTIÑEIRAS 2012c, p. 83-77.

2. PONSICH 1974, p. 117-129.

3. Archives du patrimoine, référence de la photo sap_54n00283.

4. EASTLAKE 1960.

et, ensuite, d'autres cahiers de « *carta reale* » pour les patrons plus avancés — « *patronis pictariae inde faciendis*¹ ». En Italie, également, les parchemins et les papiers cirés étaient connus. La découverte de modèles en papier ciré à Rimini, à la chapelle Saint-Nicolas à Tolentino², permet de savoir que la cire renforçait non seulement le papier, mais le rendait transparent.

Pour la peinture murale romane, nous ne disposons pas de preuves archéologiques attestant l'usage de la technique du calque.

Néanmoins l'auteur du *Liber diversarum artium* (bibliothèque de l'école de médecine, cote ms. H277, Livre I), fait explicitement référence à des modèles déjà dessinés ailleurs, que l'on garde avec soi. Il introduit là une notion fort intéressante puisqu'il décrit la réalisation d'un calque³. Son explication fait penser au premier chapitre du *Guide de la peinture* du moine athonite Denys qui s'intitule : « Comment il faut lever des calques » et dans lequel le moine Denys donne une description bien plus complète que l'auteur du *Liber diversarum artium*⁴.

Peut-être doit-on également envisager des procédés proches de celui du poncif, généralement attesté plus tardivement, ou inspirés de la technique de préparation du vitrail. En effet, le maître-verrier préparait sa composition sur des planchettes enduites, sur lesquelles il traçait son dessin, qu'il reproduisait ensuite sur le verre translucide⁵. Nous pourrions imaginer une technique selon laquelle le peintre muraliste préparait son projet sur plusieurs planchettes, zone par zone, de manière à avoir des gabarits facilement utilisables sur le chantier où le travail en équipe était de rigueur. Un projet sur planchette devait également permettre de produire des calques sur peaux translucides, que l'on appliquait directement sur le mur pour tracer les lignes principales.

Il faudrait donc différencier, à Casesnoves, comme il est habituel dans certaines œuvres de la période romane, l'*auctor intellectualis* de l'*auctor materialis*. La conception générale du programme, avec des images extraites de l'enluminure et centrées sur l'Incarnation et la Passion de Christ, est accompagnée de la composition d'hexamètres léonins qui sou-

1. ZANARDI 1999, p. 43-55.

2. ZANARDI 1999, p. 46.

3. « *Recipe cartam pulcram et subtilem que subtiliter abradatur : postea in oleo lini conficiatur et in pinguedine galine, et in circulo vel alio ponatur ; ita siccetur ; et si cum ea volueris opus adexemplare, hanc cartam supra imponas, et sic umbra operis ab alia parte apparebit* », LETURQUE 2013.

4. DIDRON 1865. Voir également LOUMYER 1996.

5. ZANARDI 1999, p. 46.

lignent le contenu liturgique et dogmatique de la décoration du sanctuaire. L'abbaye de Cuxa, dans le contexte de l'abbé Grégoire (1120-1143) et de sa bibliothèque, a pu être le foyer de ce programme monumental. Malgré les modèles si prestigieux, la réalisation matérielle du cycle pictural de l'église rurale de Casesnoves, présente une simplification dans la qualité esthétique de l'ensemble, loin du style plus soigné des manuscrits de Cuxa et révélant probablement l'illettrisme du peintre par la transposition inversée de l'inscription à la base du cul-de-four.

2.2 Liens stylistiques

Comme nous l'avons déjà dit, l'inscription qui accompagne l'évangéliste Matthieu à Fenollar présente la même variante que celle du *Carmen Paschale* que l'on retrouve à Casesnoves et dans l'évangélaire de Saint-Michel de Cuxa (ms. 1, MVP de Perpignan). S'il paraît important de souligner l'existence d'une culture commune entre Fenollar et Casesnoves, il paraît aussi important de souligner que cette dernière appartient à l'abbaye de Saint-Michel-de-Cuxa au XII^e siècle. Nous rejoignons alors les propos de Marcel Durliat qui nous ont amené à regarder plus précisément le parallèle entre le décor du sanctuaire roussillonnais et l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa. Si l'on considère que le ou les auteurs des peintures de Casesnoves utilisent des procédés picturaux proches du savoir-faire des enlumineurs et de la culture monastique, il est difficile de ne pas retenir la proximité supposée entre Casesnoves et Saint-Michel-de-Cuxa. Le livre enluminé d'inspiration religieuse



Fig. 11 : Missel à l'usage de l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, ms. 4, f. 2. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

semble être un vecteur de transport simple pour la diffusion des modèles, s'enrichissant, productions après productions des cultures qu'il traverse. L'origine locale d'un peintre formé dans un *scriptorium*, centre de production artistique, rayonnant sur ses possessions, est aussi tout à fait envisageable. En effet, un détail comme le dessin d'une croix sur le *maphorion* de la Vierge sur la scène de l'Épiphanie a été sans doute emprunté à des représentations de Marie de l'Évangélaire de Cuxa (f. 107r). De la même manière, le sacramentaire Moussoulens (vers 1100-1125), conservé au Trésor Notre-Dame de l'Abbaye à Carcassonne, dont les enlumeurs peuvent aussi être associés à la peinture catalane de la première moitié du XII^e siècle, fait également partie des sources à considérer. Dans ce manuscrit, probablement réalisé dans un centre du Roussillon, Conflent ou Vallespir entre 1100 et 1125, se trouve une représentation de la Crucifixion (f. 10r), avec des personnifications du soleil et de la lune très proches à celles de Casesnoves. De plus, les décors figurés de l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (ms. 1, BM de Perpignan, 1120-1130) ont des caractéristiques formelles très proches de celles du sacramentaire : composition géométrisée, posture droite des personnages, tracé épais des yeux et des plis, palette picturale. Les enluminures de Moussoulens peuvent également être rapprochées de celles du sacramentaire de Vilabertran (BNF Lat. 1102) et du missel d'Arles-sur-Tech (ms. 4, BM de Perpignan), déjà mentionnés en référence à l'usage de formules paléographiques similaires.

Ce manuscrit accepté comme provenant de la grande abbaye du Conflent, est daté du premier quart du XII^e siècle. Il est lui-même mis en relation avec les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Saint-Sauveur de Casesnoves¹.



Fig. 12 : Évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa, ms. 1, f. 21. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

1. DURLIAT 1954, p. 15-28.

L'analyse stylistique effectuée par Natacha Piano¹ tend à montrer certains archaïsmes iconographiques qui relèveraient, selon elle, de l'art carolingien et, plus précisément, des miniatures de l'école de Tours. Elle relève également un caractère commun entre les peintures murales de Casesnoves et celles de l'arrière-pays pyrénéen, tout comme celles du Centre de la France. À ces considérations d'ordre plutôt général, nous préférons les hypothèses qui nous rapprochent géographiquement de l'église Saint-Sauveur.

3 La technique

3.1 Examen des peintures et analyses de laboratoire

Les éléments de décor restés en place dans l'abside et sur l'arc triomphal de l'église de Saint-Sauveur de Casesnoves se sont révélés intéressants et significatifs. Ils ont été nettoyés et consolidés par Eileen Maitland en 1992, suite à la restauration de l'église en 1991-1992. Trois rapports techniques sont à notre disposition concernant les décors peints de Casesnoves.

Un premier dossier, produit par l'atelier de Michel Hébrard et Small à Avignon en juillet 1995, propose une description technique des panneaux supportant les peintures déposées. Des photographies en lumière rasante accompagnent ce dossier. Elles montrent les décollements de l'enduit autour des fragments et la présence de toile sous une couche picturale détériorée. Pour eux, la peinture originale est très probablement un badigeon ou de la peinture à la chaux (pigment et colle animale ou chaux) posé sur une couche de chaux passée à la brosse (coups de brosse visibles). Le restaurateur pense que les panneaux ont subi deux restaurations et que les rehauts blancs sont des repeints, hypothèse qu'il tente de démontrer à l'aide de photographies sous ultraviolet, mais sans tenir compte des différences de fluorescence inhérente à chaque couleur. Cette interprétation découle des connaissances de l'époque, peu habituée aux descriptions de peintures romanes.

Malgré les déformations du support, l'atelier propose une remise en place des peintures dans l'édifice, ce qui ne fut heureusement pas fait. Il convient donc aujourd'hui de revoir cette interprétation. En effet, nos observations indiquent que la couche picturale originale est en grande partie conservée et que les repeints sont peu nombreux.

1. PIANO 2010, p. 106-109.

Le rapport du Laboratoire de Recherche des Monuments historiques¹, datant de septembre 1996 vient contredire les observations de l'Atelier Hebrard et Small. Les fragments qui subsistent *in situ* sont décrits comme solides et ne présentant pas de signes d'altération à la différence des panneaux qui montrent un endommagement important de la couche picturale dû à la transposition des peintures. Cinq échantillons prélevés sur les vestiges encore en place dans l'église (à proximité de Judas), présentent une préparation de carbonate de calcium mélangée avec de la caséine, et une couche picturale à la caséine. Douze échantillons prélevés sur les déposes (7 échantillons sur saint Marc, 4 prélèvements sur saint Jean) indiquent une technique similaire à la caséine. Sur ces deux panneaux des restes bleus sont décelés, mais non identifiés précisément (lapis-lazuli, azurite, aérinite ?). Si ces résultats sont exacts, la technique picturale du peintre de Casesnoves serait une caséine sur badigeon à la chaux, procédé qui n'a jusqu'ici jamais été documenté pour une peinture murale romane. Il faut cependant rester prudent car il est également possible que des injections de caséinate de chaux aient été réalisés lors d'une campagne de travaux non documentée. En effet, les injections de ce type étaient des pratiques courantes sur les chantiers du xx^e siècle.

Les pigments de la peinture originale sont des ocres jaunes et rouges, la couleur noire et le gris étant à base de charbon de bois. Les prélèvements sur les panneaux déposés (saint Marc et saint Jean) ont montré qu'il s'agissait de la même technique employée que pour les peintures encore *in situ*. La présence de grains bleus, en superposition ou en mélange au noir, permet de supposer que certaines parties étaient rehaussées à sec au moyen d'un pigment bleu. Des prélèvements complémentaires sont nécessaires pour identifier ce matériau.

Les photographies sous ultraviolet du Laboratoire de recherche des monuments historiques indiquent également que les repeints sont très limités, localisables au niveau de quelques ragréages.

Plus récemment, le centre de conservation et de restauration du Patrimoine du conseil général des Pyrénées-Orientales a fait une nouvelle étude des panneaux conservés à l'Hospice d'Ille-sur-Têt. Les peintures, arrachées *a strappo*, ont été reposées sur un support plat, en bois avec un adhésif de dépose puissant. Selon le CCRP, comme il s'agissait de peinture murale réalisée en grande partie à la détrempe, lorsque les toiles de dépose ont été retirées, une grande partie de la couche picturale a été abîmée, puis repeinte. Pour autant, seules des observations générales ont été effectuées. En l'absence d'analyses

1. Rapport n° 1004A, du 26 septembre 1996, de B. CALLEDE, D. GARAND.

complémentaires, il est difficile de savoir quelle interprétation technique il faut conserver. S'agit-il d'une peinture à la caséine ou d'une détrempe sur badigeon de chaux ? L'état de conservation remarquable de la peinture semble indiquer une technique solide, comme celle de la caséine. En effet, nous observons une continuité du badigeon de chaux, localement écrasé par l'opération de dépose, et une couche picturale homogène, avec toutes les caractéristiques d'une technique romane en superposition de couleurs et de rehauts blancs. Une analyse du liant est maintenant nécessaire pour avancer notre recherche. Quelques retouches locales sont posées à même la gaze de dépose et sont visibles à l'œil nu en lumière rasante. Les retouches sont d'ailleurs facilement réversibles. Par ailleurs, les informations techniques concernant les panneaux conservés à la fondation Abegg sont encore à collecter.

3.2 Technique de mise en place des peintures

Le relevé « rétrospectif » de l'ensemble des peintures, réalisé par Raphaël Maillol, nous permet encore aujourd'hui d'avoir une vision d'ensemble des décors avant leur dépose¹.

La réalisation d'un décor d'abside comporte un certain nombre de difficultés pour le peintre médiéval. La surface courbe de l'abside rend l'usage de la géométrie d'autant plus difficile que les peintres n'étaient pas toujours très expérimentés. Dans certains cas, il s'agissait de reproduire une page de manuscrit et de l'adapter à une abside. Le Christ de Casesnoves présente des dimensions imposantes (H 2,83 × 134,5 cm.), malgré les lacunes des parties latérales. L'artiste a nécessairement préparé sa composition à l'avance, sur un support plat, de nature indéterminée (planche, enduit sur mur de travail, peau animale ?), pour la reporter ensuite sur le mur courbe de l'abside. Le tracé de la mandorle sous-entend non seulement l'usage d'un système de compas, à partir d'une corde tournant autour d'un clou par exemple, mais également de connaître la méthode de construction d'un élément ovoïde. Ce schéma de base, appelé *vesica piscis* (vessie de poisson), fut bien maîtrisé depuis les manuscrits carolingiens² et semble bien connu de notre peintre à Casesnoves.

Pour transmettre facilement cette forme ovoïde sur les chantiers, le peintre devait savoir tracer les contours de deux échassiers disposés de profil et dont les têtes se croisaient. Le dessin des deux flamands roses de Villard de Honnecourt (Paris, BNF,

1. Le relevé de Raphaël Maillol a été publié par Olivier POISSON dans *Regard sur l'objet roman*, 2005, p. 98.

2. HISCOCK 2007, p. 157-161.

ms. fr. 19093, fol. 18v) témoigne de l'usage concret, mais relativement simple, d'une forme géométrique complexe. Le flamand rose est un grand consommateur de poissons et a peut-être été choisi pour son aspect symbolique. Le schéma de la vessie de poisson fut utilisé non seulement dans la mise en place des mandorles, mais également pour organiser l'architecture de certaines églises romanes. Marie-Thérèse Zenner¹ a montré comment le plan de l'église clunisienne de Saint-Étienne de Nevers a été disposée grâce à ce schéma de base. Cette méthode mnémotechnique des flamands roses, reproduite par Villard de Honnecourt au XIII^e siècle, remonte à la géométrie d'Euclide (v. 325-265 av. J.-C.²). Les principes de ce savant grec survécurent à travers les siècles et se retrouvèrent dans les traductions latines du VI^e siècle (Boèce, Cassiodore, *Institutiones*). Ces textes furent combinés aux travaux romains d'arpentage (*agrimensores*) qui commencent à la fin du VIII^e siècle. À cette époque, l'intérêt pour la géométrie réapparut dans différents lieux de savoir, comme l'abbaye de Saint-Gall et celle de Corbie. Le schéma de la mandorle ovoïde entourant le Christ devient très fréquente dans les manuscrits carolingiens (Évangélaire de Lothaire, par exemple), dans l'orfèvrerie (devant d'autel d'Aix-la-Chapelle), pour être ensuite repris sur les portails sculptés de l'époque romane³. Entre le VIII^e et le XI^e siècle, les éléments d'Euclide n'étaient pas connus comme étant grecs, mais plutôt comme appartenant à la géométrie latine de Boèce⁴. Concernant les autres parties du décor de Casesnoves, nous constatons que les frises décoratives permettent de structurer l'ensemble des peintures, tout en séparant clairement les différents sujets présentés. Un projet initial devait présider à une telle composition.

3.3 Technique picturale des visages

L'étude stratigraphique permet de décomposer les différentes étapes de réalisation des peintures. Le traitement de dépose effectuée par le faussaire Marcel Simon doit cependant induire à une certaine prudence dans notre interprétation. En effet, de nombreux repeints semblent avoir été effectués à la caséine, selon la technique ancienne, ce qui rend les repeints presque indiscernables, même sous éclairage ultra-violet. Si les détails du visage du Christ de la crucifixion paraissent authentiques, pour celui du Christ en

1. ZENNER 2002a, p. 25-57.

2. ZENNER 2002b, p. 65-78.

3. HISCOCK 2007, p. 157-161.

4. ZENNER 2002a, p. 65-78.



Fig. 13 : Casesnoves, visage du Christ — Hypothèse de reconstitution des principales étapes picturales (montage Photoshop A. Mazuir/J. Rollier, Arts et Métiers ParisTech). Droits de reproduction : J. Rollier.

Majesté, Marcel Simon a probablement repeint les pommettes et les plis du front. Malgré cela et par comparaison avec les autres visages, nous estimons que le peintre a travaillé en plusieurs couches successives :

1. Badigeon blanc ;
2. Dessin préparatoire rouge (pas d'incision visible) ;
3. Fond rose pour le visage ;
4. Mise en teinte des cheveux, de la barbe ;
5. Détails rouges sombres ;
6. contours noirs ;
7. Rehauts blancs ;
8. Repeints des certains rehauts blancs par Marcel Simon (triangle sur la joue, ondulations sur le front).

Le principe du rehaut en forme de triangle blanc présent sur chacune des joues du visage du Christ reprend probablement un tracé ancien car c'est un procédé que l'on retrouve sur les panneaux de la Crucifixion et de l'Annonciation. Il s'agit d'un détail stylistique propre à certains ateliers, puisque nous l'observons également sur certaines peintures romanes des Pyrénées (Fenollar) et de Bourgogne (Illiat près de Mâcon, et Burand près de Cluny). Dans ces exemples les pommettes en triangle sont rouges.

Un autre type de rehaut, de forme circulaire, est présent sur les autres personnages (Adoration des rois, Vierge à l'enfant et personnage situé en bas du même panneau, Ange de l'Annonciation). Sur le visage de l'ange annonciateur, les cercles semblent être dus à la main du faussaire Marcel Simon.

L'anatomie du Christ en Majesté, placé de face, a posé un certain nombre de problèmes au peintre, notamment dans la disposition des volumes et des membres. Si les rehauts permettent d'articuler le corps, la représentation du bras levé en geste de bénédiction trahit la faiblesse de l'artiste.

Sur la main bénissant du Christ en Majesté, il faut observer le procédé particulier du rehaut blanc longeant toute la paume. La graphie des pieds est également originale, peu réaliste, avec un fond rose, les détails des orteils étant tracés en noir et les rehauts blancs posés en ligne (le long du premier métacarpe) ou virgules (sur les orteils).

En dessous de l'Adoration des Mages, le personnage au phylactère, autrefois situé à droite du chœur, présente une stratigraphie plus simple et des détails appliqués différemment, avec un rehaut circulaire sur la joue.

Le Christ de la Crucifixion présente un corps peint en rose moyen, marqué de tracés rouges et blancs pour simuler les articulations, les muscles des bras, les côtes et la poitrine.

3.4 Technique picturale des vêtements

Les vêtements ont été réalisés en larges aplats de couleurs de manière différenciée selon l'importance des personnages. Le Christ en Majesté est vêtu d'une tunique rose (mélange d'ocre et de blanc), dont les plis sont sommairement indiqués en noir et rehaussés de blanc. Le bas de la tunique conserve un système de plis et des détails hachurés nettement plus complexes. Une large collerette ocre, à bordure losangée, est posée sur ses épaules. Le manteau du Christ, peint en ocre rouge, semble étrangement posé autour des hanches du Christ. Articulé de plis noirs et blancs, le tissu comporte également des fleurettes à pois blancs. Ce motif floral est composé d'un gros point central, entouré de cinq petits points.

Dans la scène de l'Adoration des rois mages, la Vierge porte également une robe-tunique rose et un manteau gris, tandis que les mages sont vêtus de tuniques courtes dont les finitions sont très altérées. Une alternance entre la couleur rouge et grise de leurs jambes permet d'équilibrer les teintes à l'intérieur de la scène. Quant au personnage représentant un phylactère (registre inférieur droit), sa tunique grise est simplement articulée de plis noirs et de rehauts blancs.

3.5 Problématique des fonds gris

Un contraste semble avoir été mis en place entre l'intérieur de l'arcature de la Vierge et le sol, d'un ton gris moyen, et le fond derrière les rois Mages. Devant la Vierge, l'Enfant

tend la main sur les restes d'un fond gris. On peut se demander si le fond gris des rois Mages était identique à celui de la Vierge ou s'il y avait une distinction, d'autant plus que les analyses ont montré que des grains de pigments bleus sont encore visibles sur les peintures encore in situ. Probablement qu'à l'origine il existait un glacis bleu, posé à sec, très fragile, et qui n'a pas résisté au traitement drastique de la dépose.

Le fond gris apparaît aussi clairement sur les symboles des Évangélistes. Comme il s'agit de panneaux plus petits, la dépose était plus facile et a nécessité moins de manipulations, préservant ainsi le glacis supérieur.

4. Comment restituer une chapelle en 3D ?

La chapelle de Casesnoves est relativement bien conservée dans son état d'origine et ne comprend qu'une adjonction mineure avec une pièce latérale collée au sud de la nef. Le plan rectangulaire à une seule abside semi-circulaire est un volume simple à restituer, malgré quelques dissymétries dans le détail des maçonneries. À partir des plans et des coupes de l'architecte Raphaël Maillol (archives du patrimoine, SDAP 1989¹), l'infographiste peut commencer à construire son édifice et le replacer dans son environnement naturel, grâce à quelques courbes de niveau obtenues sur les cartes IGN à disposition.

Une étude générale du bâtiment est nécessaire pour connaître le type et l'aspect des matériaux employés. L'épaisseur des murs, la forme des fenêtres, le type de charpente, les toitures, sont autant d'éléments qu'il faut observer et photographier de près, pour restituer au mieux l'aspect de la chapelle. Les techniques de photomodélisation et d'orthophotographie permettent ensuite de replacer les différentes textures de matériaux (pierre, mortier, tuile, poutre, etc.) aux endroits voulus.

Une fois le bâtiment reconstitué en 3D, il est possible de replacer virtuellement les peintures déposées dans leur lieu d'origine. Plusieurs parties peintes, autrefois sur une surface courbe, ont été déposées et mises à plat sur des panneaux de bois, ce qui implique une déformation des peintures et une modification de leur perception. Les photographies des peintures sont également plates et doivent être réadaptées à la forme arrondie de l'abside. Les peintures ayant été découpées en plusieurs panneaux, il s'agit tout d'abord de les repositionner à plat sur le relevé d'ensemble et d'harmoniser les échelles entre les différents documents dont nous disposons. Ensuite, les images planes doivent être légèrement déformées, de manière à retrouver leur place dans un espace

1. Archives de la médiathèque du Patrimoine : Sap066_20096600414a3yy-p.jpg, sap_20096600414a3yy_p.jpg.

courbe. L'utilisation conjointe de deux logiciels — 3DS Max et Photoshop — permet de décomposer la surface de l'abside, de caler le relevé de peintures, et de replacer les photographies selon quelques points fixes (angle d'un mur ou de la corniche) et de réaliser une déformation paramétrique de l'ensemble.

Plutôt que de découper chaque image en section géométrique correspondant à un segment de l'abside, au risque d'avoir des difficultés à ré-assembler certains détails, il est préférable de développer la géométrie du cul-de-four dans le logiciel 3DS Max (unwrap UVW) et d'utiliser UVW pour la texture. Les avantages d'une restitution 3D de la chapelle de Casesnoves sont multiples. S'il est maintenant possible de proposer une remise en place virtuelle des peintures éparpillées entre différents lieux, il est également intéressant d'étudier les méthodes de construction de cet ensemble unique en son genre.

Conclusion

Les peintures de Casesnoves ont marqué l'historiographie de la peinture romane roussillonnaise, tant à travers l'arrachage de la plus grande partie de ses décors que par sa place de plus ancien ensemble peint des Pyrénées-Orientales. Une approche réactualisée de ces peintures, probablement réalisées dans la décennie de 1130, nous permet aujourd'hui de poser à nouveau les liens qui les unissent à la peinture monumentale proche comme Saint-Martin-de-Fenollar ou Saint-Génis-des-Fontaines, et ceux qui font écho à la culture de l'enluminure et aux centres religieux de production artistique comme pouvait l'être Saint-Michel-de-Cuxa. Cela nous a aussi permis de renouveler la réflexion sur la question des inscriptions, leur relation avec la culture monastique, la cohérence du programme iconographique et une différenciation entre les tâches intellectuelles et matérielles du processus créatif et artistique du cycle. La chapelle de Casesnoves constitue également un cas idéal pour lequel les nouvelles technologies de la 3D peuvent être utiles, étant donné que les peintures ont été déposées et réparties entre trois lieux : à l'Hospice d'Illesur-Têt (Christ en Majesté, symboles de deux évangélistes, Annonciation, Adoration des Mages), à la Fondation Abegg en Suisse (Ange et Crucifixion) et, enfin, dans la chapelle elle-même (quelques fragments). D'un point de vue technique, il s'agit de reconstituer une œuvre dispersée, de repositionner les peintures dans un espace courbe et de transmettre le résultat des chercheurs à un large public. Ce travail pluridisciplinaire permet de proposer une exposition itinérante montrant l'ensemble peint dans son état de 1954.

Le baldaquin de Ribes et la question des ateliers monastiques : un cas d'étude pour la connaissance de la technique de la peinture sur bois en Catalogne romane¹

Manuel CASTIÑEIRAS et Judit VERDAGUER

Le développement d'un intérêt historiographique renouvelé au niveau international à propos du sujet de l'artiste depuis plusieurs champs de la recherche du Moyen Âge, nous a permis d'établir les bases méthodologiques du Projet de Recherche, *Magistri Cataloniae*. Au-delà des approches sociologiques et intellectuelles — dans lesquelles nous nous déplaçons souvent sur le terrain de la pure spéculation — il demeure absolument nécessaire pour la période romane d'avoir recours aux œuvres d'art mêmes et de faire la lumière quant à l'information technique qu'elles nous apportent sur leurs auteurs. Tout cela a permis la reconstruction du processus d'exécution de ces œuvres ainsi que de la formation de ces artistes. Dans ce cadre, l'analyse du baldaquin de Ribes (Museu Episcopal de Vic) sous tous les aspects — typologiques, fonctionnels, techniques, formels, épigraphiques et iconographiques — a permis de répondre à quelques-unes des questions que nous avons posé au départ de notre recherche sur l'origine de la peinture sur bois catalane et sur le profil de ses premiers maîtres. Le résultat est tout à fait exceptionnel, car l'entourage du monastère de Ripoll paraît avoir été, entre 1120 et 1140, un centre créateur important de cette nouvelle technique picturale, où nous trouvons certaines des solutions les plus originales de la tratabilité professionnelle contemporaine.

1. Cet article est le fruit des recherches effectuées dans le cadre du Projet de Recherche, *Artistes, patrons et public, la Catalogne et la Méditerranée (XI^e-XV^e siècle)* — *MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN — HAR2011-23015), de l'université autonome de Barcelone. Celles-ci ont été possibles grâce à l'aide généreuse du Museu Episcopal de Vic et à la collaboration de Maria José Alcayde, chimiste du CETEC (UAB-IQS).

La manière de former les idées est ce qui donne un caractère à l'esprit humain. L'esprit qui ne forme ses idées que sur des rapports réels est un esprit solide ; celui qui se contente des rapports apparents est un esprit superficiel ; celui qui voit les rapports tels qu'ils sont est un esprit juste ; celui qui les apprécie mal est un esprit faux ; celui qui controuve des rapports imaginaires qui n'ont ni réalité ni apparence est un fou ; celui qui ne compare point est un imbécile. L'aptitude plus ou moins grande à comparer des idées et à trouver des rapports est ce qui fait dans les hommes le plus ou le moins de l'esprit.

(J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, III, Librairie Garnier Frères, Paris, s.a., p. 228)

Au cours de ces dernières années, l'étude de la peinture romane sur bois a pris un tour radicalement nouveau du fait de l'application systématique, à la recherche historique et artistique, de méthodes d'analyse de laboratoire. C'est ainsi, grâce à la bonne entente instaurée entre historiens, restaurateurs et chimistes, que des progrès significatifs ont été faits dans la connaissance des origines de la peinture sur bois toscane ; ils ont permis de revaloriser et de mettre en contexte des exemples aussi anciens de cette technique que la Croix de l'abbaye de Rosano (Florence) (v. 1120-1130) ou celle de Sarzana (La Spezia, Ligurie) (av. 1134¹). Ceci a permis de mieux comprendre comment peignaient les maîtres d'antan, leur évidente dépendance de l'art de la miniature et, surtout, à confirmer un profil d'artiste savant ou *clericus*, qui contraste avec l'idée répandue de l'artiste illettré. Il est vrai qu'un travail similaire d'analyse scientifique de la peinture sur bois avait été aussi effectué en Norvège lors de l'étude de son corpus d'*antependia* peints, encore que leur chronologie — entre 1250 et 1350² — se situe dans une période postérieure, déjà gothique, très éloignée du stade émergent de la première moitié du XII^e siècle.

Bien qu'en Catalogne quelques efforts en ce sens aient eu lieu dans les années 1990, dans le domaine de l'étude chimique des pigments et des techniques³ et, à la différence de nos collègues européens, ce discours n'a pas été unitaire avant les années 2006-2010 ; à cette époque, pour la première fois, les œuvres commencent à être analysées dans un dialogue fluide avec l'historien de l'art pour favoriser un débat à la fois historique et artistique. Cela permet, en première instance, de différencier les ateliers de peinture sur bois d'Urgell et de Ripoll (v. 1120-1150) à travers la comparaison entre trois devants d'autel — Urgell, Hix et Esquius⁴ — et, plus tard, de mieux connaître l'atelier de la Seu

1. CIATTI, FROSININI, BELLUCCI 2001 ; CIATTI, FROSININI, BELLUCCI 2007.

2. PLAHTER, HOHLER, MORGAN, WICHSTRÖM 2004.

3. MORER, FONT ALTABA 1994, p. 118-124.

4. CASTIÑEIRAS 2007, p. 119-151 ; CASTIÑEIRAS 2010, p. 101-114 ; CASTIÑEIRAS 2008, p. 15-41.

d'Urgell 1200 grâce à l'étude monographique du baldaquin de Tost (v. 1220¹). Dans ce contexte, le service de Restauration et conservation préventive du MNAC et une équipe de conservateurs-historiens appartenant au MNAC et au MEV cherchèrent des formules de collaboration ; elles débouchèrent sur l'analyse consécutive d'une série d'œuvres telles que le devant d'autel de Planès², le baldaquin de Ribes ou le devant d'autel de Sant Pere de Ripoll³. Actuellement, depuis 2012, à l'initiative de l'Universitat Autònoma de Barcelone qui dirige le projet de recherche *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV) — MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN — HAR2011-23015) il a été possible d'élargir cette étude à d'autres pièces, de techniques diverses (devants d'autel de Puigbò, d'Espinelves et de Lluçà, peintures murales de Sant-Martin-de-Puig-reig et de San Tomás Becket à Santa Maria de Terrassa), avec le concours du Museu Episcopal de Vic, du *Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya* et du GRAPC — CETEC de l'UAB (*Centre de technologie pour la conservation du Patrimoine*).

C'est précisément dans ce nouveau contexte du projet *Magistri Cataloniae* que prend place notre étude sur le baldaquin de Ribes ; certaines des premières conclusions ont déjà été présentées en 2012⁴ lors des journées de Saint-Michel de Cuxa, mais l'analyse de la pièce a pris de l'ampleur grâce à la participation du GRAPC — CETEC.

C'est pourquoi cette contribution prétend offrir les premiers résultats de notre progression dans la recherche de réponses à des questions comme : quelles sont les origines de la peinture sur bois en Catalogne ? Où et comment se sont formés ces maîtres ? Quelle relation existe entre la pratique picturale et la tratadistique professionnelle ? Quel était le profil de ces artistes ?

1 Autour de l'œuvre : provenance et fonction

Même si le baldaquin de Ribes est probablement l'un des points de départ de la longue tradition de la peinture sur bois catalane du XII^e siècle, on ignore presque tout de son

1. MESTRE, MORER 2008, p. 57-73.

2. MORER, PRAT, BADIA 2008, p. 221-229.

3. Les analyses du baldaquin de Ribes et du devant d'autel de Sant Pere de Ripoll ont été effectuées par le laboratoire du MNAC avec la participation de Manuel Castiñeiras et de Judit Verdaguer grâce à une convention passée entre le MNAC et le MEV, cette dernière institution étant la propriétaire des résultats pour leur publication.

4. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30.



Fig. 1 : État actuel du baldaquin de Ribes (MEV 3884). Droits de reproduction : MEV.

modèle de production ou de sa localisation originale. En 1905, la pièce a été acquise par le Museu Episcopal de Vic à un antiquaire. Dès son entrée dans la collection sur sa face postérieure une étiquette a indiqué son numéro d'inventaire — 3884 — et sa provenance : « Ribes Adquirit ». Cette information coïncide avec celle qui fut publiée bien plus tard par celui qui fut, entre 1898 et 1931, le conservateur du musée et donc le responsable de la politique des achats, le célèbre Mossèn Gudiol i Cunill, qui écrivit en 1929 dans son œuvre *Els Primitius. II* que la pièce « procedeix de la parròquia de Ribes » [provenait de la paroisse de Ribes¹].

Bien que certainement indicative et dissuasive, cette information n'a pas encore pu être vérifiée de manière irréfutable. La paroisse de Ribes, qui fait partie du diocèse de la Seu d'Urgell, comprend quinze églises parmi lesquelles il faut compter, entre autres, Sant Cristòfol de Ventolà, Sant Víctor Dòrria, Sant Cristòfol de Toses, Sant Marcel de Planès, Sant Jaume de Queralb, Sant Esteve de Pardines ou L'Assumpció (Santa Maria) de Ribes, toutes situées dans l'actuelle comarque du Ripollès. Cependant la qualité, la date et des

1. GUDIOL I CUNILL 1929, p. 369.

dimensions de l'œuvre nous permettent de penser, comme l'a suggéré une grande partie de l'historiographie, qu'à l'origine, elle se trouvait dans l'église paroissiale de Santa Maria de Ribes de Freser. Celle-ci avait été fondée en 1035 par Guifré II (957-1050), comte de Cerdagne et frère de l'abbé Oliba de Ripoll, car la majorité du Val de Ribes appartenait alors à ce comté¹. Entre 1119 et 1134, Ribes acquit une certaine importance au cours du procès intenté par Guillem de Salsa qui, au titre de petit-fils d'Enric, frère du comte Guillem Ramon (1068-1095) réclamait l'héritage du Comté de Cerdagne et n'acceptait pas son incorporation au Comté de Barcelone après la mort de Bernat I^{er} (1109-1118). Il utilisa donc comme capitale la ville d'Hix, qui possédait une maison comtale et un droit de marché², et la ville de Ribes comme place forte puisqu'elle était le passage obligatoire vers le Vallespir.

Que ce moment historique, entre 1119 et 1134, coïncide avec les dates que l'historiographie avance pour la production des premiers devants d'autel et des baldaquins peints ne laisse pas de surprendre ; de même le fait que deux d'entre eux, le devant d'autel de Saint Martin d'Hix (MNAC 15803) et le baldaquin de Ribes, respectivement attribués aux ateliers de la Seu d'Urgell et de Ripoll, aient été élaborés pour des églises et des lieux liés au nom de Guillem de Salsa.

En ce qui concerne le premier, sa datation part de la récente proposition selon laquelle son « frère », le devant d'autel de la Seu d'Urgell ou des Apôtres (MNAC 15867) serait directement issu d'une donation faite à Sant Pere de la Seu d'Urgell — qui appartient à l'ensemble épiscopal — à l'occasion de la restauration de la table d'autel en 1119³. L'historiographie attribue ces deux devants d'autel — Seu d'Urgell et Hix — à un



Fig. 2 : Étiquette du baldaquin de Ribes (MEV 3884).
Droits de reproduction : MEV.

1. SITJAR I SERRA 1995-1996, p. 91-100.

2. MARTI SANT JAUME 1928, p. 151-153 ; BLASI SOLSONA 1999, p. 238-239.

3. Il s'agit du testament de Ramon Bernat, prieur de la communauté des chanoines ; l'évêque d'Urgell Ot (1095-1122) y figure comme prête-nom et y figure aussi, entre autres choses, la donation de 30 monnaies



Fig. 3 : Devant d'autel d'Ix (MNAC I5803). Droits de reproduction : MNAC.

même maître de l'atelier de la Seu d'Urgell, ce qui a été corroboré par l'analyse chimique de leurs pigments et la technique d'exécution et laisse supposer qu'ils ont été réalisés à peu de temps d'intervalle¹.

Malheureusement, dans le cas de Ribes une telle précision n'est pas possible bien que l'on puisse supposer que le rôle que l'église Santa Maria de Ribes acquit, tant à l'époque de Guillem de Salsa qu'ensuite pendant tout le XII^e siècle comme centre administratif des impôts justifierait ce choix. Dès sa fondation, en 1035, l'église était sous la juridiction comtale et, de là, la ville et la vallée étaient gouvernées au nom du comte. Nous savons

d'or « *ad restorationem ipsius tabule sancti Petri* » (pour la restauration de l'autel de Saint Pere). Voir BARAUT, 1988-1989, p. 7-312, et plus particulièrement p. 140-142. Ces premières conclusions furent présentées par M. Castiñeiras (« Decoración mural y mobiliario de altar en las catedrales románicas catalanas »), lors du congrès international : *Les Catedrals Catalanes. Escenaris i escenografia*, Girona-Vic, 7-10 novembre 2012.

1. MORER, FONT ALTABA 1994, p. 118-124.

que, à partir de 1158, un certain Ramon de Ribes exerça abusivement ce rôle d'officier royal, ce qui entraîna une émeute populaire et la destruction de l'église ; un nouvel édifice fut édifié en 1200¹ et il fut dès lors régi par une communauté ecclésiastique jusqu'à sa disparition au milieu du XIV^e siècle. Ce sanctuaire, devenu alors paroissial, fut agrandi au XVIII^e siècle² et fut détruit entre 1936 et 1937 pour être ensuite reconstruit par l'architecte J. Danés y Torras (1945-1946). Tous ces événements nous empêchent, faute de possibilité de fouille systématique, de recréer tout contexte architectonique original.

Cependant, il se pourrait que cette histoire heurtée réponde à quelques-unes des questions que pose l'état actuel de l'œuvre. Ainsi, de la structure originale du baldaquin de Ribes n'est parvenu jusqu'à nous qu'un fragment du panneau de plafond, composé de neuf lattes de bois de 157 × 80 cm, car le reste fut mutilé à une époque indéfinie. Il s'agirait, comme l'a suggéré Mossèn Gudiol, de 60 à 65 % de l'ensemble d'une structure de 208 × 155 cm³, dont ne serait parvenue jusqu'à nous que la partie correspondant à la zone supérieure droite du plafond du baldaquin : on peut encore y voir, dans l'encastrement qui l'unissait à la traverse latérale et en haut des montants, des clous en fer forgés qui le fixaient à la traverse frontale. Ceci amena Mossèn Gudiol à proposer une reconstruction hypothétique de la structure originale. C'est ainsi qu'il compléta le dessin de la partie manquante du panneau pour insérer cette nouvelle structure dans un montage fictif, composé de deux traverses et d'une corniche de provenances différentes qui évoquaient, dans les salles du Museu Episcopal de Vic, l'aspect de l'hypothétique baldaquin-plafond original.

Comme le signalait Mossèn Gudiol, la pièce fut trouvée dans la paroisse de Ribes « *fora de lloc i serrat per donar-li la disposició d'un pal·li*⁴ » [déplacée et sciée pour qu'elle réponde aux besoins d'un parement d'autel]. Nous ignorons si cette transformation de baldaquin en devant d'autel s'est produite dans les années qui ont précédé son acquisition ou si elle est due à un changement d'utilisation au cours de son histoire longue et agitée. Même s'il s'agit de questions dont la réponse s'avère difficile, il faut envisager la possibilité que, si la pièce fut au départ conçue pour l'église Santa Maria de Ribes, son usage n'aurait pas été adapté aux modifications subies par l'architecture du lieu, soit après la reconstruction de 1200 où l'œuvre a pu être malmenée par la révolte, soit au cours des réformes

1. SITJAR 1995-1996, p. 95 ; BISSEON 1984, I, p. 185-186 et II, p.47 ; BISSEON 1997, p. 82.

2. SITJAR I SERRA 1995-1996, p. 99.

3. GUDIOL I CUNILL, p. 372.

4. GUDIOL I CUNILL 1929, p. 369.



Fig. 4 : Photographie (1947) de l'ancienne présentation muséographique du baldaquin de Ribes. Droits de reproduction : MEV.

du XVIII^e siècle. En fait, personne n'a jamais douté de ce que sa fonction originale ait été celle d'un baldaquin-plafond, une typologie de mobilier liturgique particulière à la Catalogne mais inconnue dans le reste de l'Europe. Il s'agissait d'une espèce hybride entre un baldaquin-ciboire, un plafond et une poutre.

Il en résultait une structure aérienne originale en bois, ne reposant pas sur des colonnes, et composée d'une série d'éléments : en premier lieu, un lattis de quatre traverses servant de support, avec une traverse avant ou poutre — qui pouvait facilement atteindre quatre mètres et qui était fixée des deux côtés de l'arc de triomphe ; deux traverses latérales qui réunissaient la partie de devant au chevet de l'abside et, finalement, une traverse arrière, plus courte, qui s'encastrait dans les côtés. L'intersection des quatre traverses formait un

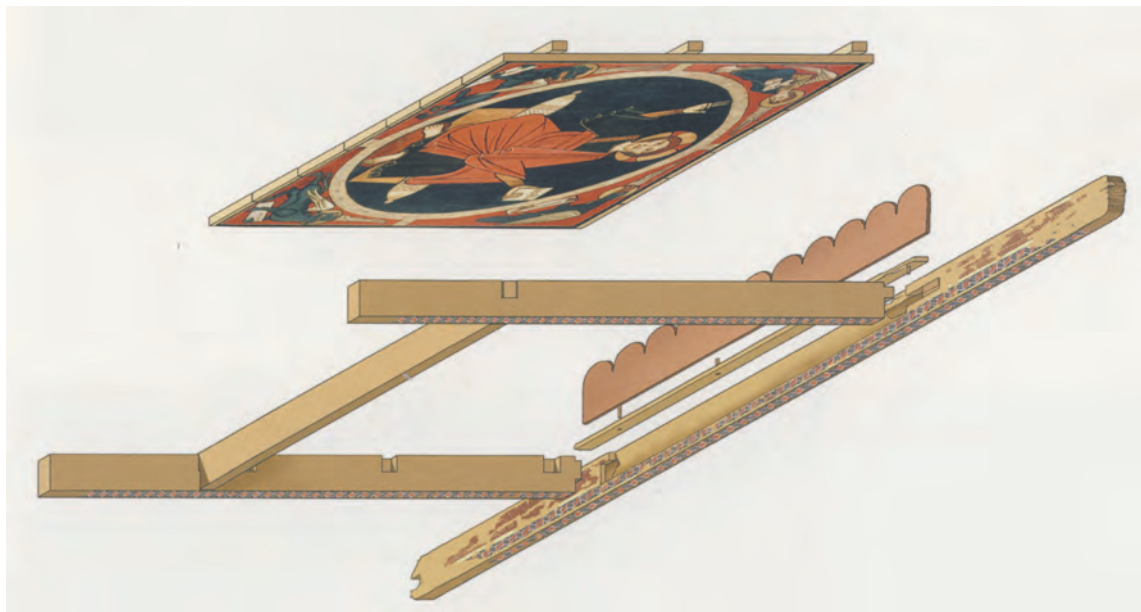


Fig. 5 : Croquis reconstruisant les pièces du baldaquin-plafond de Tost. Jordi Ballonga. Droits de reproduction : MEV.

carré sur lequel reposait, tout comme un toit, une plaque faite de plusieurs panneaux. Dans certains cas, comme celui du baldaquin de Tost (MNAC 3905), la traverse avant ou poutre pouvait être couronnée d'une corniche (MEV 5166). L'ensemble de cette structure était peinte et décorée de thèmes figuratifs, iconiques et narratifs (partie frontale de la poutre, corniche et plafond) et d'un répertoire géométrique ou végétal (traverses latérales, arrière et base de la poutre ou traverse frontale).

Pour Josep Gudiol i Cunill, ces structures devraient répondre au terme latin de *laque-laria*, qui désignerait de simples toits en bois ou en toile qui pourraient éventuellement, comme dans les exemples catalans de Sant Martí de Tost ou de Sant Serni de Tavèrnoles (MNAC 24060), être soutenus par des montants latéraux et frontaux ou, s'il s'agit de tissu, suspendus à la couverture de l'édifice¹. Le résultat était sans doute très effectif puisque le baldaquin-plafond survolait littéralement l'autel comme s'il s'agissait de la voûte céleste elle-même. Il faut rappeler que l'origine de la valeur protectrice, symbolique

1. GUDIOL I CUNILL p. 352-353.



Fig. 6 : Poutre de l'église San Joan de Mataplana (Vall de Ribes, El Ripollès). Bien qu'elle ait été réutilisée, cette poutre faisait partie de la structure du baldaquin-plafond placé à l'entrée de l'abside. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

et honorifique des baldaquins se trouve en Orient où naquit l'idée d'abriter les personnes importantes. C'est pourquoi, de la Mésopotamie à Rome, qu'il s'agisse des *ciboria* ou des *dossalia*, ils ont toujours été placés au-dessus des trônes comme attributs de la pompe et du pouvoir universel et céleste du souverain¹. Le christianisme, surtout à partir du ^ve siècle, les ajouta à l'attirail liturgique du sanctuaire pour souligner la royauté divine du Christ et son triomphe sur la mort.

Nonobstant, la genèse et la place exacte du baldaquin-plafond en tant que structure aérienne suscitent de nombreuses questions car la plupart d'entre eux ne sont pas restés *in situ* et, lorsque c'est le cas (s'agissant, par exemple, de la chapelle consacrée à Sant Joan au château de Mataplana, elle aussi dans la Vall de Ribes et probablement édifiée

1. ORANGE 1982, p. 14-15.

dans le dernier tiers du XIII^e siècle), soit il manque des éléments, soit ceux-ci ont subi de fortes altérations¹.

Très probablement ces structures n'étaient pas inclinées vers l'intérieur de l'abside ; il s'agissait plutôt, comme permettent de le déduire leur menuiserie et les encastrements faits sur les murs, de véritables « toits volants » placés à l'horizontale au-dessus de l'autel. Ainsi le public des fidèles qui assistaient aux offices voyaient principalement le front du montant avant alors que le célébrant jouissait d'une vision privilégiée du toit peint au moment de la récitation du canon de consécration de l'Eucharistie².

Cependant, que la plupart des baldaquins-plafonds conservés soient du XIII^e siècle (Tost, Tavèrnoles, Mataplana, etc.) laisse planer quelques doutes sur le fait que le baldaquin de Ribes, daté entre 1120 et 1140, appartienne réellement à cette typologie car, si tel était le cas, il s'agirait du tout premier exemple de ce type d'ouvrage. L'analyse de sa menuiserie et ses dimensions remarquables permettent de déduire que la pièce est, sans doute, le reste du toit d'un baldaquin conçu pour être placé sur un lattis en bois. Mais alors il pourrait tout aussi bien s'agir d'un baldaquin-plafond aérien que de la structure d'un baldaquin-ciboire c'est-à-dire d'un baldaquin soutenu par quatre colonnes comme le baldaquin proche de Toses (MNAC 4523-4525), qui date du premier tiers du XIII^e siècle et qui, lui aussi, provient de la Vall de Ribes. Bien qu'il soit certain que ce dernier exemple présente un pinacle à structure pyramidale, il faut se rappeler qu'il n'est rien d'autre qu'une invention de J. Folch i Torres lorsqu'il s'est agi de reconstruire et d'installer le meuble au Museu d'Art de Catalunya en 1934. Au contraire, dans un autre exemple précédent, qui ne nous est pas parvenu mais qui est bien connu par une *ekphrasis*, nous n'avons aucun doute sur le fait que l'intérieur de certains de ces exemplaires de baldaquins-ciboires étaient faits d'un toit en bois. C'est ce qui découle, par exemple, de la description que fait le moine Garcias du baldaquin-ciboire placé en 1040 dans l'abbatiale de Saint-Michel-de-Cuxa³ par l'abbé Oliba ; il décrit un plafond intérieur composé de treize panneaux peints et représentant les apôtres rendant hommage au Christ : « *Interiori namque ambitu, non ad pompam et claritudine vulgi oppulentissimus praesul, sed in laudem duodecim apostolorum bonique illorum magisti virtutem preciosi ligni XIII adfixit, ut apostoli inter semitas iustorum abintus filium hominis in spiritu gloriae suae illustrarent*⁴. » [« Quant à l'espace intérieur, le

1. CASTIÑEIRAS 2011, p. 11-75, n° 135.

2. CASTIÑEIRAS 2008, p. 41-42.

3. ORDEIG I MATA 2009, p. 39-51, plus particulièrement p. 47.

4. JUNYENT 1972, p. 379.

très fameux prélat, non pour faire étalage de magnificence auprès du vulgaire mais à la louange des douze apôtres et à la gloire de leur bon maître, y fixa treize rangs de bois précieux, de sorte que les apôtres rendent hommage au fils de l'homme dans l'esprit de sa gloire en suivant le sentier des justes¹ »].

Le texte laisse transparaître, de plus, un commentaire que nous avons répété maintes fois sur le caractère de ces représentations : leurs images n'étaient pas destinées à la contemplation du commun des mortels car leur place, au-dessus de l'autel et à l'intérieur du baldaquin, visait plutôt à une interaction avec l'officiant au moment de la liturgie et à souligner le caractère sacré du lieu. Suivant la reconstruction de Mossèn Gudiol, le baldaquin de Ribes, dont les panneaux ont de 13 à 20 cm, pourrait avoir été composé de douze panneaux, ce qui lui donnerait une largeur de 209 cm. À Cuxa, le couvrement du baldaquin-ciboire d'Oliba était fait de treize faces aux sept du baldaquin-plafond de Tost ou aux neuf de celui de Tavèrnoles. Nous ignorons donc si le panneau de Ribes faisait partie d'un baldaquin-ciboire en bois peint qui, au XII^e siècle, se faisait l'écho des exemples précédents de l'époque d'Oliba, qui se trouvaient alors à Ripoll (1032) tout comme à Cuxa (1040), ou s'il s'agissait du

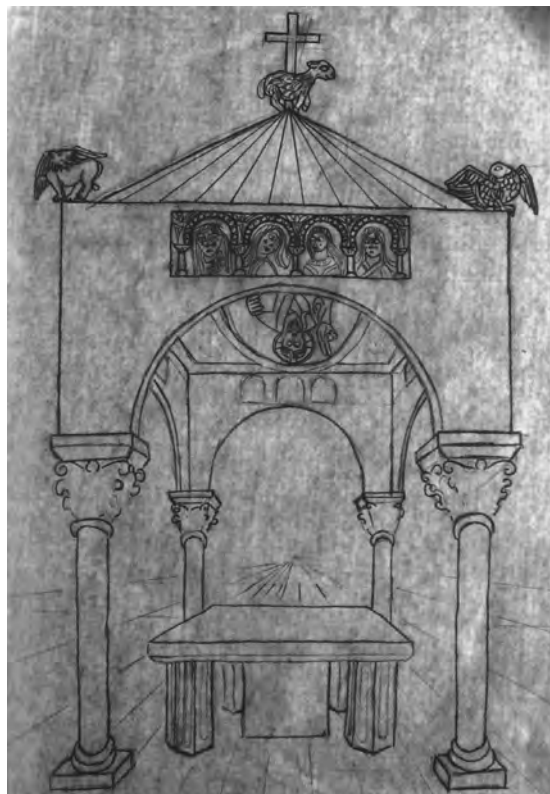


Fig. 7 : Dessin reconstruisant le baldaquin d'Oliba à Saint-Michel de Cuixà (1040). Auteur de cette proposition : Daniel Codina (publié en 2007). Le dessin inclut la figuration du panneau peint qui jouait le rôle de plafond à l'intérieur du baldaquin et que le texte du moine Garsias décrit dans le détail. Photographie Daniel Codina. Droits de reproduction : Daniel Codina.

1. CODINA, BURGAIN, BESSEYRE 2009, p. 65-76, plus particulièrement p. 73. Voir aussi CODINA, 2007, p. 173-182, fig. 5.

premier exemple de baldaquin-plafond qui allait avoir un grand succès dans le diocèse d'Urgell au cours du XIII^e siècle.

2. Ribes : entre enluminure et peinture sur bois. Le problème de l'atelier de Ripoll

Comme nous le verrons dans l'analyse technique, le bois employé à la fabrication du baldaquin de Ribes, le pin rouge (*pinus sylvestris*), abonde dans les forêts du Ripollès et dans toute la zone pyrénéenne où il est traditionnellement employé dans les travaux de menuiserie. C'est d'ailleurs cette espèce qui a été utilisée pour fabriquer d'autres pièces contemporaines de l'atelier d'Urgell, comme les devants d'autel d'Urgell et d'Ix et, plus tard, la traverse frontale et la corniche de Tost¹. Comme l'ont à un moment suggéré Walter Cook et Josep Gudiol i Ricart, tout laisse à penser que l'abbaye bénédictine de Ripoll, avec son important *scriptorium* et sa magnifique bibliothèque, fut le siège d'un atelier de peinture sur bois d'où sortit le baldaquin de Ribes².

Avant d'aborder cette question, il convient de souligner les liens historiques de l'abbaye avec la Vall de Ribes et les anciens comtes de Cerdagne. Dans cette région et en grande partie grâce à la générosité des comtes, l'abbaye possédait de nombreuses terres et de grands intérêts. Ainsi, dès le x^e siècle, c'est à Ripoll qu'appartenait l'église Sant Cristofol de Ventolà ; en 1087, le comte Guillem Ramon avait donné au monastère les droits de la ville d'Eyne (« Esna ») dans la vallée de même nom ; en 1096-1097, le comte Guillem Jordà lui concéda aussi en alleu, pour son bétail, les pâturages des vallées de Núria ; en échange, les habitants de la Vall de Ribes étaient exemptés du paiement des taxes sur le marché de Ripoll ; et, finalement, en 1194, le roi Alphonse le Chaste (1157-1196) lui octroie tous les moulins de la Vall de Ribes, privilège que son fils Pierre II d'Aragon, dit le Catholique, confirme en 1198³. D'autre part, il existe des preuves de l'influence artistique de l'abbaye dans la zone du Ripollès : c'est le cas à Planès, où l'église Sant Marcel, qui avait été consacrée par l'Abbé Oliba avant 1046, fut dotée vers 1150 d'un devant d'autel (MNAC 15882) probablement réalisé par les ateliers de Ripoll si l'on en

1. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 19.

2. COOK, GUDIOL 1950, p. 139. M. S. Gros n'est pas de cet avis ; il attribue la pièce aux ateliers de la Seu d'Urgell et rejette même l'idée de sa provenance de Ribes de Fresser et de la Vall de Ribes (*Museu Episcopal de Vic. Pintura i escultura romànica*, Sabadell 1991, p. 62).

3. Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 430, f. 35 v-36r, 46v-47r ; MARTI SANTJAUME 1928, p. 156, 186.



Fig. 8 : Détail de la partie inférieure droite — des ailes et un ange. Baldaquin de Ribes. Droits de reproduction : MEV.

croît le style des formes, l'application de la technique du vernissage doré ou *deauratio facilis* (feuilles d'étain doré), ainsi que la poétique néoplatonicienne des inscriptions qui l'accompagnent¹.

Dans le cas de Ribes, c'est également le style, l'iconographie et l'inscription de l'œuvre qui nous permettent de proposer de l'attribuer à l'atelier de Ripoll. La composition est présidée par la figure du Tout-Puissant qui, revêtu d'une tunique blanche et du *pallium* et assis sur un trône avec son coussin, bénit solennellement de la main droite tandis que, de la gauche, il soutient un livre sacré portant l'inscription « PAX/LEO ». Cette imposante image du Christ qui affirme sa royauté est entourée d'une mandorle portant une longue inscription poétique et de deux registres où des anges devaient, d'après ce que nous permet de juger ce qu'il en reste, former une espèce d'armée céleste. Nous avons donc des deux côtés, dans les écoinçons supérieurs et sur un fond marron, deux personnages portant des étendards, qui rappellent la position des archanges Gabriel et Michel de la peinture murale catalane (Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal), tandis qu'à droite, fermant le rectangle et sur un fond rouge, se détache un troisième archange, Raphaël, portant un rouleau et un sceptre fleuri, qui reprend la disposition de celui de l'abside d'Àneu. Ce groupe était certainement complété, dans la partie supérieure, par un quatrième archange, Uriel, perdu tout comme trois autres probablement, qui devaient être situés dans la partie inférieure et dont il ne reste que les traces de deux d'entre eux — fragments de trois ailes — sur le côté gauche.

1. CASTIÑEIRAS, 2009, p. 15-41.

Il s'agissait probablement d'une représentation solennelle des sept archanges : Uriel, Gabriel, Michel et Raphaël dans la partie supérieure, Barachiel (ou Mathiel), Jehuiel et Sealtiel (ou Zeadkiel) dans la partie inférieure. Elle ramenait donc à la Gloire du Seigneur, représenté au centre, victorieux et accompagné des sept archanges de sa liturgie céleste, comme le décrivent *Le Livre de Tobie* (12, 15) et *l'Apocalypse* (1, 20 ; 2-3). Cette lecture correspond bien au ton des inscriptions qui accompagnent les personnages et, en particulier, à celle de la mandorle : [PER ME MUNDANTUR] QVISQUIS SVPER ASTRA LEVATUR/AD ME SPEM VITE DVCE ME [MEA VENITE MEMBRA¹] ; sur la bande centrale : [DOMINVS ET REX REGV]M LUX ET FORMA DIERVVM et sur le livre PAX/LEO².

Cependant, des auteurs, comme Mossèn Gudiol, ont appelé la pièce le « ciborium

1. Mandorle : « Grâce à moi se purifie tout se qui s'élève au-dessus des astres / Guidés par moi, mes membres, venez à moi, espérance de vie. » Lecture récente donnée par J. ALTURO et T. ALAIX (2013, p. 253). Ils ont pu compléter l'inscription fragmentaire de Ribes grâce à des vers ajoutés, pendant la première moitié du XII^e siècle, dans une note marginale au folio 154r du ms. 74 appartenant au Fonds Ripoll de *l'Arxiu de la Corona d'Aragó*, où on peut lire : « *Per me mundatur qui quis super astra levatur/ Ad me, spem vite, duce me, mea mebra, venite.* »

2. Bande centrale : « Seigneur et roi des rois, lumière et origine (prototype) des jours » — Livre : « Paix/ Lion ». En ce qui concerne la restitution de ce texte, voir également ALTURO-ALAIX, 2013, p. 254-255.



Fig. 9 : Détail de l'archange Gabriel — *prependulia* [pendants]. Baldaquin de Ribes. Droits de reproduction : MEV.

des huit anges¹ » même si, dans sa reconstruction, il n'osa en placer que six et laissa deux vides, dans les angles inférieurs de la mandorle, où devaient se trouver les deux derniers archanges. Comme l'a signalé Emma Liaño, qu'il y ait eu sept archanges ou huit anges indifférenciés n'empêche pas que leur figuration semble venir du thème byzantin de la *Synaxis* des armées célestes, thème récurrent dans l'enluminure et la peinture byzantines où ceux-ci accompagnent le Christ intronisé, allusion au privilège qu'ils ont de contempler constamment le mystère de Dieu pour ainsi le révéler aux hommes². Cette dérivation byzantine est patente dans l'un des motifs : les *prependulia* ou pendants encore visibles à l'oreille gauche du personnage supposé être Gabriel, un ornement habituel aux archanges dans l'iconographie byzantine et que l'empereur et l'impératrice portaient aussi dans tout cérémonial de la cour³.

Ce sujet a un prestigieux précédent iconographique en Catalogne, sur l'un des folios de la *Biblia de Rodes* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 6, I, f. 6v), enluminée à Ripoll pendant le second quart du XI^e siècle sous le gouvernement de l'abbé Oliba.

Il y apparaît le Christ-Logos de la *Genèse* entouré d'une armée céleste de neuf anges et deux séraphins, qui président à la création du Ciel et de la Terre (« *In principio creavit Deus (coelum) et terram* ») (*Genèse*, 1, 1), et qui font allusion à la formule *Angelica turba coelorum* des rouleaux des *Exultet* (*Exultet* de Montecassino, 1087, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592, sec. 1⁴). Ceci amène à interpréter cette image théophanique du trône du Dieu de Ribes comme une double allusion au début et à la fin des temps. D'une part, l'inscription « Lumière et beauté des jours » se réfère à la Création des sept jours qui, comme dans le manuscrit *Cotton Genesis* (V^e siècle) ou sur la mosaïque du porche de Saint-Marc de Venise (XIII^e siècle⁵), sont figurés, de façon progressive, par sept anges. D'autre part, il s'agit aussi du Christ du Jugement final qui, comme le lion de la tribu de Juda, vient nous juger : « Ne pleure pas ; voici que le Lion de la tribu de Juda, la racine de David, a vaincu pour ouvrir le livre et délier ses sept sceaux. » (Apocalypse 5, 5⁶). De fait, le Messie était le lionceau de la prophétie de Jacob, métaphore de la mort et de la résurrection du Christ : « Juda est un jeune lion. Je

1. GUDIOL I CUNILL 1929, p. 369.

2. LIAÑO 1997, p. 363-373, TRADIGO 2004, p. 53-58.

3. WOODFIN 2012, p. 143.

4. CASTIÑEIRAS 2002, p. 35-50, fig. 12 et 22.

5. WEITZMANN 1984, p. 105-142, 253-257.

6. CARBONELL 1986, p. 40-41 ; CARBONELL, *Catalunya Romànica*, 1986, p. 183-185.



Fig. 10 : La création du ciel et de la terre. *Bible de Rodes*. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat 6 I, f. 6v. Droits de reproduction : BNF.

reviens du carnage, mon fils ! Il ploie les genoux, il se couche comme un lion, comme une lionne : qui le fera lever ? » (Gén. 49, 9).

Très justement, le baldaquin de Ribes a été considéré comme un chef-d'œuvre de la peinture catalane sur bois et, attribué à l'atelier de Ripoll, il a été daté entre 1120 et 1140, c'est-à-dire pendant les années qui ont précédé (et vu commencer) la construction de la façade de l'abbaye (v. 1134-1150¹). De fait, comme nous le verrons dans l'étude technique, son maître dominait parfaitement l'art de l'enluminure et devait donc avoir accès à la célèbre

collection de manuscrits de la bibliothèque du monastère ainsi que, probablement, à ceux d'autres centres ecclésiastiques de la Catalogne romane. D'une part, il élabore les inscriptions avec d'élégantes capitales, certaines perlées et des formes bombées, écho des rubriques des manuscrits catalans du premier tiers du XII^e siècle, comme l'Évangélaire de Cuxa (MVP, ms. 1) (1120-1130), le *Missel d'Arles* (MVP, ms. 4, f. 19r), l'Évangélaire *Gerundense* (Paris, BNF, Paris, ms. Lat. 1102, f. 13r) (provenant de Santa Maria de Vilabertan) ou les Épîtres de saint Paul (Cité du Vatican, BAV, ms. 5730, 175v), réalisés dans le *scriptorium* de Ripoll². Comme nous l'avons déjà dit, au sujet de l'élaboration des *tituli* de ces œuvres, c'est dans les années 1120-1130 que se produisit notamment l'irradiation de ces formules paléographiques particulières des *scriptoria* monastiques (Cuxa, Ripoll) et des cathédrales (Seu d'Urgell) vers les ateliers émergents de la peinture murale (Sant Pere de la Seu d'Urgell) et de la peinture sur bois de Ripoll (devant d'autel de Puigbò) et de la Seu d'Urgell (devants d'autel d'Urgell et d'Hix). D'autre part, le maître de Ribes connaît bien la tradition miniaturiste de Ripoll et de Vic. Si la *Bible de Rodes* put lui avoir servi de référent pour figurer l'armée des anges, c'est dans les *Moralia in Job* de San Gregorio (MEV, ms. 26, f. 171) — vers 1050-1070³ —, qu'il trouve un précédent



Fig. 11 : Sacramentaire d'Arles-sur-Tech, Perpignan, médiathèque de la ville, ms. 4, 18v-19r — Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

1. CASTIÑEIRAS 2006, p. 365-381.

2. Sur ces manuscrits, voir ORRIOLS 2008, p. 436-439 ; ORRIOLS 1990, p. 889-892.

3. IBARBURU ASURMENDI 1999, p. 193-196.

au style de ses silhouettes allongées dont les vêtements tombent en zigzag en chutes rythmiques. Cependant, son dessin possède un *ductus* qui dénote une maturité de formation représentative du XII^e siècle et qui se caractérise par un sens marqué de la valeur ornementale des plis qui adoptent parfois une forme de « cloche » sur les épaules et les manteaux. Ce n'est certainement pas une coïncidence si, dans des œuvres enluminées provenant de zones limitrophes au Ripollès et datant du premier tiers du XII^e siècle, comme le Sacramentaire d'Arles-sur-Tech (ms. 4, MVP) ou le Sacramentaire Moussoulens (v. 1100-1125) — lequel a probablement été réalisée alors dans un centre du Roussillon, du Conflent ou du Vallespir — nous trouvons des formules très similaires à celles de Ribes, tant dans la représentation des silhouettes des figures que dans celle des plis de vêtements.

Le reflet le plus immédiat de Ribes se trouverait dans le devant d'autel d'Esquius (MNAC 65502), quoique celui-ci semble une version « édulcorée » de l'autre. La brillante gamme froide de Ribes, aux couleurs chatoyantes, perd variété et éclat cristallin à Esquius où le nombre de tons se réduit et où les couleurs deviennent plus chaudes et plus uniformes¹.

De même, le dessin vif et décidé des étoffes de Ribes, plein de plis soufflés et de zigzags géométriques qui le rapprochaient du génie du maître de Sant Climent de Taüll prend, à Esquius, un relief plus mou et plus plat, qui pourrait indiquer une réalisation postérieure tout en restant dans les paramètres des premières productions de l'atelier de Ripoll, dans les décades 1120-1140. Un autre élément de relation entre ces deux œuvres reste les

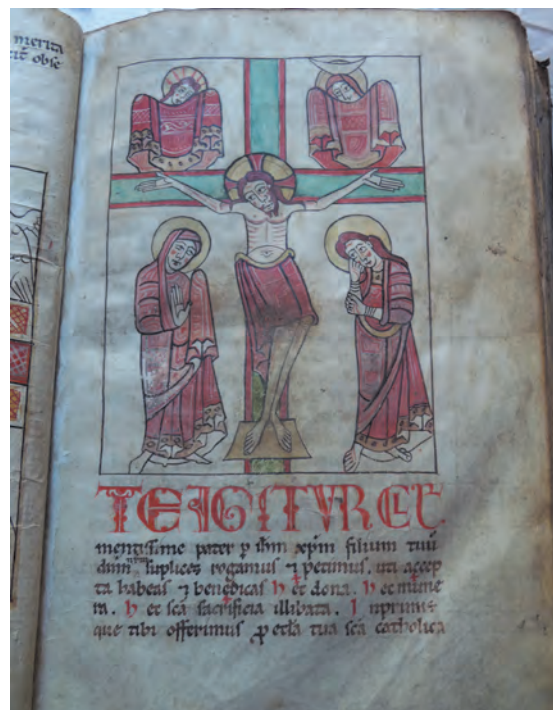


Fig. 12 : Sacramentaire Moussoulens, Carcassonne, Musée — trésor Notre-Dame de l'Abbaye à Carcassonne, f. 10r. Droits de reproduction : bibliothèque diocésaine de Carcassonne.

1. AINAUD DE LASARTE 1989, p. 90.



Fig. 13 : Panneau dit « d'Esquius » (MNAC 65502). Droits de reproduction : MNAC.

inscriptions qui les accompagnent, dont certains traits paléographiques sont similaires et qui adoptent le même ton invocatoire du jour du Jugement dernier. Cependant, alors que l'inscription se lit de bas en haut à Ribes, c'est l'inverse qui se produit à Esquius.

Nonobstant, de multiples rapprochements et de nombreuses nuances remarqués à l'issue du simple examen organoleptique et d'une étude formaliste de l'œuvre d'art ont pu être ratifiés au cours de ces dernières années par les analyses chimiques effectuées d'abord à Esquius par Antoni Morer et Joaquim Badia¹ et, récemment, sur le baldaquin Ribes, tout d'abord par le laboratoire du MNAC et ensuite, comme nous le verrons peu

1. CASTIÑERAS 2012a.

après, par l'équipe du projet de recherche, *MAGISTRI CATALONIAE*. Ces deux panneaux sont préparés par une fine couche de plâtre *sottile* sur laquelle la couche picturale est déposée directement ; celle-ci emploie principalement des pigments inorganiques, très bien broyés et d'un coût élevé, comme le lapis-lazuli pour le bleu foncé, l'orpiment pour le jaune et le cinabre pour le rouge qui, pour produire un effet de carnation, est mêlé au blanc de plomb sur les visages. À Esquius, nous trouvons de plus des terres vertes pour le vert et l'emploi de protéine animale en tant que liant, qui aurait bien pu être fabriqué à partir de déchets mous d'animaux (museaux, viscères), ou de feuilles de parchemin. Cependant les différences entre les deux panneaux reposeraient sur la plus grande richesse chromatique et la plus grande sophistication de celui de Ribes où, dans certaines zones, plusieurs de ces pigments sont utilisés en couches superposées ou mêlés à la recherche d'effets picturaux et esthétiques plus impactants. C'est le cas du lapis-lazuli qui, pour obtenir des bleus divers, est appliqué sur arénite ou mélangé à du charbon ou celui de l'arénite qui, exceptionnellement, est utilisée comme couleur verte. Cette maîtrise comporte d'ailleurs des emplois étranges, comme la couleur lilas obtenue avec de l'huile, du plomb et du cinabre ou l'utilisation du jaune d'œuf comme liant.

Ces différences impliquent une plus grande qualité et, peut-être, une plus grande primauté du maître de Ribes par rapport à celui d'Esquius, bien que personne ne doute de leur appartenance à un même atelier de peinture qui se serait trouvé dans les dépendances du monastère de Ripoll. Cet atelier, probablement composé d'artistes moines ou tout au moins membres de l'ordre clérical et peut-être même aussi de serfs, expliquerait la connaissance qu'avaient certains maîtres des techniques de l'enluminure, leur accès aux modèles maniés par le *scriptorium* de l'abbaye et la présence, pour accompagner les images¹, d'hexamètres latins habituels dans l'apprentissage des écoles monastiques. Si ces œuvres sont anonymes, cela est probablement dû au concept d'humilité bénédictine à travers leurs œuvres dont les inscriptions (Ribes, Esquius et Planès) traduisent l'ascension de l'âme vers le ciel et cherchent à promouvoir la louange de l'œuvre de Dieu. On ignore quel fut le contexte exact de leur production et de leur distribution sur le territoire de l'abbaye bien que tout signale une émergence de la peinture sur bois à partir des années 1120, tant dans la cathédrale de la Seu d'Urgell (devants d'autel de la Seu d'Urgell, Hix) que dans le monastère de Ripoll (Ribes, Esquius, Puigbò) qui voulait doter les églises de moindre importance d'un mobilier liturgique exaltant la liturgie et le dogme, en syntonie avec les préceptes de la réforme grégorienne. Dans de nombreux

1. CASTIÑEIRAS 2012, p. 15-30.

cas, ces devants d'autel et ces baldaquins en bois peints étaient une version « bon marché » du mobilier liturgique en argent et émaux qui se trouvait dans les grands centres ecclésiastiques comme Ripoll, la Seu d'Urgell et Gérone quoique, en un premier moment, leur technique et leur esthétique doivent être considérées plus comme une miniature monumentalisée que comme un reflet de l'orfèvrerie.

3 Tratadistique picturale du baldaquin de Ribes

Le *Schedula Diversarum Artium*¹ de Théophile — pseudonyme probable d'un artiste moine allemand du début du XII^e siècle, ou tout au moins d'un clerc désireux d'offrir aux commanditaires ecclésiastiques un manuel à propos de l'utilisation, la fonction et le statut des arts de son époque — est l'un des traités médiévaux les plus complets sur les techniques artistiques médiévales. S'agissant du livre de recettes qui se trouve chronologiquement le plus proche de la peinture qui fait l'objet de notre étude, le baldaquin de Ribes, c'est l'un des principaux documents que nous avons analysés pour notre article. Il nous faut tenir compte du fait que le *Schedula Diversarum Artium* n'est pas seulement un document exceptionnel dans la connaissance des techniques artistiques médiévales mais qu'il donne aussi d'importantes pistes sur la mentalité de l'artiste monastique médiéval et son entourage. Les prologues du moine Théophile sont théologiques et spirituels ; lui-même, comme s'il parlait d'un témoin direct, se présente à nous comme un humble prêtre qui a le devoir religieux de servir Dieu à travers l'art. Il insiste sur son anonymat et déclare que l'artiste doit utiliser son savoir-faire artistique pour embellir l'église, c'est-à-dire l'espace sacré, pour louer Dieu qui le guide et l'inspire².

3.1 Le peintre de l'art roman et les traités de technologie artistique médiévale

Les premiers livres de technologie latins qui sont parvenus jusqu'à nous, comme le *Compositiones ad tigenda musiva* — manuscrit de *Lucca* — du VIII^e siècle, le *Mappae clavicula* du IX^e siècle et ses additions des X^e et XI^e siècles, ou encore les deux premiers livres du *De coloribus et artibus romanorum* d'Héraclius du X^e siècle sont plutôt des compilations de recettes hétérogènes concernant la métallurgie, la teinture, le verre et la peinture,

1. THEOPHILUS 1986.

2. THEOPHILUS, II et III, p. 36 et 64.

dont se sont nourris sans aucun doute nombre des traités postérieurs. Par contre, le traité de Théophile présente une thématique structurée plus cohérente et marque une notable évolution dans les descriptions techniques.

Le *Schedula Diversarum Artium* est divisé en trois livres consacrés à la peinture, au vitrail et à l'orfèvrerie. Dans le droit fil de sa vocation religieuse, Théophile réitère que l'humilité est une condition indispensable pour apprendre les arts et il insiste sur la valeur de la sagesse en tant que base essentielle à l'acquisition de la praxis artistique. Malgré sa volonté de rester dans l'anonymat, il insiste sur le fait que la maîtrise des techniques est un outil de création artistique destiné à Dieu. Cette évaluation de la technique nous éloigne du concept réducteur de l'artiste roman trop souvent considéré comme un simple artisan réalisateur de commandes, dépourvu de personnalité artistique. L'auteur du *Schedula Diversarum Artium* nous apparaît comme un expert en son métier, un artiste chevronné qui assure à ceux qui le liront qu'ils arriveront à connaître « ce que savent les Grecs dans l'art de choisir et de mélanger les couleurs ; les Italiens dans l'application de l'or et de l'argent ou ce qu'apprécie la France dans la variété de ses vitraux, etc.¹ »

Dans la description des recettes du *Schedula Diversarum Artium*, Théophile suit une méthode didactique car il instruit graduellement ses apprentis, il part des instructions techniques les plus simples pour arriver aux plus complexes :

Les procédés artistiques s'apprennent graduellement. Le peintre doit d'abord savoir comment composer les couleurs et ensuite bien appliquer ses mélanges. Exercez-vous et maîtrisez les choses avec précision. Votre peinture peut être belle et naturelle et votre habilité artistique ne fera qu'augmenter grâce à l'enseignement de ce livre².

Il faut cependant signaler que le *Schedula Diversarum Artium* présente quelques lacunes techniques importantes, et une certaine inégalité dans le contenu et l'importance donnée à certaines recettes. L'auteur décrit en détail certaines recettes mais d'autres sont succinctement mentionnées ou passées sous silence. Nous ne devrions donc pas considérer ce traité comme une encyclopédie technique, mais plutôt comme un essai centré sur les items artistiques que Théophile considère les plus importants par leur valeur théologique³. Le *Schedula Diversarum Arcium* reprend et adapte aussi certaines recettes de traités antérieurs et ceci n'a rien d'anormal : une bonne partie des traités de cette époque, antérieurs

1. THEOPHILUS, I, p. 4.

2. ESCALOPIER, 1843, p. 3 (début de la préface du Livre I).

3. OLTROGGE 2004, p. 85.

ou postérieurs à celui de Théophile, ont fait de même ; c'est le cas, par exemple, du *Liber diversarum* de Montpellier où l'auteur complète, recompose et restructure des extraits du *Schedula Diversarum Arcium* pour le rendre plus compréhensible et plus pratique¹.

À notre avis, le *Schedula Diversarum Artium* est un livre de recettes clé pour les historiens des techniques artistiques du haut Moyen Âge, car une grande partie de ses recommandations nous indiquent la pratique d'une époque. Il est vrai qu'il ne porte que sur la peinture, le vitrail et l'orfèvrerie et passe sous silence tous les autres arts ; mais il se peut que pendant cette période, la peinture, la décoration des vitraux et l'orfèvrerie aient été les arts les plus liés aux monastères ou aux cathédrales et aient été exécutés par artistes formés dans le domaine ecclésiastique. Ce n'est pas par hasard que, un siècle plus tôt, l'évêque d'Auxerre, Geoffroy de Champ-Aleman (1052-1076) avait institué les prébendes de sa cathédrale en faveur de certains ecclésiastiques dont l'un serait peintre, l'autre orfèvre et l'autre maître verrier — *Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem*². Tout aussi révélateur est le fait que, quelques siècles plus tard, Cennino Cennini dise que « les recettes pour faire le cinabre sont nombreuses, et particulièrement si tu as des relations parmi les moines³ » ou que Giorgio Vasari, écrivant la biographie de Pietro Perugino, mentionne le prieur du couvent des *Ingesuati* de Florence comme expert en la fabrication du bleu d'outremer⁴.

3.2 Peintre sur bois et peintre sur parchemin

L'activité la plus prolifique des monastères médiévaux était la transcription, la traduction et l'enluminure de manuscrits. Il semble que, dans les *scriptoria*, la chaîne de production des codex ait respecté une certaine organisation, que les tâches aient été bien définies entre les *pergaminari*, *scriptores*, *illuminatores*, *legatori*⁵..., mais ces tâches étaient-elles exclusives ? Les *illuminatores* ne faisaient-ils que décorer les manuscrits, ou étaient-ils peintres et possédaient-ils des connaissances suffisantes pour aborder la peinture sur bois et même la peinture murale ? Ce sont des questions déjà évoquées dans des articles précédents et même dans ce volume⁶.

1. OLTTROGGE, p. 90.

2. BOURASSÉ 1863, p. 441.

3. CENNINO CENNINI 2009, p. 67-68.

4. VASARI 1971, p. 288.

5. KROUSTALLIS 2011, p. 776.

6. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30. Voir aussi l'article de M. Castiñeiras sur les panneaux peints dans ce volume.

Ce n'est que bien entrés dans le XIII^e siècle, avec l'apparition des corporations et la réglementation des métiers, que nous commençons à voir apparaître, en termes de métiers, le mot « peintre », surtout par le biais des contrats passés entre l'artiste et le commanditaire. Dans ces contrats, les patrons spécifiaient, outre l'iconographie, des détails très techniques concernant leurs commandes : les couleurs à utiliser et sur quelles parties de la composition, ils précisaient aussi l'emploi de matériaux de luxe comme l'or ou le lapis-lazuli, etc. Cette réglementation des métiers au bas Moyen Âge est née de la nécessité, d'une part, de structurer le travail dans les nouvelles villes et, de l'autre, de créer un cadre protégeant les collectifs qui se consacraient aux professions artistiques. Mais cela ne signifie pas pour autant que les divers métiers de la peinture aient été totalement exclusifs à cette période, car nous trouvons des documents concernant certains peintres gothiques catalans renommés qui exerçaient plusieurs techniques picturales, comme c'est le cas de Ferrer Bassa, Rafel Destorrents ou Bernat Martorell¹ qui peignaient aussi facilement des retables qu'ils enluminaient des manuscrits.

En ce qui concerne les traités techniques médiévaux, la spécialisation est évidente, particulièrement s'agissant de la miniature : citons le manuscrit incomplet *De clarea o Anonymus Bernensis* de la fin du XI^e siècle, ou le manuscrit napolitain de la seconde moitié du XIV^e siècle, le *De Arte Illuminandi*, exclusivement consacré à l'enluminure. Néanmoins, d'autres traités contemporains, comme *Il libro dell'Arte* de Cennino Cennini de la fin du XIV^e siècle, ne font pas de distinction entre les diverses techniques picturales et l'auteur passe alternativement de la miniature à la peinture sur bois et à la peinture murale. Mais il est vrai que Cennini, qui était peintre, connaissait très bien son métier et savait que la majorité des pigments et des colorants employés en peinture étaient parfaitement valables sur d'autres supports, qu'il s'agisse du parchemin, du bois ou sur un mur enduit *a secco*.

Se basant sur la grande similitude de style de leurs décorations, de nombreuses études d'histoire de l'art médiéval ont relié peinture sur bois et miniature. Il est plus qu'évident que de nombreuses représentations de miniatures surgies des *scriptoria* monastiques ont dû servir de modèle et auront été transférées sur d'autres supports picturaux. On peut penser qu'au niveau technique les *scriptoria* médiévaux peuvent avoir été de véritables centres d'apprentissage des techniques picturales au sens le plus large du terme. Si nous tenons compte du fait que décorer des manuscrits était une pratique habituelle et très prolifique dans certains centres monastiques de prestige, ceux-ci pouvaient aussi avoir représenté un espace privilégié pour s'initier aux diverses étapes des techniques

1. CORNUDELLA, FAVÀ, MACIAS 2011, p. 44-45, p. 108.

du dessin et de la peinture. En fait, au cours du haut Moyen Âge, la distinction entre les termes « peintre » ou « enlumineur » est confuse ; par exemple, nous trouvons, sur le *Beatus* de Gérone (x^e siècle) la signature *En depintrix*, et donc en signant l'auteur de la décoration utilise le verbe « peindre » et non pas « enluminer ». Il semble que l'étymologie du terme *illuminatio* — mettre en lumière — se référerait à la brillance de l'or et de l'argent utilisés dans la décoration des manuscrits. Pendant l'époque médiévale, les références dont nous disposons sur les enlumineurs les font figurer bien souvent comme peintres ou peintres-enlumineurs. Ce n'est qu'à partir du xvi^e siècle que le terme *me pinxit* ou *depinxit* sera définitivement remplacé par *me iluminare* ou *miniare*¹.

4 Matériaux et technique du baldaquin de Ribes

L'étude technique du baldaquin de Ribes a eu recours à la microscopie optique (OM), à la microscopie à balayage avec microanalyse élémentaire (SEM/EDXA), à la spectroscopie infrarouge et à la radiographie du support². Les résultats nous ont permis de mieux comprendre la nature des pigments, de leur préparation et de leur application en peinture. Actuellement, nous étudions la composition des matériaux organiques par FTIR et poursuivrons avec des techniques chromatographiques de façon à pouvoir identifier positivement la nature des huiles, des cires, des résines et des laques utilisées. L'identification des protéines déjà détectées comme liants dans la couche de préparation et dans certaines couches de peintures sera faite par la technique MALDI-TOF³.

4.1 Support, enduit et dessin préparatoire

Dans une peinture, le support⁴, l'enduit et le dessin préparatoire sont les étapes les moins perceptibles ; ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elles sont moins importantes

1. KROUSTALLIS 2011, p. 777-778.

2. Pour cette étude, nous nous sommes basés sur les analyses (SEM/EDXA), OM et réflectographie d'IR effectuées par l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva dans le cadre d'une convention de collaboration passée en 2007 entre le MEV et le MNAC. Ont participé à l'étude expérimentale : Mireia Mestre, Antoni Morer, Benoît de Tapol, Carme Ramells et Mireia Campuzano.

3. Les analyses récentes du matériau organique par (FTIR) ont été réalisées par Maria José Alcayde, chimiste au CETEC (UAB-IQS) et membre du groupe de recherche *Magistri Cataloniae*.

4. M. Mascarella, de la Faculté des Beaux-Arts de l'université de Barcelone a présenté sa thèse doctorale sur les supports en bois de la collection des devants d'autel romans du Museu Episcopal de Vic, thèse non encore éditée.



Fig. 14 : Radiographie du support du baldaquin de Ribes : remarquer les mortaises et le faux tenon entre les montants et les clous forgés d'origine. Droits de reproduction : MEV.

que la polychromie car de leur bonne exécution dépend en partie le résultat esthétique de l'œuvre achevée.

De la structure originale du baldaquin de Ribes on ne conserve qu'un fragment du panneau central car il fut mutilé à une époque indéterminée. Le bois utilisé pour le fabriquer est le pin rouge (*pinus sylvestris*), espèce qui pousse abondamment dans la région du Ripollès et dans toute la zone pyrénéenne. Ce bois a été et est encore très utilisé pour les travaux de menuiserie car il est très malléable.

Le fragment de baldaquin conservé mesure 157 × 80 cm. Il se compose de neuf lattes de bois verticales de largeur variant de 13 à 20 cm, unies au sommet par mortaise et faux tenon et renforcées par deux chevilles.

Ce type d'assemblage assure une grande résistance à la flexion du support, ce qui était nécessaire car les baldaquins étaient des meubles liturgiques qui restaient en suspension horizontale au-dessus de l'autel et, dans le cas du baldaquin-plafond, ne s'appuyaient sur des supports que par l'extrémité supérieure et par les côtés. Dans la partie supérieure

des montants, le baldaquin conserve quelques clous forgés qui, probablement, le réunissaient à une traverse aujourd'hui disparue. Actuellement il présente deux traverses neuves qui, dans l'ancienne présentation muséographique de ce meuble en suspension, ont sûrement été faites pour éviter que les panneaux ne se séparent.

L'étoffe qui protège la jonction des panneaux est en peau de porc. Dès le Moyen Âge, la peau de porc a été très utilisée dans la reliure des manuscrits mais, par contre, elle est moins fréquente dans la fabrication des parchemins. Elle est facilement identifiable à la loupe, qui permet de distinguer nettement l'implantation des soies disposées par groupe de trois¹. Il est probable que, d'un point de vue technique, les matériaux aient été fréquemment polyvalents dans les monastères et l'usage de la peau de porc en serait un exemple ; ses caractéristiques de résistance et d'élasticité la rendent tout aussi apte à la reliure qu'à renforcer les joints des peintures sur bois.

L'enduit du baldaquin de Ribes est très fin — moins d'un millimètre — ; il est fait de sulfate de calcium (plâtre) lié par un matériau protéique. Il est très fin et très homogène et fait uniquement d'une couche extrêmement fine de *gesso sottile*. En peinture, les enduits n'ont pas seulement pour fonction de dissimuler les imperfections du bois, de l'unifier et de lui donner une surface bien polie, apte à recevoir les couleurs, mais ils jouent aussi le rôle de lien entre le support en bois et la couche de peinture, en garantissant ainsi la durabilité et la luminosité de cette dernière. Théophile précise que, une fois l'enduit appliqué sur le support, il doit être lissé au fer et poli en le frottant avec de la queue de cheval — *asperella* — avant de peindre. L'*asperella* de Théophile est l'*Equisetum arvense*, une plante rugueuse utilisée pour éliminer les petites irrégularités des enduits avant de leur appliquer la peinture.

Peu nombreuses sont, dans les traités techniques médiévaux, les références à la méthodologie d'exécution du dessin préparatoire et, par contre, légions sont celles qui concernent la préparation des couleurs, qui semblent être la grande préoccupation des artistes du Moyen Âge. L'importance du dessin n'est signalée que dans les traités *Liber diversarum arcium* de Montpellier et *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini. L'auteur du manuscrit de Montpellier insiste sur la valeur du dessin : « *designacio est fundamentum istius operis* » et il recommande une grande pratique préalable et une grande correction technique alliée à une maîtrise particulière de la géométrie : « *Scias tenere tracta recta, recta ; rotunda vero, rotunda ; quadra, similiter, quadra*². » D'autre part, Cennino Cennini

1. GIKISSEN 1983, p. 76-77.

2. LETURQUE 2013.

conseille de copier le naturel et dit que, pour une peinture sur bois, le dessin peut être fait au stylet (dans les cas où le trait est incisé) ou au fusain, en précisant que les erreurs peuvent facilement être effacées avec une plume avant de repasser le trait à l'encre¹. Les deux traités considèrent le dessin comme la première étape de création de l'œuvre et les deux auteurs recommandent aux apprentis une grande rigueur dans la pratique².

Le dessin préparatoire du baldaquin de Ribes n'a pas été facile à interpréter malgré l'aide apportée par les nouvelles technologies. Ni les radiographies du support ni la réflectographie infrarouge de la couche de peinture ne montrent une quelconque incision ni ne permettent d'observer de trace de dessin au charbon. Nous devons tenir compte du fait que le dessin préparatoire servait à guider le peintre et ne devait pas être visible, parce qu'il était ensuite repassé au pinceau et recouvert par la peinture. L'hypothèse la plus plausible est que le peintre du baldaquin de Ribes ait réalisé un dessin au charbon — bien qu'il n'apparaisse pas — et qu'il l'ait effacé, en le laissant seulement à peine perceptible, pour le repasser ensuite à l'encre. Toute la compartimentation des espaces de la peinture de Ribes est très symétrique et il s'est sans doute aidé d'instruments comme la règle et le compas³. La place des personnages est planifiée avec précision ; la typologie des visages — exception faite de celui du Christ — est répétitive, ce qui semble indiquer que l'auteur s'est servi de calques.

Sur la peinture de Ribes, nous pouvons observer, même à l'œil nu, une partie intéressante du dessin faite avec une encre bleue très diluée. Grâce à la perte d'opacité du pigment de blanc de plomb — altération qui se produit fréquemment lorsqu'il a été lié à l'huile⁴ — et parce qu'il a été utilisé pour colorier le manteau de l'archange Raphaël, nous pouvons voir maintenant comment les plis du vêtement, faits à l'encre, ont été rectifiés par le peintre tant dans leur longueur que dans leur répartition.

Cette même encre bleue se combine avec une ligne d'encre rose pour profiler les rides du front, les lobes du nez et le double menton des personnages.

Un autre repentir très intéressant et seulement visible à travers les infrarouges est celui de la modification de la longueur de la barbe du Christ Pantocrator.

1. CENNINO CENNINI 2009, p.160-161.

2. OLTROGGE 2004, p. 72-74.

3. Théophile écrit qu'avec le poinçon, le compas et la règle « vous mesurerez et composerez votre travail, c'est-à-dire les images, les animaux, les oiseaux, les feuillages ou tout ce que vous désirerez dessiner », ESCALOPIER 1843, Livre I, p. 39.

4. DOERNER 1998, p. 43.



Fig. 15 : Détail de dessin à l'encre bleue. Droits de reproduction : MEV.



Fig. 16 : IR qui permet de discerner le repentir de la barbe du Christ de Ribes. Droits de reproduction : MEV.

Initialement, le Christ avait été représenté avec une longue barbe qui n'a pas dû plaire au commanditaire ou au peintre lui-même, qui a décidé de la raccourcir. Ce repentir (*pentimento*) est intéressant car la première couche picturale dotait le personnage d'un type facial très proche de celui du Christ de Sant Climent de Taüll (v. 1123). Ceci devrait évidemment rouvrir le débat sur le lien entre la peinture sur bois et la peinture murale ainsi que sur le phénomène de la circulation de modèles dans le cadre pyrénéen au cours de la troisième décennie du XII^e siècle.

4.2 Couche picturale et liants

« *Di tutti i colori che adoperi in tavola puoi adopetare in carta; ma vogliansi macinare sottissimamente* », *Il libro dell'arte*, Cennino Cennini¹.

Pour Cennino Cennini, toutes les couleurs conviennent tant à la peinture sur bois qu'à la miniature et nous pourrions aussi ajouter à la peinture murale « *a secco* ». Sur la miniature, les pigments sont appliqués sur un support mince et élastique comme l'est le parchemin ; ils doivent donc être moulus très finement pour que la couche picturale ne soit pas trop épaisse pour un support aussi mince². Cette mouture soignée des pigments n'est cependant pas exclusive à l'enluminure car nous l'observons aussi dans les strati-graphies du baldaquin de Ribes. Le broyage et la mouture des pigments y sont très fins et très homogènes et ils sont appliqués sur la préparation en couches très légères. Comme nous l'avons déjà dit, les mêmes pigments peuvent pratiquement être utilisés pour la peinture et la miniature ; dans ce dernier cas, ils doivent seulement être plus dilués, ce qui est obtenu en les mélangeant avec des liants plus légers, tels que le blanc d'œuf, la gomme arabique ou certaines colles animales³.

Pour créer les couleurs, le maître de Ribes mélange peu les pigments, il n'utilise que le gypse ou le blanc de plomb pour les éclaircir ; mais, par contre, il emploie l'huile de lin pour produire des effets translucides et la gomme laque provenant de l'insecte — *coccus lacca* — comme colorant vermillon pour obtenir des grenats. Les mélanges entre laques organiques et pigments inorganiques sont décrits dans plusieurs livres de recettes anciens et particulièrement dans le manuscrit judéo-portugais *O Livro de como se fazem as cores*⁴, ouvrage de recettes de la fin du xv^e siècle, conservé à la Bibliothèque palatine de Parme et consacré à la miniature. L'apport du manuscrit portugais est particulièrement intéressant par la grande variété des mélanges (*miçeramentos*) qui y paraissent entre minéraux (pigments) et laques d'origine animale ou végétale. Les colorants végétaux ou animaux étaient très employés en miniature ; ils devaient être appliqués sous forme de pigment laque car, utilisés seuls, ils avaient peu de pouvoir couvrant et il fallait donc les fixer sur un matériau inorganique plus solide comme l'alun, le blanc de plomb, le sulfate ou le carbonate de calcium⁵.

1. CENNINO CENNINI 2009, p. 200.

2. KROUSTALLIS 2011, p. 783-784.

3. TOSSATI 2006, p. 306-307.

4. VILELLA-PETIT 2011, p. 13-14.

5. KROUSTALLIS 2011, p. 791-792.

Selon les dernières analyses réalisées par FTIR, le liant d'une grande partie des pigments est de nature protéique, œuf probablement. Dans deux des échantillons, l'un de violet et l'autre de vert, on a aussi détecté de l'huile comme liant (huile de lin probablement). L'huile n'a été perçue que dans les parties de la composition à effets de modelage — particulièrement dans les vêtements — réalisés par reliefs et transparences chromatiques. La cape qui vêt le Christ juxtapose plusieurs tons de rose qui ont été obtenus par le mélange de cinabre avec une quantité plus ou moins grande de blanc de plomb pour l'éclaircir, combinés avec des bandes de texture plus fluide de couleur lilas. On trouve aussi une gradation chromatique dans les verts de la tunique du Christ ; ils sont parfois accompagnés de touches semi-transparentes de jaune réalisées presque comme des glacis. Cette décoration translucide se répète aussi sur la tunique de l'archange Raphaël et la mandorle. Dans les deux cas, la texture plus fluide des violets et des jaunes a été obtenue en ajoutant une proportion plus forte d'huile par rapport aux couches inférieures.

Il est de plus en plus fréquent de trouver des liants d'huile de lin dans l'analyse des peintures médiévales. Cependant, détecter son utilisation dans le baldaquin de Ribes est une découverte très importante, car l'huile de lin, par le moment, n'a pas été détectée en aucun autre des peintures sur panneau catalanes de cette période. Son usage comme liant en peinture est déjà indiqué dans le *Schedula Diversarum Arcium*. Théophile, qui considère que l'huile a un temps de séchage long et fastidieux, spécifie qu'il faut attendre que la première couche de peinture soit sèche pour superposer la suivante et précise que, pour accélérer le processus, on ne peut utiliser l'huile que sur des objets pouvant être séchés au soleil¹.



Fig. 17 : Détail de la tunique de l'archange Raphaël : remarquer la décoration à demi transparente faite d'un pigment jaune lié à l'huile (huile de lin probablement). Droits de reproduction : MEV.

1. ESCALOPIER 1843, Livre I, ch. 20 et 27.

Tous les personnages du baldaquin de Ribes sont profilés avec un pigment noir de charbon obtenu de la combustion de bois ou d'os, utilisé aussi pour le fond de l'inscription. Au-dessus de la polychromie, il y a une couche de vernis qui correspond probablement à une suite de revernissages faits sur l'original à des époques postérieures et à d'anciennes restaurations. De toute façon, la peinture médiévale utilise habituellement des résines grasses — mastic, résine dammar, colophane, sandaraque ou gomme laque — diluées avec des huiles siccatives.

Les pigments utilisés sur le baldaquin de Ribes sont de qualité comme le démontre l'usage exclusif du lapis-lazuli pour tous les bleus. Son emploi dans certaines parties de la composition confère à l'œuvre une grande importance et une forte valeur symbolique, car ce pigment est, par excellence associé au bleu céleste. Il s'y trouve en deux tons : l'un, plus intense, comme fond de la mandorle et l'autre, d'un bleu plus clair obtenu par l'addition de blanc de plomb, sur les vêtements des anges. Par économie et comme c'était alors l'habitude, ce pigment est appliqué sur une couche d'aérinite, minéral qui abondait dans les Pyrénées et qui était bon marché et plus accessible que le bleu d'outremer.

Par sa valeur symbolique, la décoration de la mandorle en bandes multicolores qui, selon nous, imitent l'arc-en-ciel est particulièrement intéressante.

Dans les descriptions qu'il fait concernant l'imagerie, Théophile¹ décrit la manière de peindre en imitant l'arc-en-ciel avec la nette intention symbolique de représenter l'Apocalypse selon la vision qu'en donne Ézéchiël, où le trône de Jésus-Christ est entouré de l'arc-en-ciel (Ez. 1, 1-28).

Le rouge vif des fonds des anges — qui n'a été préservé que dans l'un des compartiments, les nimbes, les bordures et les vêtements de certains personnages — est fait

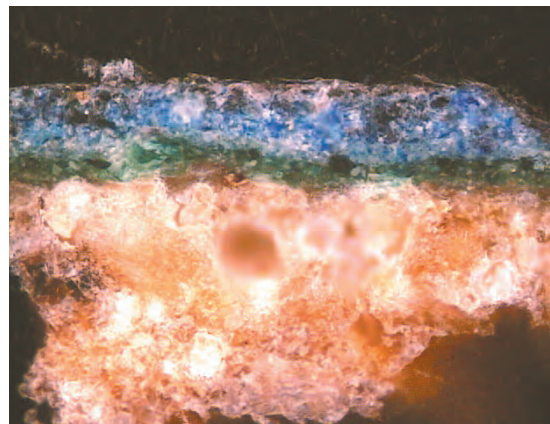


Fig. 18 : Coupe transversale d'un échantillon de bleu : remarquer le plâtre de l'enduit, une couche d'arénite (utilisée aussi, et seule, pour le vert sur le baldaquin de Ribes) et, par-dessus une couche de lapis-lazuli. Droits de reproduction : MEV.

1. ESCALOPIER 1843, Livre I, p. 27-30.



Fig. 19 : Détail des couleurs de la mandorle du Christ de Ribes. Droits de reproduction : MEV.

avec du cinabre. Le cinabre peut être naturel ou artificiel ; dans ce dernier cas, il s'agit d'une synthèse obtenue en chauffant un mélange de mercure et de soufre. Cette méthode de sublimation semble avoir été introduite en Occident par les Arabes où ce procédé y était déjà connu au VIII^e siècle, étant décrit dans le manuscrit de Lucca¹. La synthèse chimique d'obtention du cinabre se retrouve dans la plupart des traités médiévaux, ce qui nous permet donc de supposer que les artistes utilisaient plutôt sa variante synthétique. Il en advient de même avec le blanc de plomb, dont la préparation artificielle est obtenue par l'action corrosive de l'acide acétique du vinaigre sur des lames de plomb, une réaction chimique qui est décrite dans la majorité des traités techniques anciens et médiévaux. Théophile, qui l'appelle *cerosa*, lui concède d'excellentes propriétés et le considère comme le plus approprié pour éclaircir les autres pigments, pour obtenir de belles carnations et aussi pour donner une touche de lumière aux visages des personnages. Les carnations du baldaquin de Ribes sont faites de cinabre et de blanc de plomb et sont dépourvues de l'habituelle terre verte de base. Malgré cela, Théophile décrit une autre manière de donner la base verdâtre pour ombrer les carnations : il s'agit, à feu modéré, de faire brûler le blanc de plomb avant de le moudre

1. BRUQUETAS 2012, p. 174.

pour qu'il acquière une tonalité ocre ou vert — massicot¹. Pour colorer les lèvres, les pommettes, le menton, le cou, les rides du front, le nez et toutes les articulations, on emploie la couleur — *dicitur rosa* — selon Théophile, qui consiste à mélanger à la couleur de la chair — *membrana* — une pincée de cinabre.

Le jaune extrait de l'orpiment, nom dérivé du latin *auripigmentum* qui signifie littéralement « pigment d'or », est généreusement utilisé à Ribes comme couleur de fond de certains compartiments et dans le nimbe du Christ et d'un ange, pour simuler l'or qui en serait le propre. L'orpiment se trouve dans la nature comme minerai mais il peut aussi être préparé artificiellement : *fatto d'archimia*² comme le dit Cennini. Ce même Cennini recommande l'emploi de poudre de verre pour en faciliter le broyage car il s'agit d'un minerai très dur³. C'est précisément, parmi tous les pigments employés pour la peinture de Ribes, le seul qui présente une granulométrie hétérogène aux particules assez grandes. Sa toxicité, les gaz nocifs et sa mauvaise odeur en ont fait un pigment impopulaire. Malgré cela les artistes appréciaient beaucoup sa belle couleur jaune brillante et, surtout, son effet optique qui rappelait l'or. L'orpiment se trouvait habituellement dans les pharmacopées médiévales et le terme apparaît dans un manuscrit médical du monastère de Ripoll, transcription probable du *Canon* d'Avicenne qui, dans son œuvre, recommandait l'usage des minéraux à des fins thérapeutiques et, plus précisément, conseillait l'orpiment dans le traitement des maladies de la peau et des poumons⁴. Les antidotaires décrivant des formules magistrales qui utilisaient des matières végétales, animales ou minérales à des fins thérapeutiques, ont été très prisés entre le XII^e et le XV^e siècle. N'oublions pas que la pharmacie et la médecine du haut Moyen Âge était fondamentalement

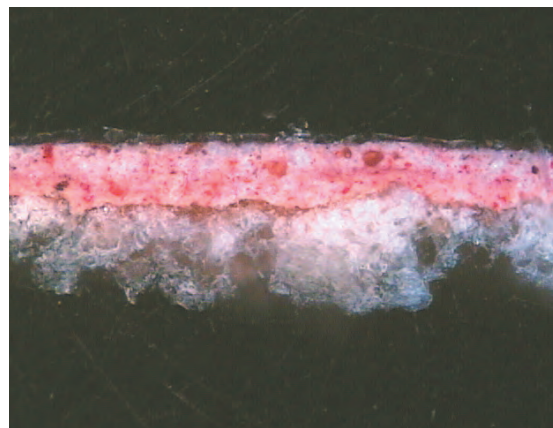


Fig. 20 : Coupe transversale d'un échantillon de rose. Il s'agit d'un mélange de cinabre et de blanc de plomb. Droits de reproduction : MEV.

1. ESCALOPIER 1843, Livre I, p. 12.

2. CENNINO CENNINI 2009, ch. XLVII, p. 76.

3. CENNINO CENNINI 2009, ch. XLVII, p. 77.

4. HENKE 2009, p. 280.

monastique et qu’existait, dans les monastères les plus importants, un espace où étaient élaborés les médicaments : l’*armarium pigmentorum*¹ ; leurs procédés de préparation portaient des substances naturelles qui avaient des fins curatives et, dans certains cas, aussi artistiques.

L’utilisation individuelle de l’arénite pour les verts du baldaquin de Ribes est une caractéristique particulière, mais son usage comme pigment vert a été détecté dans les peintures murales romanes de Saint-Nicolas de Nogaro en Midi-Pyrénées, à la fin du XI^e siècle. L’arénite offre normalement une tonalité bleue ou bleu verdâtre, elle abonde dans les Pyrénées et a été utilisée pour de très nombreuses peintures murales romanes catalanes, spécialement pour remplacer d’autres pigments bleus plus coûteux et plus difficiles à obtenir comme le lapis-lazuli ou l’azurite. Il semble que, selon le gisement dont elle procède, l’arénite à l’état naturel peut être verte mais son changement de couleur peut aussi être provoqué en la chauffant à 400° C. Cette augmentation de la température à laquelle elle serait soumise en modifierait les propriétés physico-chimiques et la ferait passer du bleu au vert².

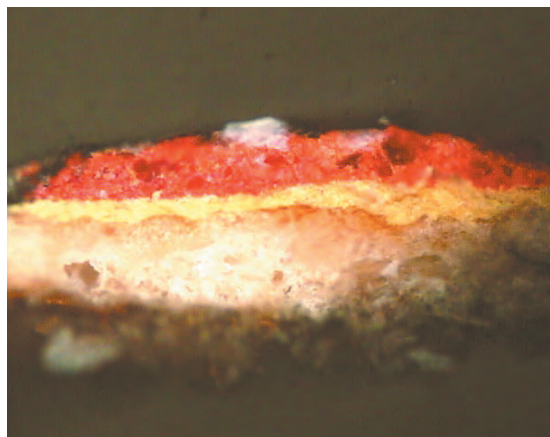


Fig. 21 : Coupe transversale de l'échantillon tiré de la ligne vermeille du nimbe du Christ. Remarquer, sur le plâtre, une couche d'orpiement (couleur de fond) et, par-dessus, une couche de cinabre qui correspond à la ligne de contour du nimbe. Droits de reproduction : MEV.

Conclusion

Cette étude a voulu combiner les techniques traditionnelles d'étude de l'histoire de l'art et les nouvelles technologies appliquées à l'analyse de l'œuvre. Ce n'est pas là une tâche aisée, mais nous considérons que c'est un défi que la nouvelle génération de chercheurs universitaires et de conservateurs de musées doit relever au bénéfice

1. GÓNZALEZ NÚÑEZ 2006, p. 74.

2. DANIEL, LABORDE, MOUNIER, COULON, 2008, <http://archeosciences.revues.org/987>.

de la rénovation de notre discipline. Jusqu'à maintenant, de nombreuses questions sur l'origine de la peinture sur bois catalane avaient été posées dans le cadre de l'analyse formelle ou iconographique des œuvres, sans creuser suffisamment les problèmes de caractère matériel ou technique. Connaître la pratique et la matérialité de la peinture médiévale est indispensable à la compréhension de sa genèse et de son développement. Cependant, toute conclusion à ce sujet doit passer par une profonde connaissance du contexte culturel, politique et ecclésiastique dans lequel ces productions ont été réalisées, ainsi que par une approche sociologique des commanditaires et des artistes qui les ont rendues possibles.

L'analyse du baldaquin de Ribes sous tous ses aspects — typologiques, fonctionnels, techniques, formels, épigraphiques et iconographiques — a permis de répondre à quelques-unes des questions que nous nous posons au départ sur l'origine de la peinture sur bois catalane et sur le profil de ses premiers maîtres. L'entourage du monastère de Ripoll paraît avoir été, entre 1120 et 1140, un centre créateur important de cette nouvelle technique picturale et la localisation originelle probable de la pièce dans la Vall de Ribes répondrait à une situation historique concrète puisque l'abbaye y détenait des possessions et des droits historiques que la maison comtale cerdane et ses successeurs semblent avoir respecté. Il paraît évident que ces premiers maîtres provenaient de l'enluminure des manuscrits et avaient donc accès aux recettes amassées dans la bibliothèque de Ripoll tout comme aux modèles iconographiques de leurs précieux livres enluminés. La maîtrise littéraire dont font preuve les auteurs dans les inscriptions qui accompagnent les œuvres picturales dénote aussi leur origine scolaire, ce qui répond aux préoccupations de la tratadistique professionnelle de l'époque et, plus concrètement, au célèbre texte de Théophile. En outre, c'est dans ce texte que nous trouvons certaines des solutions les plus originales de la technique du maître de Ribes, comme l'emploi de l'huile pour nuancer les couleurs ou l'évocation de l'arc-en-ciel de la mandorle.

Il est donc fort possible que ces premiers peintres aient appartenu à l'*ordo clericalis*, c'est-à-dire qu'ils auraient été élevés au sein de monastères ou de cathédrales, bien qu'il soit possible que certains d'entre eux n'aient jamais reçu les ordres sacrés, ou qu'ils aient eu le statut de *conversus* ou frère lai, qui est celui des travailleurs manuels qui vivaient au sein de la communauté monastique¹. La question de savoir si le baldaquin de Ribes est le premier exemple conservé d'un baldaquin-plafond ou si, au contraire, il s'agit du ciel d'un baldaquin-ciboire dérivé du célèbre ciborium de San Miquel de Cuxa reste ouverte.

1. BARBERO, FRUGONI 1994, p. 72-73.

Les peintures murales de Saint-Martin-des-Puits (Aude) : premiers résultats d'une recherche pluridisciplinaire

**Sophie ASPORD-MERCIER, Sébastien AZE, Odile GUILLON,
Antoinette SINIGAGLIA et Jean-Marc VALLET**

Dans le cadre d'un futur projet de restauration et valorisation de l'église Saint-Martin à Saint-Martin-des-Puits (Aude), la Conservation régionale des Monuments historiques (DRAC Languedoc-Roussillon) a commandé une étude documentaire et stratigraphique ainsi qu'un diagnostic du décor médiéval conservé sur les élévations du chœur de l'église. Le but premier de cette étude étant d'approfondir la connaissance de cet ensemble historié pour définir des protocoles précis de conservation-restauration et conservation préventive, les investigations ont été étendues à l'ensemble de l'édifice et des revêtements intérieurs. Afin de préciser l'histoire matérielle des peintures et de leur environnement, des recherches documentaires ont été effectuées parallèlement à l'étude archéologique du bâti, à l'examen technique et diagnostique des décors et à l'étude stratigraphique de l'ensemble des épidermes. Les différentes études ont été relayées par deux campagnes d'imagerie et d'investigations scientifiques destinées à préciser les observations faites sur site et à déterminer notamment la nature des matériaux originaux et de restauration, la nature et la cause des pathologies. L'ensemble des informations ainsi récoltées a fourni de précieux renseignements sur la chronologie et les techniques d'exécution des décors historiés du chœur, sur leur état de conservation mais également sur leur situation au sein de la stratigraphie générale des élévations et couvrements de l'église et leur synchronie avec des vestiges de peintures murales isolés conservés notamment sur l'arc outrepassé. Les premiers résultats de l'étude en cours ont montré combien les différentes méthodes d'investigation des professionnels du patrimoine investis dans ce projet ont apporté à la compréhension des problématiques de conservation-restauration et présentation des peintures murales médiévales de l'église de Saint-Martin-des-Puits.

Le massif des Corbières conserve de nombreux édifices médiévaux, châteaux, abbayes, prieurés ayant fait l'objet de diverses recherches historiques, architecturales et archéologiques permettant d'entrevoir de nouvelles données chronologiques sur l'occupation, l'origine et l'évolution des sites. Parmi les édifices ayant attiré l'attention des chercheurs figure, entre autres, l'église de Saint-Martin-des-Puits située dans les gorges sinueuses de l'Orbieu, entre le château de Durfort et l'abbaye de Lagrasse distante d'une dizaine de kilomètres.

Depuis la visite effectuée par les membres de la Société d'études scientifiques de l'Aude, le 30 mai 1909, l'église de Saint-Martin-des-Puits n'a cessé d'attirer l'attention des historiens de l'art et des restaurateurs de peintures murales. Outre le caractère architectural de l'église, qui fut inscrite, avec le « vieux cyprès », à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 12 février 1951, la découverte fortuite, en 1965, des peintures murales du chœur provoqua un vif intérêt pour l'édifice au sein de la communauté scientifique. L'église a dès lors été classée au titre des Monuments historiques (23 février 1965). Les peintures murales furent étudiées et analysées par plusieurs historiens de l'art, tels que Marcel Durliat, Paul Deschamps, Henri-Irénée Marrou dont les observations ont été publiées dans le compte-rendu de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de 1972.

En l'absence d'analyse globale de l'édifice, la DRAC Languedoc-Roussillon, service de la Conservation régionale des Monuments historiques, a souhaité un diagnostic et une étude préalable en vue de la restauration des peintures murales du chœur. Les crues torrentielles de l'Orbieu inondant régulièrement l'église et la dégradation volontaire de la peinture (tentative de découpage et finalement destruction d'un fragment d'enduit peint) survenue en juin 2009, ont révélé l'urgence d'entreprendre des travaux de mise en sécurité, de drainage et d'établir un diagnostic des peintures murales en vue de leur conservation (curative et préventive).

Sous la direction de la conservatrice régionale des Monuments historiques, Delphine Christophe, une recherche pluridisciplinaire a été engagée. Outre l'intervention de l'architecte en chef des Monuments historiques, Jean-Louis Rebières, des sondages archéologiques ont été réalisés en 2010 et 2012 par Camille Broquet (Acter Archéologie) et une étude spécifique du décor peint a été confiée à l'équipe d'Antoinette Sinigaglia (entreprise Sinopia) en 2011, composée de trois restauratrices de peinture murale, d'une infographe, d'une historienne de l'art et d'un archéologue du bâti. Parallèlement, le CICRP, représenté par Odile Guillon, photographe, et Jean-Marc Vallet, ingénieur de recherche,

a été missionné pour effectuer des imageries scientifiques, des prélèvements et réaliser des analyses sur les enduits et les pigments. Sébastien Aze, ingénieur indépendant, est venu renforcer l'équipe dans le cadre d'analyses complémentaires et spécifiques.

1 Le prieuré de Saint-Martin-des-Puits : synthèse historique

Le territoire de la vallée de l'Orbieu dépendait, entre le IX^e et le X^e siècle, principalement des possessions du monastère de Sainte-Marie d'Orbieu, fondé entre 774 et 800 et, à partir de 988, des abbayes de Saint-Hilaire et de Caunes¹. En 902, les environs de Saint-Martin-des-Puits ne semblent pas être encore occupés². La première mention, retrouvée à ce jour, de l'église Saint-Martin est une donation, également passée en faveur de l'église de Mayronnes, datant du 29 juin 956³. La fondation de l'édifice qui nous intéresse ici eut vraisemblablement lieu durant l'épisode de défrichement de la vallée de l'Orbieu effectué entre 865 et 950⁴. L'arrivée du pouvoir comtal, à partir du XI^e siècle, et l'apparition de suzerains inférieurs a peu à peu modifié la répartition des territoires de la vallée de l'Orbieu. Le prieuré de Saint-Martin-des-Puits apparaît dès les premières décennies du XII^e siècle dans l'ombre de l'abbaye de Lagrasse, dont il dépendra jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Contrairement à ce qu'on peut lire ici et là, Saint-Martin n'est pas un prieuré pauvre. Les recherches conduites par Benoît Brouns⁵ permettent de restituer la place de l'église dans son contexte historique et économique. Si les lettres papales de Clément V (1305-1314) et de Jean XXII (1316-1334) ont fourni la liste des différents prieurs désignés par l'abbé de Lagrasse, aucun descriptif de bâtiment n'apparaît avant la visite de Jean Corsier, vicaire de l'archevêque de Narbonne⁶. Ainsi sait-on que, sous le prieur Guillaume Forêt, nommé en 1416, l'église, qui comprenait un clocher et des vitraux, et la maison

1. GRIMA 1993, p. 41-71.

2. GRIMA 1993, p. 33-34.

3. BNF, fonds Doat, vol. 66, fol. 179.

4. MALHUL 1857, p. 612.

5. *Gallia Christiana*, t. II, col. 139.

6. Nous tenons à remercier très chaleureusement M. Benoît Brouns pour son soutien dans la recherche fastidieuse de sources manuscrites et pour l'analyse du procès verbal de la visite du vicaire de l'archevêque de Narbonne, transcrit par M. Mahul en 1859. Nous adressons également nos remerciements à M. Jean Blanc, archiviste au service départemental des archives de l'Aude, pour la communication de sa thèse et de ses travaux sur l'église de Saint-Martin-des-Puits.

presbytérale étaient, au regard des témoignages de paroissiens, entretenues et avaient fait l'objet de réparations récentes. Située dans une zone démographiquement faible depuis le ^{xiv}^e siècle, l'église de Saint-Martin-des-Puits garda un statut paroissial jusqu'au début du ^{xx}^e siècle, où elle perdit cette fonction au profit de Saint-Pierre-des-Champs.

2 Historique des travaux de restauration et des découvertes des peintures romanes

L'église de Saint-Martin-des-Puits a fait l'objet d'importants travaux à partir des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles¹. Outre la pose d'une nouvelle cloche en 1723, un retable datant de 1764 a été installé au-dessus d'un maître-autel conservant une table d'autel en remploi datant vraisemblablement du ^{xii}^e siècle. Plusieurs couches d'enduit, badigeon et deux décors de qualité moindre (dont l'un date de 1853) se sont succédé, occultant définitivement des peintures murales datant, selon Marcel Durliat, du ^{xii}^e siècle.

Faute d'entretien régulier, la toiture de l'église fut jugée en état de ruine en octobre 1867. Des travaux d'urgence, se limitant à la pose de quelques poutres et au remplacement des tuiles, ont alors été réalisés par une entreprise locale. Un « plâtrage au mur du sanctuaire d'une surface de 40 m² » fut également effectué.

En raison de la proximité de l'édifice avec le cours d'eau de l'Orbieu et de sa position en contrebas de la route, un taux d'humidité élevé a été constaté dans les maçonneries et le dallage composé de bards en calcaire. Les fidèles se plaignirent de cet état au prieur, qui fit part également de la dégradation du mobilier et des objets liturgiques. Le 30 mars 1872, le chœur était recouvert d'une voûte d'arêtes, bâtie en lattis et plâtre, tandis que la nef charpentée présentait toujours des faiblesses.

L'état de l'église devint de plus en plus alarmant au cours de l'automne 1925, où d'importants travaux furent réalisés à la demande du conseil municipal : menuiserie de la porte d'entrée, démolition et reconstruction de la voûte du chœur, reprise des enduits intérieurs (piquetage du crépi existant puis réalisation d'une couche de plâtre blanc sur crépi au mortier de chaux hydraulique). Cette campagne de restauration des enduits demeure visible aujourd'hui dans la première travée de la nef.

À la suite de violents orages et inondations survenus en 1930, la toiture de l'église dut de nouveau être réparée en 1933. Malgré les multiples travaux, Charles Bourelly, architecte

1. MALHUL 1857, p. 614.

des bâtiments de France, dressa un premier constat inquiétant sur les dégradations de l'édifice en 1951, puis un second en 1965. La chute de fragments de plâtre de la voûte du chœur, ainsi que le décollement des enduits, fit apparaître les traces d'un décor peint et des caractères interprétés comme étant « coufiques », ce qui mit en émoi la communauté scientifique. Les premiers sondages de reconnaissance, confiés à Robert Baudouin, débutèrent derrière le retable et l'autel en janvier 1966 :

Il sera possible de sauver environ 9 m² de fresques d'époque romane. Cette peinture est extrêmement fragile et dégradée et a nécessité une consolidation d'urgence par solins et attaches de mortier, mais l'enduit très friable et soufflé devra être refixé en profondeur par injection et en surface. Cet ensemble très fragmenté révèle un décor très fin qu'il est certainement possible de bien remettre en valeur. Certains éléments comme la Vierge à gauche et les animaux affrontés de la partie inférieure gauche sont particulièrement intéressants.

À la suite du dégagement des peintures murales, un relevé des fresques a été effectué en août et octobre 1967, par M. Regnault, directeur de l'école des Beaux-arts de Tours, assisté de M^{me} Crapet-Delmas. Lors des travaux de restauration de la toiture entrepris par M. Hermite, architecte en chef des Monuments historiques, entre 1966 et 1971, des sondages archéologiques furent réalisés dans le chœur, au droit de la colonne nord de l'arc outrepassé. La base et un sol primitif, composé de grandes dalles, ont été identifiés à 1,20 m de profondeur par rapport au sol de circulation. La toiture restaurée, l'attention se porta de nouveau sur les peintures murales. En 1974, l'intervention du restaurateur Robert Baudouin consista en l'« extraction des corps étrangers, au drainage des enduits et sous-enduits pulvérulents ou friables, à l'achèvement des solins et attaches de mortier, à la consolidation par injections, à la destruction des zones sans décor, au dégarnissage, établissement de sous-enduits et enduits définitifs à fresque, au bouchage des trous et accidents, à la destruction des calcites et voiles de carbonate, au nettoyage et à la protection superficielle, au traitement fongicide, à l'harmonisation des mortiers de Laune et à la reconstitution en grisaille des encadrements ».

Un projet de restauration et de mise en valeur fut envisagé en 1998. Outre des compléments de sondages des élévations intérieures pour repérage des éventuels décors, il prenait en compte le traitement des murs enduits et badigeons, l'aménagement des objets mobiliers, l'éclairage, la reprise de la façade nord et la vérification de l'état du sol. En août 2001, l'architecte en chef des Monuments historiques, Régis Martin, prit en charge le projet. En l'absence de suivi archéologique scientifique, le chantier se limita

à des « travaux de maintenance par rejointoiement extérieur des parements et à la pose de gouttières » et à quelques sondages de reconnaissance en vue d'établir un diagnostic sanitaire et technique. L'atelier de restauration Assalit fut retenu pour entreprendre des sondages complémentaires et la consolidation des peintures romanes : dépoussiérage à la brosse douce, sondages en recherche de décollement du support, consolidation d'enduit par injection si nécessaire, nettoyage ponctuel et fixation légère (protection) de la couche picturale. Une dernière campagne de travaux de mise hors eaux et hors air de l'édifice a été réalisée en 2009 par l'architecte en chef des Monuments historiques, Jean-Louis Rebière¹.

3 Origine et évolution architecturale de l'église

En vue d'établir le plan primitif et l'évolution architecturale de l'église de Saint-Martin-des-Puits au cours des siècles, une étude archéologique du bâti a été jugée nécessaire pour compléter les premières observations de Marcel Durliat².

Le plan de l'église révèle, par la présence d'un arc outrepassé, par la différence d'orientation des maçonneries du chœur, des axes des arcs intérieurs et l'épaisseur des murs, plusieurs phases de réaménagement et de reconstruction du bâti primitif. L'analyse détaillée de l'appareillage, des vestiges du voûtement et de la couverture, de la typologie du fenestrage, du sol et des éléments de décor, a fourni des indices archéologiques significatifs permettant d'affiner la connaissance et la datation du monument³. La confrontation des données historiques, des sondages effectués en 2009 et des observations archéologiques du bâti a permis d'établir un premier plan chronologique, ainsi que le développement puis la réduction de l'édifice au cours du xv^e-xvi^e siècle. Des fouilles archéologiques seraient toutefois nécessaires pour affiner, entre autres, la connaissance du bâti primitif et la datation précise des premières phases d'occupation et de réaménagement du prieuré.

1. Cette synthèse est issue des nombreuses correspondances établies entre 1867 et 2010 conservées aux archives départementales de l'Aude, au STAP de l'Aude et à la DRAC Languedoc-Roussillon. La consultation a été possible grâce aux soutiens de M^{me} Fabienne Tuset et de M. Christophe Robert. Nous remercions également M. François Amigues et M^{me} Marie-Jeanne Jaffre, présidente de l'association APO pour la communication de leurs recherches personnelles.

2. DURLIAT 1972, p. 659-682.

3. Le lecteur se reportera pour une étude détaillée du bâti au rapport intermédiaire de S. ASPORD-MERCIER et A. SINIGAGLIA, *Église de Saint-Martin-des-Puits : Histoire, Architecture & Étude des peintures murales*, 2012.



Fig. 1 : Église de Saint-Martin-des-Puits : évolution de la construction. Plan et schémas. Droits de reproduction : S. Aspor-Mercier.

Au regard des indices architecturaux actuellement perceptibles, l'église primitive présentait un plan modeste et simple composé d'une petite abside de plan quadrangulaire s'ouvrant, vraisemblablement, sur une nef unique de plan rectangulaire, légèrement plus large et orientée à l'ouest. Le modèle, caractéristique des églises dites préromanes, a été observé dans le bassin méditerranéen de la Provence, du Languedoc et plus fréquemment de la Catalogne avec un chevet quadrangulaire, aux murs d'une épaisseur de 0,80 m à 1,00 m, pouvant supporter les descentes de charge d'un voûtement en berceau. Un arc de forme outrepassée marquait généralement l'entrée du chœur, ce qui accentue indirectement le volume de l'espace réduit. À Saint-Martin-des-Puits, l'abside quadrangulaire est assez importante (4,85 m de long sur 4,92 m de large) et s'avère être désaxée vers le nord par rapport à l'axe de la nef actuelle. Agrandie au cours du XI^e siècle, l'emprise de la nef primitive reste indéterminée. Toutefois, par comparaison avec les nefs d'églises préromanes de la région, qui mesurent en moyenne entre 7,00 m et 11,00 m (Saint-Cyprien-de-Cuchous, Saint-Barthélémy-de-Jonquerols), celle de Saint-Martin-des-Puits devait être plus importante qu'aujourd'hui.

Les indices actuellement recueillis ne permettent pas d'entrevoir de voûtement dans l'abside de Saint-Martin-des-Puits à la différence des autres édifices. Si des trous d'encastrement de poutre marquent l'emplacement d'une structure charpentée, le niveau primitif n'a pas été observé. Il aurait toutefois été mis au jour durant les chantiers de restauration des années 1970, mais l'imprécision du constat ne permet pas d'établir s'il s'agissait effectivement de la toiture préromane ou d'une charpente postérieure.

La restitution de *l'abbatiam S. Martini de Puteo* à l'abbaye de Lagrasse en 1093 par le seigneur de Durfort constitue une reprise en main partielle du territoire par l'abbé Robert, qui s'attacha à développer les revenus et possessions de Lagrasse. L'église, devenue simple prieuré, fut vraisemblablement remaniée vers la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e siècle. La nef, en partie reconstruite, s'ouvrit alors sur deux petites chapelles latérales formant un transept. De plan quadrangulaire, les chapelles possédaient chacune une porte d'entrée indépendante orientée à l'ouest. Un jour en archère, orienté à l'est, et une baie à double ébrasement ouverte au sud, illuminaient cet espace modeste, dont l'épaisseur des maçonneries (1,30 m) permit, ici, la construction d'une voûte en berceau. Si la chapelle sud demeure entièrement conservée, elle faisait à l'origine face à une autre, identique, au nord, dont les vestiges étaient encore partiellement visibles en 1965. La nef était accessible au sud depuis un portail en plein cintre encadré de part et d'autre par un jour en archère. Le niveau de sol de l'église du XI^e siècle était déjà plus élevé que celui

de l'église primitive au regard des données archéologiques recueillies lors du chantier de 2009.

Au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, l'église fit l'objet d'un nouveau chantier. La hauteur du portail d'entrée a été réduite au regard du tracé de l'extrados primitif encore marqué dans la maçonnerie. Le sol intérieur fut modifié et surélevé à cette occasion. La recherche des limites inférieures des enduits peints conservés dans le chevet devrait révéler le niveau et la composition du sol de circulation de l'église entre les X^e et XII^e siècles.

Les troubles et l'instabilité politique et ecclésiastique, liés entre autres au catharisme et à la croisade, plongèrent le Languedoc dans une période d'insécurité et de crise. Faute de revenus suffisants, les églises rurales, isolées, furent parfois délaissées et tombèrent en état de ruine. Au XIV^e siècle, Saint-Martin-des-Puits ne comptait que quatre feux, soit une douzaine de personnes. Malgré des revenus jugés « suffisants » au regard des paroisses environnantes, le village fut délaissé. Faute de paroissiens et à la suite de divers pillages et dégradations, la nef de l'église fut réduite au cours du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle. Des travaux de réparation eurent également lieu à la maison du prieur à cette période. Malgré l'allocation de 45 livres tournois de pension pour l'entretien de l'église en 1608, celle-ci tomba peu à peu dans l'abandon. En 1697, l'église et la maison presbytérale sont décrites comme étant en grande partie en état de ruine. L'arc s'ouvrant vers la chapelle nord, en grande partie détruite, fut vraisemblablement fermé à l'extrême fin du XVII^e ou au début du XVIII^e siècle, tandis que de nouvelles ouvertures furent ouvertes au sud dans la nef et dans le chœur. Malgré ces multiples réaménagements, l'église de Saint-Martin-des-Puits constitue un exemple rare d'édifice préroman du Languedoc-Roussillon.

4 Les peintures murales : composition, iconographie, données stylistiques et comparaisons

Les peintures murales actuellement conservées dans l'église de Saint-Martin-des-Puits se situent principalement dans le chœur.

Si moins d'un tiers du décor primitif est aujourd'hui en place, d'importants vestiges demeurent encore visibles sur les murs est et sud, ainsi que sur la paroi nord (fragment isolé). Des restes ponctuels ont également été découverts par les études stratigraphiques sur l'arc outrepassé, les tailloirs, à l'arrière des chapiteaux et sur les colonnes.



Fig. 2 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur (mur nord) : localisation des peintures murales. Droits de reproduction : SINOPIA (base graphique : J.-L. Rebière ACMH).

En parallèle à la composition générale des registres et à l'étude iconographique du « songe de la Statue » révélé au roi le Nabuchodonosor II (Daniel, II), une analyse détaillée de l'épigraphie, des costumes, de l'expressivité des visages, de la symbolique des nimbes, de la posture des pieds et des mains, du bestiaire, de l'architecture et des éléments décoratifs a permis d'entrevoir de nouvelles pistes d'influences dont les hypothèses devront être confirmées par la confrontation des analyses en cours.

Le décor peint de Saint-Martin-des-Puits, organisé en trois registres superposés sur le mur oriental du chœur et vraisemblablement de la même manière sur le mur sud, a



Fig. 3 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur (mur est) : localisation des peintures murales. Droits de reproduction : SINOPIA (base graphique : J.-L. Rebière ACMH).



Fig. 4 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur (mur sud) : localisation des peintures murales. Droits de reproduction : SINOPIA (base graphique : J.-L. Rebière ACMH).

été conçu suivant une succession rigoureuse et ordonnée de tableaux présentant divers thèmes iconographiques.

Les éléments architecturaux, chapiteaux, vantaux de porte d'entrée et piliers, composent les divisions verticales. Les espaces intérieurs des bâtiments (servante de Marie sortant d'un bâtiment, scène de la Nativité, le roi dans son palais) alternent avec des espaces extérieurs (Gabriel face à Marie, Statue d'or de Nabuchodonosor et les trois jeunes hébreux). Cette rigueur de composition se retrouve également dans l'agencement



Fig. 5 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur — Chœur : peintures murales du mur est. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.



Fig. 6 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur — Chœur : peintures murales du mur sud. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.

du registre inférieur, où deux cadres rectangulaires (à l'origine, probablement quatre) sont disposés devant une tenture ou draperie maintenue en divers points sur une tringle matérialisée par le bandeau de séparation des registres. La répartition des différentes scènes fait référence au Nouveau Testament, *via* l'Annonciation, la Nativité et le Baptême, et à l'Ancien, à travers le récit de Daniel et le songe du roi Nabuchodonosor. La représentation de ce dernier est peu fréquente en peinture murale. Selon Marcel Durliat, les miniatures des Bibles de Ripoll et de Saint-Pierre de Rodes (Catalogne) furent prises comme modèle iconographique « telle est l'origine de la curieuse représentation du roi Nabuchodonosor et de ses jongleurs ». Selon Louis Réau¹, la vision du roi de Babylone, qui après avoir jeté les trois jeunes hébreux dans la fournaise ardente, a reconnu un quatrième personnage correspondant à « un fils des dieux », était très répandue dans le monde médiéval :

Ce témoignage, repris dans un sermon pour l'office de Noël, attribué à saint Augustin, fut popularisé au Moyen Âge par le drame liturgique où Nabuchodonosor, rendant compte de ce qu'il a vu dans la fournaise, se trouve ainsi enrôlé d'une manière fort imprévue parmi les Prophètes qui annonçaient la venue du Christ.

Le sens christologique apparaît alors privilégié. Toutefois, pour Marcel Durliat « l'ensemble des scènes peut tout aussi bien recevoir une explication mariologique », ce qui place alors la Vierge comme personnage central de la peinture murale de Saint-Martin-des-Puits². L'état de dégradation et les nombreuses lacunes rendent aujourd'hui l'interprétation délicate de l'ensemble du décor peint.

Les premières observations stylistiques permettent d'entrevoir plusieurs influences dans l'art de la figuration et de la représentation de l'architecture et des animaux fantastiques. Si le visage à la chevelure ondoyante, vandalisé et détruit en 2009, laisse entrevoir des traits comparables aux peintures murales de Catalogne, d'autres caractères semblent davantage se rapprocher des figurations byzantines ou d'Italie du Nord.

En effet, le visage de la Vierge se distingue nettement des procédés observés par André Grabar en Catalogne « La tête allongée et triangulaire, nez très long et étroit cerné de deux lignes parallèles, grands yeux rapprochés du nez, bouche minuscule. » Par le traitement minutieux des jeux d'ombre et de lumière, le modelé s'avère être d'une plus grande dextérité. L'expressivité des visages de Saint-Martin-des-Puits (Gabriel, Marie, servante)

1. RÉAU 1948, p. 148-153.

2. DURLIAT 1972.

rappelle la finesse des portraits de l'abside romane d'Arles-Sur-Tech (peintures datées autour de 1157), tandis que la rondeur des visages des jeunes hébreux tend davantage à se rapprocher des modèles de l'aire toulousaine ou du centre de la France. La mise en scène des volutes verticales formant une série d'ondes, observée au registre supérieur de Saint-Martin-des-Puits, rappelle également le motif représenté dans la scène de l'arrestation du Christ de l'église Saint-Martin de Nohant-Vic (Indre).

Le style oriental des tuniques et des manteaux des scènes du roi Nabuchodonosor suggère par ailleurs un modèle davantage byzantin. La présence d'artistes originaires de Gênes ou de Sienne à Narbonne, vers la fin du XII^e siècle et au cours du XIII^e siècle, tend à entrevoir une influence directe de l'art italien dans la région. La représentation de l'espace *via* l'ocre jaune pour matérialiser le sol, le vert pour le paysage et le bleu pour signifier le ciel, est également caractéristique de la peinture italienne et plus particulièrement du centre artistique de Rome¹.

En vue d'identifier la main d'un atelier ou d'un maître à Saint-Martin-des-Puits, des comparaisons au niveau des représentations des visages de la Vierge et du Christ, de la mise en scène de certains personnages tels que les saints, les apôtres, les anges mais aussi de protagonistes complétant les tableaux (soldats, cavaliers) ont été effectuées. Des parallèles entre les différents décors ornementaux et entre les animaux ont également fourni des pistes sur les différents modes de représentation. Malgré cela, l'exercice comparatif comporte des limites et s'avère être, à nos yeux, délicat à établir en raison de plusieurs facteurs.

L'état fragmentaire des peintures murales, les travaux de restauration entrepris depuis 1966 avec parfois des techniques inadaptées et les comblements des lacunes ayant induit des interprétations, ont indéniablement modifié la perception des peintures murales d'origine. Les scènes, souvent incomplètes, restent difficiles à identifier même si, dans la grande majorité, le programme iconographique général demeure lisible. Les échanges avec plusieurs spécialistes de la peinture murale n'ont pas permis d'identifier un style précis même si nombre d'entre eux reconnaissent l'influence des ateliers catalans.

Pour les motifs ornementaux, la comparaison s'avère être plus aisée en raison des modèles régulièrement utilisés entre la fin du XI^e siècle et le XIII^e siècle. Parmi le motif le plus courant figure celui du carré comprenant deux demi-cercles, généralement de couleurs vives, se faisant face et s'alternant successivement sur les côtés. Identifié dans

1. Renseignements généreusement communiqués par M^{me} Marie-Claude Leonelli, qui a également fourni de précieux indices stylistiques. Qu'elle soit ici remerciée pour sa collaboration.

les églises des Pyrénées-Orientales et de l'Aude, ce décor se retrouve également dans la région d'Andorre et en Haute-Garonne. La frise de ruban délimitant le registre supérieur à Saint-Martin-des-Puits présente des concordances avec celle de l'abside romane d'Arles-sur-Tech. La même composition en bande et les mêmes teintes, ocre jaune, rouge et blanc sur fond noir, ont été employées. Le décor d'ondes ou de vagues, même s'il a été observé à Vic-sur-Saint-Chartrier, est très proche de celui de la chapelle de la Vera Cruz à Maderuelo (Espagne), dont les peintures ont été attribuées à l'atelier du « maître de Taüll ».

Les écailles de la cotte de mailles du soldat de Saint-Martin-des-Puits trouvent, selon les premières observations, leur pendant dans la crypte de la cathédrale d'Aquilée (extrême fin du XII^e siècle, début du XIII^e siècle), où un cavalier porte un bouclier et une longue lance présentant également des concordances avec ceux observés sur les fresques de l'église de Saint-Martin-des-Puits. Au même titre que l'architecture, des artistes peintres originaires d'Italie du Nord ont probablement contribué au développement d'un style local spécifique dont l'expression s'affirme aussi bien en Ariège, dans les Pyrénées-Orientales et l'Aude mais aussi sur l'ensemble de l'aire géographique du comté de Toulouse.

5 Étude stratigraphique et diagnostic des peintures murales

Deux volets composent l'étude des peintures murales de Saint-Martin-des-Puits : outre une étude stratigraphique¹ ayant pour but d'identifier d'éventuels vestiges de décor peint appartenant à l'ensemble du XII^e siècle visible dans le chœur, un diagnostic complet de ce même ensemble, destiné à faire le point sur l'état de conservation des décors. Pour ce faire, une étude des matériaux constitutifs, de leur état de conservation et de leur environnement a été réalisée. À l'issue de cette étude des protocoles de conservation-restauration et/ou conservation préventive seront déterminés.

Les sondages effectués dans le cadre de l'étude stratigraphique n'ont pas révélé plus de vestiges que ceux mis au jour lors l'étude précédente² mais ont en revanche posé la question de la synchronie d'exécution des peintures historiées du chœur et du décor géométrique présent sur l'extrados de l'arc outrepassé (face ouest, sur nef). L'état frag-

1. La première étude stratigraphique réalisée en 2003 a permis la mise au jour de la plupart des vestiges de peinture murale XII^e siècle encore recouverts (Atelier d'Assalit, Aude. *Saint-Martin-des-Puits. Église. Rapport de sondages en recherche de peintures murales*, septembre 2003).

2. Atelier d'Assalit, Aude. *Saint-Martin-des-Puits. Église...*, 2003.

mentaire des deux ensembles et la discontinuité des enduits, notamment au passage des piédroits de l'arc outrepassé, empêchent l'établissement de liens physiques entre les deux décors et compliquent la compréhension de la chronologie d'exécution des couches. L'examen microscopique des successions stratigraphiques et l'analyse de la composition des couches en cours apporteront d'importantes précisions.

Au-delà de son but initial, l'étude stratigraphique a permis de vérifier et compléter les données documentaires relatives aux différentes périodes de construction et de travaux.

Dans le cadre du diagnostic, des observations macroscopiques ont été menées de manière exhaustive sur l'ensemble des surfaces peintes du chœur. Elles ont été relayées par une campagne d'imagerie scientifique¹ et par l'analyse des matériaux² (originels, exogènes et délétères). L'ensemble très dense des données recueillies est également en cours de traitement.

L'étude stratigraphique a montré que les peintures murales du chœur correspondent à un deuxième état pictural superposé à un enduit de sable et chaux sur lequel a été appliqué un badigeon crème, uni semble-t-il, épais et texturé, de type chaulage. Cette unité stratigraphique indépendante semble contemporaine de la construction du chœur et de son arc outrepassé.

Le décor figuré du XII^e siècle est réalisé sur ces couches préexistantes qui font office d'*arriccio*³. Un enduit de sable et chaux, de granulométrie régulière, est appliqué de bas en haut, en une couche (les observations faites dans une lacune devront être vérifiées lors de la dépose des enduits de restauration). Sur le mur est, où le décor est le plus complet, on relève des joints d'enduit horizontaux (*pontate*⁴) et verticaux (*giornate*⁵) correspondant aux registres historiés et au décor ornemental qui souligne l'ouverture de la baie axiale (mur est) et en orne l'ébrasement.

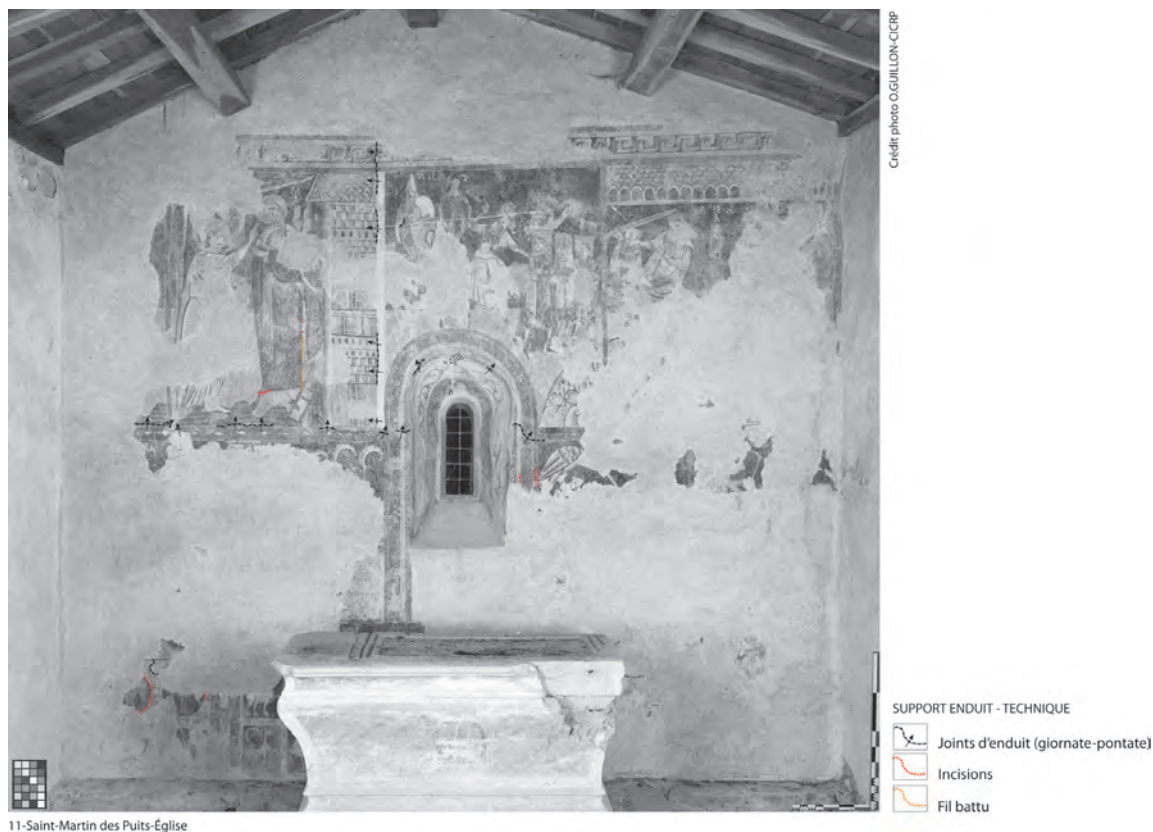
1. Odile Guillon (CICRP).

2. Jean-Marc Vallet (CICRP) et Sébastien Aze (ingénieur indépendant).

3. Première couche d'enduit appliquée sur le mur et destinée à niveler la surface. Cette couche reçoit une (ou plusieurs couches plus minces selon période, technique de l'*intonaco*, sur laquelle sont appliquées les couleurs.

4. Registre enduit correspondant à la hauteur d'un niveau d'échafaudage. Les *pontate* sont normalement appliquées de haut en bas et sont séparées par des joints horizontaux.

5. Surface d'enduit appliquée en une fois et sur laquelle la peinture à fresque a été exécutée en une fois. Les *giornate* sont normalement des subdivisions de la *pontata* et sont généralement exécutées du haut vers le bas de la composition. L'étendue des *giornate* est variable et dépend de complexité du motif, de la dextérité des artistes, des époques, des contraintes techniques...



11-Saint-Martin des Puits-Église

Fig. 7 : Relevé des *giornate*, *pontate* et tracés préparatoires (mur est). Droits de reproduction : SINOPIA.

À cet endroit on entrevoit un décor sous-jacent, de même veine, correspondant semble-t-il à une reprise de type repentir. Des marques d'outils très visibles témoignent d'un polissage de l'enduit destiné, entre autres, à favoriser la remontée de l'humidité et l'appel d'hydroxyde de calcium vers la surface à peindre. Sur l'enduit, les traces d'implantation incisées dans l'enduit frais sont à peine perceptibles et l'on ne relève qu'en deux points l'empreinte verticale d'un fil battu et quelques rares incisions.

La surface relativement importante des registres et la présence d'un support enduit relativement peu épais expliquent d'un point de vue technique la difficulté à peindre



Fig. 8 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur (mur est) : détail d'un joint d'enduit vertical et implantation préparatoire à l'ocre rouge. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.



Fig. 9 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : marque de fil battu sur enduit frais. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.



Fig. 10 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : tracé incisé sur enduit frais. Droits de reproduction : SINOPIA.



Fig. 11 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur sud) : lumière appliquée en fin de travail. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.

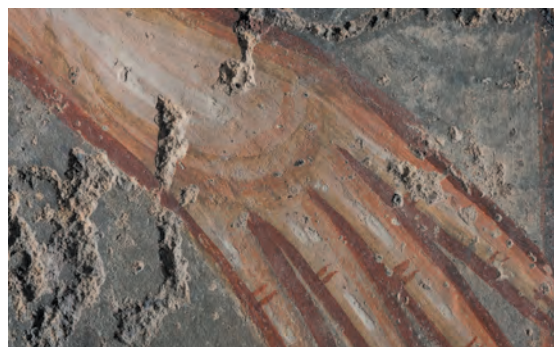


Fig. 12 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : contours à l'ocre rouge. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.

entièrement à fresque, c'est-à-dire sur enduit humide. Une partie du décor est réalisée à fresque « pure » en appliquant la couleur composée simplement de pigments et d'eau (dessins préparatoires, fonds, cernes, soulèvements) directement sur l'enduit. Dans ces zones, les couches sont transparentes et plus résistantes. Une autre partie est réalisée à fresque dite « à la chaux » : les pigments mêlés au lait de chaux sont appliqués sur un enduit encore frais (carnations). Les surfaces ainsi peintes sont texturées, cordées mais conservent un certain éclat. Ce même mélange est enfin appliqué à sec, dans les zones qui, en fin d'exécution, ont totalement perdu l'humidité nécessaire au processus de carbonatation qui caractérise la technique à fresque. L'aspect est alors très opaque et parfois terne. Ces couches sont moins résistantes et se dégradent plus vite. Le choix d'une réalisation mixte n'est pas seulement dicté par des contraintes techniques et peut correspondre à la volonté de l'artiste d'élaborer un décor plus détaillé.

Après réalisation des dessins préparatoires (ocre rouge et verdâtre sombre) le décor est exécuté en superposant les tons de fond (en rechampis autour de réserves préalablement délimitées), puis les carnations, les ombres et enfin les rehauts blancs (lumières notamment), appliqués avant ou après les contours, lesquels sont réalisés à l'ocre rouge en fin de travail.

À Saint-Martin-des-Puits, l'usage d'une couche verdâtre sombre pour une partie des dessins préparatoires et surtout en reprise ombrée des chairs (yeux, mains), semble jouer



Fig. 13 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : reprise ombrée des chairs. Droits de reproduction :
O. Guillon — CICRP.



Fig. 14 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : emploi de terre verte pour ombrer les chairs. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.



Fig. 15 : Église de Saint-Martin-des-Puits-Chœur (mur sud.) : traitement des modelés, détail. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.



Fig. 16 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : cavalier (détail de l'œil). Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.

le rôle d'un *verdaccio*¹, utilisé non plus seulement en ton de fond préparatoire (influence byzantine) mais en finition. On note également, dans le même but, l'emploi d'une terre verte lumineuse.

La palette est relativement simple : ocre rouge, ocre jaune, noir, blanc, terre verte utilisés purs ou en mélange. Aucun vestige de couleur n'a été mis en évidence sur les grandes plages noires des fonds de registre (mur est), il est donc difficile de dire si ce fond correspond une couche préparatoire destinée à recevoir une couche colorée (de

1. Couleur préparatoire utilisée pour tracer les lignes essentielles des visages, des carnations, des ombres comprises avant la mise en couleur finale. Cennino Cennini rappelle que ce terme s'utilise à Florence. Le *verdaccio* s'obtient en mélangeant quatre pigments : ocre foncé, noir, blanc de Saint-Jean, cinabre clair.

type azurite ?). Les analyses en cours nous renseigneront précisément sur la nature des pigments employés et sur la présence éventuelle de liants organiques.

Compte tenu de la grande quantité de repeints et d'un état très lacunaire, il est difficile de dire combien de mains ont œuvré à la réalisation des peintures du chœur de Saint-Martin-des-Puits. Des nuances sont sensibles notamment entre la physionomie des figures du mur oriental et celle de la représentation du Christ enfant au sud. Toutefois, la volonté de représenter un visage juvénile pourrait expliquer la rondeur du trait et l'apparente simplification des volumes. En effet, si l'on considère le dessin des mains (ongles notamment) ou la manière de juxtaposer les touches, les codes graphiques et picturaux demeurent identiques et, dans tous les cas, la maîtrise des peintres est évidente. Le trait est rapide et précis, le traitement des modèles et des volumes raffiné, efficace voire réaliste (traitement du thorax du Christ — mur sud).

Si la physionomie du visage vandalisé (mur est, deuxième registre médian gauche, fig. 19) pouvait paraître différente (yeux et sourcils en accent circonflexe), on retrouve des similitudes formelles avec l'œil du cavalier (registre central).

De plus, les observations partielles faites sur les rares vestiges encore en place n'ont pas mis en évidence de différence tech-



Fig. 17 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : motif ornemental en soulignement de la baie axiale. Droits de reproduction : SINOPIA.

CHOEUR - MUR EST

CONSTAT D'ÉTAT
SUPPORT (ENDUITS)



11- SAINT-MARTIN DES PUITS - ÉGLISE SAINT-MARTIN

ALTÉRATIONS DU SUPPORT (ENDUITS)

 Lacunes	 Défauts d'adhérence Détachements	 Interventions précédentes : Bouchages
 Zones de petites lacunes	 Décohésion	 Interventions précédentes : Solins
 Fissures	 Altérations chromatiques	 Interventions précédentes : Trous d'injections
 Fissures avec déboîtement	 Dépôts superficiels (poussière)	 Interventions précédentes : Résidus de badigeons
 Déformations (enfouissements)		
 Altérations mécaniques		

Fig. I8 : Cartographie des figures d'altérations du support (mur est). Droits de reproduction : SINOPIA.

nique majeure. Le décor ornemental peut paraître en revanche plus maladroit, notamment en ce qui concerne le dessin des rinceaux qui soulignent l'ouverture de la baie axiale.

La dégradation des peintures murales du chœur est la conséquence de plusieurs facteurs conjugués : la mise en œuvre même des décors, les différents travaux et aménagements entrepris depuis le XVII^e siècle, des conditions de conservation inadéquates, un défaut d'entretien et le vandalisme. En 1974, La restauration des peintures n'a pas fait l'objet de documentation précise préalable et consécutive à l'intervention. Cette lacune n'autorisant pas la vérification de l'efficacité des traitements et le contrôle de l'évolution du processus de dégradation, la réalisation d'un constat daté et précis s'est avérée primordiale.

Les données relatives à l'état de conservation des décors de l'église de Saint-Martin-des-Puits ont donc été consignées sous forme d'un compte rendu, accompagné d'une documentation photographique d'ensemble et de détail et de cartographies correspondant à une traduction graphique des informations relatives aux techniques d'exécution et à l'état de conservation des peintures. Ce document est fondamental à plusieurs titres. Sa réalisation contraint le restaurateur à mener des observations visuelles macroscopiques méthodiques et précises, nécessaires à la définition des problématiques, des besoins en terme de documentation historique et d'assistance scientifique, de niveaux d'urgence en terme d'intervention. Consultable sur papier ou sous forme numérique, il permet un contrôle de l'état de conservation des œuvres sur le long terme et peut être complété dès que nécessaire, pourvu que la date de chaque nouvelle information soit mentionnée. Afin que ce document soit facile d'accès et utilisable, aussi bien par les maîtres d'œuvre et d'ouvrage que par les professionnels de la conservation-restauration, le vocabulaire employé est préalablement défini dans un glossaire, les symboles sont toujours les mêmes et leurs légendes claires.

6 Imagerie scientifique et analyses chimiques : méthodologie

Les peintures font partie intégrante du bâti, leur interaction avec l'environnement et les mécanismes de dégradation qui en découlent sont particulièrement complexes. La connaissance des matériaux constitutifs, originels et de restauration, nécessite des analyses chimiques appropriées. Les problématiques émises à l'issue de l'étude technique ont permis de définir les différentes techniques d'investigation scientifique ou d'analyse

à mettre en œuvre, chacune apportant des informations spécifiques sur les matériaux étudiés et présentant ses propres limitations. La démarche scientifique procède toujours d'une suite d'interprétations, qui doivent à chaque étape faire l'objet d'échanges avec le restaurateur. En particulier, la question de la représentativité des résultats obtenus doit être constamment posée, étant donnée la faible quantité de matière analysée — le nombre et les dimensions des échantillons prélevés étant évidemment limités. Ainsi, le passage de l'échelle microscopique (le micro-prélèvement de matière) à l'échelle macroscopique (la peinture murale dans son ensemble) nécessite que soit renseigné au mieux le contexte dans lequel les analyses ont été réalisées. La documentation photographique est donc présente à toutes les étapes de la démarche scientifique : photographies globales de la peinture murale, macro-photographies du lieu de prélèvement des échantillons, photo-micrographies des échantillons bruts sous loupe binoculaire et microscope optique. L'utilisation de sources de lumière non visible (ultraviolets, infrarouge) donne accès à des informations complémentaires qui permettent d'orienter les investigations physico-chimiques.

Ainsi, la prise de vue de fluorescence UV permet de détecter la présence de certains liants et facilite la sélection des zones dans lesquelles seront prélevés des échantillons.

Les questions auxquelles les investigations scientifiques s'efforceront de répondre concernent les caractéristiques structurales et la composition des prélèvements de peinture murale. Il s'agit notamment de caractériser la technique picturale originelle, de déterminer — ou confirmer — la présence de zones de repeint, la nature et l'étendue des interventions de restauration, mais également l'éventuelle présence de sels hygroscopiques, qui entraînent ou favorisent l'altération de la couche picturale et de son support. Les techniques d'observation et d'analyse utilisées dans le cadre de l'étude de peintures murales sont très variées et, parfois, très sophistiquées. Cependant, la plupart des questions posées trouvent une réponse suffisamment précise grâce à quelques-unes d'entre elles. La détermination d'une succession de couches picturales est généralement effectuée par l'observation des micro-prélèvements en microscopie optique, après la réalisation de sections stratigraphiques. Pour ce faire, les échantillons sont inclus dans une résine transparente, de type époxy ou polyester, coupés transversalement à l'aide d'une scie ou d'un disque diamanté, puis polis sur des supports abrasifs jusqu'à l'obtention d'une surface aussi plane que possible. Les observations sont alors réalisées en microscopie photonique en mode épiscopique (lumière blanche naturelle réfléchi). Ces seules observations permettent dans certains cas de repérer la présence de repeints, d'identifier

une technique à fresque ou de détecter des problèmes de cohésion de la couche picturale. Dans le cas de prélèvements allant jusqu'au support de la couche picturale ou de mortiers, la microscopie permet de déterminer les principales caractéristiques granulométriques du matériau (présence de charge siliceuse, taille et faciès des grains, etc.). Au-delà des aspects structuraux, les investigations scientifiques permettent de déterminer la nature des différents matériaux employés pour la réalisation des peintures murales, lors de repeints et, éventuellement, les produits utilisés *a posteriori* lors d'opérations de conservation-restauration. L'analyse des matériaux inorganiques (pigments, charges) est traditionnellement effectuée simultanément à des observations en microscopie électronique à balayage par spectroscopie d'émission de rayons X (EDX). Cette technique permet de déterminer, à l'échelle micrométrique, la composition atomique de l'échantillon. L'information obtenue n'indique pas l'agencement des atomes au sein de la matière, mais permet le plus souvent d'identifier un pigment donné (on distinguera par exemple les rouges à base d'ocre, de cinabre ou de minium). La micro-spectrométrie Raman, utilisée depuis une vingtaine d'années dans ce domaine, permet au contraire de distinguer différents pigments de composition similaires. Ainsi, on pourra par exemple identifier — toujours à l'échelle du micromètre — un mélange de minium et de blanc de plomb, deux pigments que l'analyse atomique par EDX ne permet pas de discerner. L'identification des matériaux organiques nécessite la mise en œuvre de méthodes distinctes, telles que la spectrométrie Infrarouge à transformée de Fourier, qui permet de distinguer les différents liants (liants protéiques, résines, huiles, gommes, cires...). Une détermination plus précise des liants peut être réalisée par chromatographie, éventuellement couplée à un système de détection par spectrométrie de masse. La séparation des composés organiques par chromatographie, et leur détection par spectrométrie de masse, permet notamment — moyennant une phase préalable d'extraction chimique de la phase organique — de distinguer, par exemple, différents liants lipidiques ou protéiques.

Dans la perspective de l'établissement d'un diagnostic sanitaire, l'analyse d'échantillons prélevés dans des zones présentant des altérations permet de déterminer la nature des sels en présence et d'établir, le cas échéant, un protocole de dessalement adapté. Selon la quantité de matière disponible, les analyses sont réalisées par chromatographie ionique (qui permet de déterminer les teneurs en ions chlorure, nitrate, sulfate notamment), ou par diffraction de rayons X sur poudre, qui indique, lorsque les concentrations en sels sont importantes, la nature et les caractéristiques cristallines des sels.



Fig. 19 : Église de Saint-Martin-des-Puits, chœur (mur est) : prise de vue de fluorescence sous UV. Droits de reproduction : O. Guillon — CICRP.

En résumé, malgré les recherches archivistiques, l'analyse archéologique du site¹ et l'étude stratigraphique des peintures murales, de nombreuses questions demeurent sans réponse : quelle était le plan primitif de *l'abbatiam Sanctus Martini de Puteo* ? Quel était (étaient) le (les) commanditaire(s) de ce décor d'une indéniable richesse ? Et surtout, quel « maître » ou atelier a œuvré dans cette petite église isolée des Corbières ? Quelles sont les influences stylistiques qui font la richesse et la qualité des peintures de Saint-Martin-des-Puits ?

Autant de questions qui ont conduit le service régional des Monuments historiques et le service régional de l'Archéologie de la DRAC Languedoc-Roussillon à entreprendre une recherche pluridisciplinaire qui mériterait d'ouvrir sur une étude stylistique approfondie, menée par des spécialistes de la période des peintures de Saint-Martin-des-Puits.

Les résultats des investigations scientifiques devraient fournir de nouvelles orientations qui devront être confrontées aux données recueillies sur d'autres sites. Ils permettront également d'établir les protocoles de conservation-restauration et de conservation préventive nécessaires à la sauvegarde du bâti et de ses décors.

1. La conclusion des sondages archéologiques réalisés en 2012 par Camille Broquet ont permis « pour la première fois depuis plus de quarante ans, d'avoir un aperçu du sous-sol de l'église et de la disposition originelle du chœur. Le sondage 5 a révélé un important remblai moderne (milieu du XVII^e siècle) reposant sur un sol médiéval très endommagé. Ce remblai recèle, en outre, de nombreux fragments d'enduits peints qui pourraient permettre, en nombre suffisant, de restituer certaines parties du décor mural manquant. La mise au jour de l'autel médiéval complet constitue une découverte importante, accentuée par la présence du fragment d'une seconde table d'autel. Cela implique en effet au moins deux autels dans l'église et par conséquent une liturgie peut-être complexe que ne laisse penser la modestie actuelle du lieu » (BROQUET 2012, p. 32).

Sources documentaires et bibliographie

Sylvain DEMARTHE, Anne LETURQUE et Géraldine MALLET

AINAUD DE LASARTE Joan, *La peinture catalane. La fascination de l'art roman*, Genève, 1989.

ALART Bernard, *Cartulaire roussillonnais*, Perpignan, 1880.

ALCOY Rosa, « Les taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic », *Lambard*, VII, 1993-1994, p. 139-146.

ALEXANDER Jonathan, *Medieval Illuminators and their methods of work*, New Haven-Londres, 1992.

ALFANI Elena, « Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente », P. PIVA (dir.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (sec. XI-XIII)*, Milan, 2006, p. 9-29.

ALTURO Jésus et ALLAIX Tanià, « El Baldaquí de Ribes i les seves inscripcions : origen i noves propostes d'interpretació », *Ausa*, XXVI, n° 172, 2013, p. 247-257.

ANIEL Jean-Pierre, « Le scriptorium de Cluny aux X^e et XI^e siècles », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny. Actes du colloque scientifique*, Cluny, septembre 1988, Cluny, 1990, p. 265-282.

AVRIL François, « L'atelier du Psautier d'Ingeburge. Problèmes de localisation et de datation », *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, p. 16-21.

BALLESTREM Agnès et PUISSANT Martine, « La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 13, 1971-1972, p. 53-76.

BARAUT Cebrià, « Els documents dels anys 1101-1150, de l'Arxiu Capitular de La Seu d'Urgell », *Urgellia*, IX, 1988-1989, p. 7-312.

BARBERO Alessandro et FRUGONI Chiara, *Dizionario del Medioevo*, Rome-Bari, 1994.

BARNOUD Jean-Noël, REVEYRON Nicolas et ROLLIER Gilles, *Paray-le-Monial*, Paris, 2004.

BERGMANN Ulriche (dir.), *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Cologne, 1989, p. 157-164.

BERNARD Auguste et BRUEL Alexandre, *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, Paris, 6 vol., 1876-1903.

- BILBAO ZUBIRI Irène, *Les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Sainte-Marie des Cluses-Hautes. Étude techniques et éléments de conservation*, université de Bordeaux 3, mémoire de master 2, J.-M. VALLET (dir.), 2012.
- BISSON Thomas Noël, *Fiscal accounts of Catalonia under the early count-kings (1151-1213)*, t. I : *Introduction*, t. II : *Accounts, related records and indices*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1984.
- BISSON Thomas Noël, *L'impuls de Catalunya. L'època dels primers comtes-reis (1140-1225)*, Barcelone, 1997.
- BLANC Jean, *L'abbaye de Lagrasse au Moyen Âge (1278-1502)*, université de Toulouse 2, thèse de doctorat, P. BONNASSIE (dir.), 1978.
- BLASI SOLSONA Joan, *Els oblidats comtats de Cerdanya (798-1117)*, Sant Vicenç de Castellet, 1999.
- BLINDHEIM Martin, *Painted Wooden Sculpture in Norway (c. 1100-1250)*, Stockholm, 1998.
- BLINDHEIM Martin, *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway (c. 1220-1350)*, Oslo, 2004.
- BONNEFOY Louis (de), « Épigraphe Roussillonnaise », *Bulletin de la Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales*, XII, 1860, p. 41-43.
- BONNERY André, « Églises abbatiales carolingiennes du Languedoc-Roussillon », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XX, 1989, p. 29-60.
- BONNET Pierre, *Impressions et souvenirs. Ille-sur-Têt et ses environs*, Céret, 1908.
- BOUSQUET Françoise, *Les chapelles préromanes de l'Aude*, université de Toulouse 2, mémoire de maîtrise, M. DURLIAT (dir.), 1978.
- BOURASSE Jean-Jacques (abbé), *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, Paris, 1863.
- BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.
- BROCHARD Bernard, « De quelques aspects de la législation des monuments historiques. Le cas des déposes », *La dépose des peintures murales. Actes du 4^e séminaire international d'art mural*, cahier n° 1, Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1992, p. 11-23.
- BROQUET Camille, *Église de Saint-Martin-des-Puits (Aude)*. Rapport de fouilles archéologiques, Saint-Estève, Acter Archéologie — Montpellier, SRA-CRMH DRAC Languedoc-Roussillon, 2010.
- BROQUET Camille, *Église de Saint-Martin-des-Puits, Recherche de l'autel primitif et sondages dans les élévations*, Saint-Estève, Acter Archéologie — Montpellier, SRA-CRMH DRAC Languedoc-Roussillon, 2012.
- BROUSSE Jean-François, « L'affaire des fresques de Casenoves », *Le Monde*, 11 décembre 1980.
- BRUQUETAS GALAN Rocío, « El bermellón de Almadén. De Plinio a Goya », EGIDO Marián (del.), KROUSTALIS Stefanos (dir.), *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas. Actes des journées techniques organisées en 2009 et 2010 à Madrid par le IPCE*, Madrid, 2012.

- BRUTAILS Jean-Auguste, « L'église Saint-Martin de Fenollar », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1886, p. 445-449.
- CAHN Walter, *Romanesque Manuscripts*, t. II : *Catalogue*, Londres, 1996.
- CALECA Antonino, « Le Statue della Madonna in trono », M. BURRESI (dir.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Museo nazionale di San Matteo (Pise, du 8 novembre 2000 au 8 avril 2001), Milan, 2000, p. 44-50.
- CALECA Antonino, « Il crocefisso dipinto di Guglielmo a Sarzana », M. CIATTI, C. FROSININI, R. BELLUCI (dir.), *Pinxit Guglielmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florence, 2011, p. 13-15.
- CAMPS Jordi, PAGÈS I PARETAS Montserrat et CONZÁLEZ CANCEDO Teresa, *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia visual arte Románico*, Barcelone, 2004.
- CARBONELL I ESTELLER Eduard, « Fragment del baldaquí de Ribes de Fresser », *L'art dels bisbats de Catalunya (1000-1800)*, Barcelone, 1986, p. 40-41.
- CARBONELL I ESTELLER Eduard, « Fragment de baldaquí de Ribes », *Catalunya Romànica*, XXII, Barcelone, 1986, p. 183-185.
- CARBONELL-LAMOTHE Yvette, « Les devants d'autels peints de Catalogne. Bilans et problèmes », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, V, 1974, p. 71-86.
- CARBONELL-LAMOTHE Yvette, « Le devant d'autel peint d'Orella (Pyrénées-Orientales) », *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlat pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 285-291.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « From Chaos to Cosmos. The creation iconography in the Catalan Romanesque Bible », *Arte Medievale*, 1, 2002, p. 35-50.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Un passaggio al passato. Il portale di Santa Maria di Ripoll », A. C. QUINTAVALLA (dir.), *Medioevo, il tempo degli antichi*. VI, *Atti del convegno internazionale di studi di Parma, Palazzo Sanvitale, 23-28 settembre 2003*, Milan, 2006, p. 365-381.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « The Catalan Romanesque Painting revisited. The Altar-Frontal Workshops, (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia) », *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Tempe (Arizona), Princeton (New Jersey), 2007, p. 119-151.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « La pintura mural », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelone, 2008, p. 21-87.
- CASTIÑEIRAS Manuel (dir.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Catalogue de l'exposition tenue au Museu Episcopal de Vic, Vic, 2008.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « La pintura sobre taula », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelone, 2008, p. 89-135.

- CASTIÑEIRAS Manuel, « Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya. Els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planès », *Butlletí del MNAC*, 9, 2009, p. 15-41.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et traditions anciennes de l'iconographie chrétienne. Du scriptorium de l'Abbé Oliba à la peinture romane sur bois », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 1-19.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Miniatura, pittura su tavola e affreschi : il dialogo tra le tecniche nella Catalogna romanica », F. ACAIS (d') et F. CRIVELLO (dir.), *Come nasce un manoscritto ? Scriptoria, tecniche, modelli e materiali, Atti del convengnodi Milano, 6-7 marzo 2008*, Modène, 2010, p. 101-114.
- CASTIÑEIRAS Manuel, *Le Tapis de la Création*, Gérone, 2011.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « El altar románico y su mobiliario litúrgico. Frontales, vigas y baldaquinos », P. L. HUERTA (dir.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas, Aguilar de Campo*, Palencia, 2011, p. 11-75.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Catalan Panel Painting around 1200 and the Art of the Eastern Mediterranean », *Romanesque and the Mediterranean*, 2nd International Romanesque Conference of the British Archaeological Association (BAA), Palerme, 16-18 avril 2012 [sous presse].
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? Apprentissage et *curriculum vitae* du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, 2012, p. 15-30.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Clergue o laic ? Algunes reflexions sobre l'estatus de l'artista i la qüestió de l'autoria a l'Europa romànica », *Medievalia*, 15, 2012, p. 77-83.
- CASTIÑEIRAS Manuel et CAMPS Jordi, « Frontal d'altar de Planès », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelone, 2008, p. 394-395.
- CASTIÑEIRAS Manuel et VERDAGUER Judith (dir.), *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Catalogue d'exposition du Museu Episcopal de Vic (2009-2010), Barcelone-Vic, 2009.
- CATTIN Paul, *Mille ans d'art religieux dans l'Ain*, vol. I : *Art roman, art gothique*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2002.
- CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, F. FREZZATTO (éd.), Vicenza, 2003.
- CENNINO CENNINI, *El libro del Arte*, L. MAGAGNATO (éd.), Madrid, 2009.
- CHRISTE Yves, « À propos de deux découvertes récentes. Les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy-Milon », *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 91-98.
- CIATTI Marco, « L'immagine antica. Problemi e risultati », M. CIATTI, C. FROSSININI (dir.), *L'immagine antica. La Madonna con Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro*, Florence, 2002, p. 32-33.
- CIATTI Marco, FROSSININI Cecilia et BELLUCI Roberto (dir.), *Pinxit Guilielmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florence, 2001.

- CIATTI Marco, FROSSININI Cecilia et BELLUCI Roberto (dir.), *La croce dipinta dell'abbazia di Rossano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, Florence, 2007.
- CLARK Mark, *Mediaeval painters, materials and techniques. The Montpellier liber diversarum artium*, Londres, 2011.
- CLÉMENT Pierre-Albert, *Églises romanes oubliées du Bas-Languedoc*, Montpellier, 1989.
- COCHETTI-PRATESI Lorenza, « Il Parma Ildefonsus. Cluny e la pittura catalana », *Arte Lombarda*, LII, 1979, p. 21-30.
- CODINA Daniel, « Le miniatures préliminaires du manuscrit Perpignan, BM 1 », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, p. 173-182.
- CODINA Daniel, BURGAIN Pascale et BESSEYRE Marianne, « Lettre-sermon du moine Garsias de Cuxa à l'abbé Oliba », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 65-76.
- COLLIOT Régine, « Fascination de l'or à Byzance d'après le chroniqueur Robert de Clari », *L'or au Moyen Âge. Monnaie, métal, objets, symbole*, Aix-en-Provence, 1983, p. 89-110.
- CONTESSA Andreina, « Nouvelles observations sur la Bible de Roda », *Les Cahiers de civilisation médiévale*, 51, 2008, p. 329-341.
- COOK Walter, « The Earliest Painting Panels of Catalonia », *The Art Bulletin*, 5, 1923, p. 85-101 ; 6, p. 31-60 ; 8, 1925-1926, p. 57-104, 195-235 ; 10, 1927-1928, p. 53-204, p. 305-365.
- COOK Walter, *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid, 1956.
- COOK Walter, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960.
- COOK Walter et AINAUD DE LASARTE Joan, *Espagne. Peintures romanes*, New York, 1957.
- COOK Walter et GUDIOL I RICART Josep, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, t. VI : *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950.
- CORNUDELLA Rafael, FAVA César, MACIAS Guadaira, *El Gòtic a les colleccions del MNAC*, Barcelone, 2011.
- COURRENT Paul, « Excursion du 30 au 31 mai 1909 à Lagrasse, Durfort, Termes, Vigneveille, Lanet et Mouthoumet », *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, XXI, 1910, p. 26-63.
- COURRENT Fabrizio, « L'enluminure à Cluny vers 1100. Autour de la Bible de Pons de Melgueil », N. STRATFORD (dir.), *Cluny, Onze siècles de rayonnement*, Paris, 2010, p. 136.
- CZERNIAK Virginie, « Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac. Un exemple méridional de l'influence des Plantagenêt », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. LXIII, 2003, p. 75-88.
- CZERNIAK Virginie, *La peinture murale médiévale en Quercy*, université de Bordeaux 3, thèse de doctorat, J. LACOSTE (dir.), 2004.

- CZERNIAK Virginie *et al.*, « Les figures peintes et la polychromie du portail occidental de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors : une étude pluridisciplinaire », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXVII, 2007, p. 97-112.
- DANIEL Floréal, LABORDE Barbara, MOUNIER Aurélie et COULON Émilie, « Le pigment d'arénite dans deux peintures murales romanes du Sud-Ouest de la France », *ArchéoSciences*, 32, 2008 [en ligne].
- DESCHAMPS Paul et THIBOUT Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951.
- DEVIC Claude (de) et VAISSETTE Joseph (dom), *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse, 1872-1885, 15 vol.
- DEVIGNE Marguerite, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932.
- DIDIER Robert, *Rhin-Meuse. Art et civilisation (800-1400)*, Catalogue d'exposition du musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (septembre-octobre 1972), Cologne-Bruxelles, 1972.
- DIDIER Robert, « La Sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle », *Rhein und Maas. Kunst und Kultur (800-1400)*, 2, Cologne, 1973, p. 407-420.
- DIDIER Robert, « La Vierge assise à l'Enfant (*Sedes Sapientiae*) », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Catalogue d'exposition d'art et d'histoire, Église Saint-Jean de Liège (17 septembre-29 octobre 1982), Bruxelles, 1982, p. 123-138.
- DIDIER Robert, « Prolégomènes, dans Autour de Hugo d'Oignies », *Autour d'Hugo d'Oignies*. Catalogue d'exposition du musée des arts anciens du Namurois, Namur (29 mai au 30 novembre 2003), Namur, 2003 p. 77-78.
- DIDRON Adolphe-Napoléon, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1865.
- Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, E. JUNYENT i SUBIRA (éd.), Barcelone, 1992.
- DOENER Max, *Los materiales de la pintura i su empleo en el arte*, Barcelone, 1998.
- DURLIAT Marcel, « L'atelier de Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne », *Études Roussillonnaises*, IV, 1951, p. 103-119.
- DURLIAT Marcel, *Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan, 1954.
- DURLIAT Marcel, « La peinture roussillonnaise à la lumière des découvertes récentes », *Études Roussillonnaises*, IV, 1954-1955, p. 293-306.
- DURLIAT Marcel, « Contributions récentes à l'étude de la peinture roussillonnaise », *Centre d'études et de recherches catalanes des archives (CERCA)*, II, 1958, p. 156-161.
- DURLIAT Marcel, « La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne », *Les cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961, p. 1-14.

- DURLIAT Marcel, « L'art roman catalan. État des questions », *Anuario de estudios medievales*, II, 1965, p. 571-580.
- DURLIAT Marcel, « L'église de Saint-Martin-des-Puits (Aude) et son décor peint », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4, 1971, p. 659-682.
- DURLIAT Marcel, « L'église de Saint-Martin-des-Puits », *Congrès archéologique de France, Pays de l'Aude*, Paris, 1973, p. 140-147.
- DURLIAT Marcel, *Roussillon roman*, Saint-Léger-Vauban, 4^e éd., 1986.
- EASTLAKE Charles, *Materials for History of Oil Painting, 1847. Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, New-York, 1960.
- ENCKELL Julie, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, université de Lausanne, thèse de doctorat, S. ROMANO (dir.), 2004.
- ERACLIO, *I colori e le arti dei romani*, C. GARZYA ROMANO (éd.), Naples, 1996.
- ESCALOPIER Charles (de L'), *Théophile prêtre et moine. Essai sur divers arts*, Paris, 1843.
- EVANS Helen et WIXON William, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era (A.D. 843-1261)*, New York, 1997.
- EXNER Matthias, « L'avant-nef occidentale de l'église Saint-Georges à Oberzell (Reichenau) », C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris, 2002, p. 127-151.
- FAVREAU Robert, « Épigraphe et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes », *Journal des Savants*, 1, 1993, p. 63-87.
- FAVREAU Robert (dir.), *Saint-Savin, l'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, 1999.
- FAVREAU Robert, MICHAUD Jean et MORA Bernadette (éd.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. XII : Aude, Hérault, Paris, 1988.
- FITZHUGH, Elisabeth West, « Read Lead and Minium », R. FELLER (dir.), *Artist's Pigments, A Handbook of their History and Characteristics*, Washington 1986, p. 109-139.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « La tècnica del pastillatge en els frontals romànics catalans », *Gasetta de les Arts*, I/10, 1924, p. 1-12.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « Imitation de l'orfèvrerie dans les devants d'autel et les retables catalans à l'époque romane », *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1930, p. 248-256.
- FOLCH I TORRES Joaquim, *La Catalogne à l'époque romane. Conférences faites à la Sorbonne en 1930*, Paris, 1932.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « La pintura romànica catalana sobre fusta », *Monumenta Cataloniae*, IX, Barcelone, 1956.

- FORMIGONI Edoardo, *Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies, dans Autour de Hugo d'Oignies*, musée provincial des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003, Namur, p. 37-45.
- FRANZE Barbara, « Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XII^e siècle. Les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 12, 2008, p. 169-176 [en ligne].
- FRANZEL Claudia et PELOSI Claudia, « La pictura translucida. Fonti manoscritte ed opere pittoriche », *Kermes. La ricerca*, 59, juillet-septembre 2005, p. 63-73.
- FRINTA Mojmir, « Punchmarks in the Ingeborg Psalter », *The year 1200*, New York, 1975, p. 251-258.
- FRINTA Mojmir, « An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and non Italian Panel Paintings », *The Art Bulletin*, juin 1965, p. 261-265.
- Gallia Christiana in provincias ecclesiasticas*, t. VI : *Provincia Narbonensis*, Paris, 1739.
- GIKISSEN Léon, « La reliure occidentale antérieure à 1400 d'après les manuscrits de la Bibliothèque Albert I^{er} à Bruxelles », *Bibliologia*, t. I : *Elementa ad librorum studia pertinentia*, Turnhout, 1983, p. 76-77.
- GIRY Joseph (abbé), MARE-VE NE Anne-Françoise et BOUILLE Michel, *Les Corbières*, Rodez, 1989.
- GOERING Joseph, « Bishops, Law and Reform in Aragon (1076-1126) and the Liber Tarraconensis », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonische Abteilung*, 95, 2009, p. 1-28.
- GONZALEZ NUNEZ José, *La farmacia en la historia. La historia de la farmacia. Una aproximación desde la ciencia, el arte y la literatura*, Barcelone, 2006.
- Gothic sculpture in America*, t. I. *The New England Museums*, New York, Londres, 1989.
- GRABAR André, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise, 1975.
- GRIFFE Élie, *Histoire religieuse des anciens pays d'Aude*, t. I : *Des origines chrétiennes à la fin de l'époque carolingienne*, Paris, 1933.
- GRIFFE Élie, « Saint-Martin-des-Puits, église Saint-Martin », *Études d'Histoire audoise (IX^e-XVII^e siècle)*, 1976, p. 86.
- GROS Miguel, « El Ordo Romano hispánico de Narbona para la consagración de las iglesias », *Hispania sacra*, XIX/37, 1966, p. 321-401.
- GROS Miguel, « Epíleg », R. ORDEIG I MATA (dir.), *Les dotalties de les esglésies de Catalunya (segles XI-XII)*, t. IV : *Estudi*, Vic, 2004, p. 269-278.
- GUDIOL I CUNILL Josep, *La pintura mig-aval catalana. Els primitius*, t. I : *Els pintors. La pintura mural*, Barcelone, 1927 ; t. II : *La pintura sobre fusta*, Barcelone, 1929.
- GUINEAU Bernard, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, Turnhout, 2005.

- HAMEL Christopher (de), *Scribes and Illuminators (Medieval craftsmen)*, Londres, 1992.
- HAUSMANN Regina, *Das Martyrologium von Marcigny-sur-Loire. Edition einer Quelle zur cluniacensischen Heiligenverehrung am Ende des elften Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, 1984.
- HEILBIG Jules, « La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus. Les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège », *Bulletin de la guilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, XI, t. III, 1874-1876, p. 226-228.
- HENKE Kevin, *Arsenic. Environmental chemistry, health threats and waste treatment*, Chichester, 2009.
- HENRIET Patrick, « Le moine, le roi, l'évêque. À propos du Parma Ildefonsus (Biblioteca Palatina de Parma, ms. 1650) », *E-Spania*, juin 2007 [en ligne].
- HISCOCK Nigel, *The Symbol at your door. Number and geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Burlington, 2007.
- HOFFMANN Volker, *Der geometrische Entwurf der Hagia Sophia in Istanbul. Bilder einer Ausstellung*, Berne, 2005.
- IBARBURU ASURMENDI Maria Eugenia, *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Barcelone, 1999.
- JAKOBS D. et REICHWALD H. F., « Untersuchungsergebnisse und Massnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft II/4, 1990.
- JUBAL-DESPÉRAMONT Isabelle, « Les bois des Vierges médiévales des Pyrénées-Orientales », J.-B. MATHON (dir.), *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan, 2011, p. 87-95.
- JUNCA Sandrine, *Corpus des peintures murales médiévales du département de l'Aude et de ses marges*, université de Perpignan, mémoire de master 1, F. AMIGUES (dir.), 2005.
- KNOEPFLI Albert et EMMENEGGER Oscar, *Wandmalereien bis zum Ende des Mittelalters, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd II*, Stuttgart, 1990.
- KROUSTALLIS Stephanos, « Quomodo Decoretur pictura Librorum. Materiales y técnicas de la iluminación medieval », *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2, 2011, p. 775-802 [en ligne].
- KUPPER Jean-Louis, GEORGE Philippe et STIENNON Jacques, « Les Orfèvres mosans devant l'histoire (XI^e-XIII^e siècle) », *Un double regard sur 200 ans d'art wallon*, Tournai, 2000, p. 158-159.
- KUNZ Tobias, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Petersberg, 2007.
- LAURENT Paul, BLOCH Camille et DOINEL Jules, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, t. III : Aude. *Archives ecclésiastiques. Séries G et H*, Carcassonne, 1900.
- LAVEDAN Pierre, « Deux notes archéologiques. Une nouvelle église mozarabe en France. Saint-Martin-des-Puits », *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, 1946, p. 280-281.
- LE POGAM Pierre-Yves, *Les premiers retables*, Paris, 2009.

- LERICHE-ANDRIEU Françoise, *Promenades en Languedoc roman*, Paris, 2002.
- LETURQUE Anne, *Du trait à la couleur. Les arts picturaux en Catalogne aux âges romans. Peinture monumentale et parements d'autel*, université Montpellier 3, mémoire de master 2, G. MALLET (dir.), 2010.
- LETURQUE Anne, « Le *Liber Diversarum Artium* (ms. H 277, fol. 81v-100v, Bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier). Un intérêt renouvelé », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, Perpignan, 2012, p. 43-47.
- LETURQUE Anne, « Le savoir technique dans l'art de peindre au Moyen Âge. Les modes opératoires décrits dans le *Liber Diversarum Artium* (ms. H 277, Bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier) », *In Situ*, novembre 2013 [en ligne].
- LIÑO Emma, « El Baldaquino de "Ribes de Freser". Hipótesis para una lectura iconográfica », *El temps sota control. Homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Tarragona, 1997, p. 363-373.
- LOUMYER Guy, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Nogent-le-Roi, 1996.
- LUGAND Jacques, NOUGARET Jean, SAINT-JEAN Robert, *Languedoc Roman*, Saint-Léger-Vauban, 1985 (1^{re} éd. 1975).
- MAGNOU-NORTIER Elisabeth et MAGNOU Anne-Marie (éd.), *Recueil des chartes de l'abbaye de Lagrasse (779-1119)*, vol. I, Paris, 1996.
- MAHUL Alphonse, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, Paris, 6 vol., 1857-1882.
- MALLET Géraldine, *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier, 2003.
- MARETTE Jacqueline, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- MARTI SANT JAUME Jaume, *Dietari de Puigcerdà amb la vegueria de Cerdanya*, t. I : *Sotsvegueria del Valle de Ribes (815-1300)*, Lérída, 1928.
- MARTIN Régis, *Étude préalable de l'église de Saint-Martin-des-Puits (Aude)*. Rapport, Montpellier, ACMH, DRAC Languedoc-Roussillon, 2003.
- MATHON Jean-Bernard (dir.), *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan, 2011.
- MERCIER Emmanuelle, « La croix triomphale de l'église Saint-Brice à Hollogne-sur-Geer. Notes d'histoire de l'art et remise en contexte », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005, p. 39-54.
- MERCIER Emmanuelle, « La Sedes Sapientiae de la cathédrale de Liège », *Bloc-Notes. Bulletin du Trésor de Liège*, 33, 2012, p. 8-16.
- MERCIER Emmanuelle, « La statuaire en bois polychromé des XIII^e et XIV^e siècles dans la principauté de Stavelot-Malmedy. Liens entre évolution stylistique et technique », *À la recherche d'un temps oublié, Actes du colloque international, Stavelot, 10-11 mai 2012*, Stavelot, 2014.

- MERCIER Emmanuelle et SANYOVA Jana, « Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, 2012, p. 125-133.
- MERCIER Fernand, *Les primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane. Son histoire et sa technique*, Mâcon, 1931.
- MESTRE Mireia et MORER Antoni, « Examen del procés creatiu. Anàlisi i restauració del Baldaquí de Tost », M. CASTIÑEIRAS (dir.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, 2008, p. 57-73, 58-60.
- MESURET Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, Paris, 1967.
- MORTET Victor, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)*, Paris, 1911.
- MORER Antoni et FONT ALTABA Manuel, « Resultats analítics dels materials i de la tècnica pictòrica del frontal d'Urgell », *Butlletí del MNAC*, 2, 1994, p. 118-124.
- MORER Antoni, PRAT Nuria et BADIA Joachim, « Noves aportacions a l'estudi de les tècniques pictòriques. La Majestat Batlló, la Majestat d'Organyà i el frontal de Planes », M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, p. 221-229.
- NALDONY Jilleen, « The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal. Technical and stylistic context », *The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of English medieval painting*, Londres, 2003, p. 174-188.
- NALDONY Jilleen (dir.), *Medieval painting in Northern Europe. Techniques, analysis, art history*, Londres, 2006.
- NELLI Suzanne, *Les Durfort de Languedoc au Moyen Âge*, Toulouse, 1989.
- PACAUT Marcel, *L'ordre de Cluny*, Paris, 1986.
- OLTROGGE Doris, « Cum sesto et rigula. L'organisation du savoir technologique dans le *Liber diversarum artium* de Montpellier et dans le *Diversis Artibus* de Théophile », *Discours et savoirs. Encyclopédies médiévales, Cahiers Diderot*, 10, 2004, p. 67-99.
- ORANGE Hans Peter (L'), *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, New York, 1982.
- ORDEIG I MATA Ramon, « La documentació del monestir de Cuxa referent a Oliba i als anys del seu abadiat », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 39-51.
- ORIOIS Anna, « Evangelium Gerundense. Sacramentarium de Vilabeltran », *Catalunya Romànica*, t. IX : *L'Empordà II*, Barcelone, 1990, p. 889-892.
- ORIOIS Anna, « Evangelium de Cuxa. Epístoles de Sant Pau », M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, p. 436-439.
- OURSSEL Raymond, *Lyonnais, Savoie romans*, Saint-Vauban-Léger, 1990.

- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelone, 2005.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, « La signatura i una altra inscripció inèdita al frontal romànic de Cardet », *Miscel·lània litúrgica catalana*, XIX, 2011, p. 203-211.
- PAILHES Claudine, *Les actes de l'abbaye de Lagrasse (1115-1279)*, Paris, École des Chartes, thèse de doctorat P. OURLIAC et A. VERNET (dir.), 1976.
- PAOLÓ Pedro (de) et HIRMER Max, *L'art en Espagne*, Paris, 1967.
- PALET CASAS Antoni et ANDRES LLOPS Jaime (de), « The identification of aerinite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region », *Studies in Conservation*, 37, 1992, p. 132-136.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, 2002.
- PIANO Natacha, *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveaux ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, Universités de Lausanne et de Poitiers, thèse de doctorat, S. ROMANO et E. PALAZZO (dir.), 2010.
- PIJOAN I SOTERAS Josep et PUIG I CADAFAŁCH Josep, *Les pintures murals catalanes*, Barcelone, 1907-1921.
- PIJOAN I SOSTERA Josep et GUDIOL I RICART Josep, *Monumenta Cataloniae*, t. IV : *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelone, 1948.
- PLADEVALL FONT Antonio (dir.), *Catalunya romànica*, t. XXV : *El Vallespir, El Capcir, El Donasà, La Fenolleda, El Perapertusès*, Barcelone, 1996.
- PLAHTER Unn, HOHLER Erla, MORGAN Nigel et WICHSTRÖM Anne, *Painted Altar Frontals of Norway (1250-1350)*, Oslo, 2004.
- POISSON Olivier, « Rien. Rien. L'église Saint-Sauveur de Casesnoves et son décor peint », *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 261-283.
- POISSON Olivier, « Les peintures murales romanes de Casenoves. Fortune d'un décor devenu objet (1954-2004) », H. PALOUZIE, B.-H. PAPAUNAUD (dir.), *Regards sur l'Objet roman*, Actes du colloque « Fortune de l'objet Roman », Saint-Flour (7-9 octobre 2004), Arles, 2005, p. 91-103.
- PONSICH Pierre, « Le maître de Saint-Martin de Fenollar », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, X, 1974, p. 117-129.
- PORTA Eduardo, PALET Antoni et GUILLAMET Eudald, « Le bleu aérinte. Un pigment méconnu en peinture murale romane », *9th Triennial Meeting, Preprints, ICOM Committee for Conservation reprendre le titre, Dresde (26-31 août 1990)*, Los Angeles, 1990, p. 534-538.
- POST Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, I, Cambridge, 1930.
- POST Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, VIII/2, Cambridge, 1941.
- PUIGVERT Gemma, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll*, université autonome de Barcelone, 2000.

- RETCH Roland (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe*, catalogue d'exposition du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (5 octobre 2007-20 janvier 2008), Bruxelles, 2008.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « D'Auxerre à Cluny. Technologie de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle », *Les Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 57-90.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Berzé-la-Ville, La Chapelle-aux-Moines. Découverte d'un Christ caché sous les repeints », *Bulletin monumental*, 163/3, 2005, p. 243-249.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « L'art roman des Pyrénées. Matériaux, techniques et couleurs. Compte-rendu et participation à un séminaire de l'université de Barcelone (29-30 novembre 2007) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 2008 [en ligne].
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI^e-XII^e siècle). De Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 2010 [en ligne].
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Gourdon, église Notre-Dame. Les peintures romanes », *Congrès archéologique de France, Saône-et-Loire*, Paris, 2010, p. 217-224.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Modules de construction à l'époque romane : Berzé-la-Ville et autres sites », *Actes du colloque Arch-I-Tech (Archéologie-Ingénierie-Technologie, Abbaye de Cluny, novembre 2010)*, Bordeaux, 2011, p. 99-108.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Étude technique des fragments de peintures murales et des polychromies sur pierre provenant de l'abbaye de Cluny (XII^e-XV^e siècle), N. STRATFORD, B. MAURICE-CHABARD, D. WALSH (dir.), *Corpus de la sculpture de Cluny*, Paris, 2011, p. 741-764.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Peintures murales hispanisantes de Bourgogne. Les exemples de Burnand et Gourdon », *Rivista URTX*, 25, 2011, p. 189-197.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « La *traditio legis* de Berzé-la-Ville. Entre tradition et innovation », *Hortus artium medievalium*, 17, 2011, p. 275-287.
- ROMANO Serena, *La pittura medievale a Roma. Riforma e tradizione*, Rome, 2006.
- ROSEN Lissie (von), « Lapis-lazuli in Geological contexts and ancient written Sources », *Studies in Mediterranean Archeology and Literature*, 65, 1988, p. 1-47.
- SABARTHES Antoine (abbé), *Dictionnaire topographique du département de l'Aude comprenant les noms de lieux anciens et modernes*, Paris, 1912.
- SABARTHES Antoine (abbé), « Boutenac, Gasparets, Saint-Martin-des-Puits (Aude). Étude onomastique », *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne*, XVI, 1924-1925, p. 157-167.
- SANYOVA Jana, « Lapis et azurite, minerais bleus utilisés pour la fabrication de pigments », *Regards sur le bleu. Turquoise, saphir, lapis et autres minéraux bleus dans l'art et l'archéologie*, Namur, 2011, p. 162-183.
- SARIANIDI V.I., « The Lapis lazuli Route in Ancient East », *Archaeology*, 24, 1971, p. 12-14.

- SAUERLÄNDER Willibald, « L'Europe gothique (XIII^e-XIV^e siècle) », *La Revue de l'Art*, 3, 1969, p. 87.
- SCHAPIRO Meyer, *The Parma Ildefonsus. A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*, New York, 1964.
- SCHLOITKA Annette, « Theophilus Prestbyter. Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungen », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Jahrgang VI/1, 1992, p. 1-53.
- SCIPONI Silvia, « L'Ildefonse de Parme », N. STRATFORD (dir.), *Cluny. Onze siècles de rayonnement*, Paris, 2010, p. 144-148.
- SELSJORD Marianne, « The golden Madonna from Dyste church », *Technologia Artis*, 3, 1993, p. 113-116.
- SENDER Egon, *L'icône. Image de l'invisible*, Paris, 1981.
- SERCK-DEWAIDE Myriam, « Matériaux et couleur des yeux en sculpture », *Couleur et Temps. La couleur en conservation et restauration, Actes des XII^e journées d'études de la SFIC*, Paris, Institut national du Patrimoine (21-24 juin 2006), Paris, 2006, p. 158-166.
- SERCK-DEWAIDE Myriam et SERCK Luc, « La *Sedes Sapientiae* de la collégiale Saint-Jean à Liège. Examen technologique et traitement », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 17, 1978-1979, p. 68-105.
- SITJAR I SERRA Miguel, « La història remota de l'església parroquial de Ribes », *C.E.R. Annals*, 1995-1996, p. 91-100.
- SKAUG Erling, « Punch marks and sgraffito in the Santa Maria Maggiore Madonna. A 12th-century pioneer case ? », M. CIATTI, C. FROSININI (dir.), *L'« immagine antica » della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro*, Florence, 2002, p. 63-68.
- STIERNEMANN Patricia, « L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou », *Les cartulaires, Actes de la Table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du C.N.R.S.*, Paris, 5-7 décembre 1991, mémoires et documents de l'École des Chartes, 39, Paris, 1993, p. 171-178.
- STOUFFS Jean-Marc et DUCOURAU Bertrand, « Découvertes récentes de fresques dans l'église Saint-Nicolas de Nogaro », *Société archéologique historique, littéraire et scientifique du Gers, Actes de la XXI^e journée des archéologues gersois, Vic-Fezensac, 1999, Auch, 2000*, p. 81-90.
- STRATFORD Neil, « Visite de Berzé-la-ville », *Le gouvernement d'Hugues de Saumur à Cluny*, Cluny, 1990, p. 33-53.
- STUDER Walter, « Disentis, monastère Saint-Martin », *Le stuc, visage oublié de l'art médiéval*, Paris-Poitiers, 2004, p. 144-163.
- SUREDA PONS Joan, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981.
- SUCKALE Robert, « Die Weltgerichtstafel », *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin, 2002, p. 12-122.

- SVENSHON Helge et STICHEL, Rudolf, « Systems of monads as design principle in the Hagia Sophia, Istanbul. Neo-platonic mathematics in the architecture of Late Antiquity », *Nexus VI : Architecture and mathematics*, Gênes, 2006, p. 111-120.
- TANGEBOURG Peter, « The Crucifix from Hemse », *Restaurio*, 90, 1984, p. 24-34.
- TANGEBOURG Peter, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik, (Mittelalterliche Plastik in Schweden)*, Munich, 1989.
- TANGEBOURG Peter, « The enthroned Virgin of Stora. Malm, Södermanland, Sweden », J. NALDONY (dir.), *Medieval painting in Northern Europe. Techniques analysis, art history. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, Londres, 2006, p. 59-75.
- TESSARIOL Myriam, *Polychromie et dorures sur le portail de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors*, université de Bordeaux 3, mémoire de master « Matériaux du patrimoine culturel », 2006.
- THEOPHILUS, *The Various Arts*, DODWELL C. R. (éd.), Londres, 1961.
- THIERRY Nicole, « Les fonds de lapis-lazuli en peinture monumentale au x^e siècle en Transcaucasie et en Cappadoce », *Les dossiers d'archéologie*, 283, mai 2003, p. 50-57.
- TORP Hjalmar, « The integrating system of proportion in Byzantine art. An essay on the method of the painters of holy images », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Serie altera, 4, Rome, 1984, p. 109-147.
- TOSSATI Silvia Bianca, *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milan, 2006.
- TOSI Jean, « Un sujet brûlant depuis plus de trente ans. Les fresques de Casesnoves », *D'Ille et d'ailleurs*, 4, 1986, p. 15-26.
- TRADIGO Alfredo, *Icone e santi d'Oriente*, Milan, 2004.
- Une renaissance, L'art entre Flandres et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition du musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer, du 5 avril au 30 juin 2013.
- VASARI Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, IV, G. DELLA VALLE (éd.), Sienne, 1971.
- VASSILAKI Maria, « The Portrait of the Artist in Byzantium Revisited », M. BACCI (dir.), *Seminari e Convegni. 12 : L'artista a Bisanzio e nel mondo orientale*, Pisa, 2007, p. 1-10.
- VILLELA-PETIT Inès, « Les recettes pour l'enluminure. Do livro judaico-português de cómo se fazem as cores », *Medievalista*, 9, 2011, p. 13-14 [en ligne].
- VIREY Jean, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon*, Mâcon, 1956.
- WATSON AL-HAMDANI, BETTY, « Le schéma des fresques romanes de Saint-Martin-de-Fenollar », *Elne, ville et territoire, l'historien et l'archéologue dans la cité*, II^e rencontre d'histoire et d'archéologie d'Elne, La société des Amis d'Illibérès, 2003, p. 309-320.

- WEST FITZHUGH Elizabeth, « Read Lead and Minium », *Artists' Pigments*, Cambridge, 1986, p. 109-139.
- WEITZMANN Kurt, « The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures », O. DEMUS (dir.), *The Mosaics of San Marco in Venice*, II, Chicago, 1984, p. 105-142, 253-257.
- WETTSTEIN Janine, « Les fresques roussillonnaises de Casesnoves », *Genava*, XXVI, 1978, p. 171-186.
- WILLIAM John, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. IV : 11-12th centuries, Londres-Turnhout, 2002.
- WINFIELD David, « Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A comparative Study », *Dumbarton Oaks Papers*, XXII, 1968, p. 136-138.
- WOODFIN Warren, *The Embodied Icon. Liturgical Vestements and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford, 2012.
- WUNDERWALD Anke et BERENGUER I AMAT Mireia, « Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur », *Butlletí del MNAC*, 5, 2001, p. 121-129.
- ZANARDI Bruno, « Projet dessiné et “patrons” dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge », *Revue de l'art*, 1999, p. 43-55.
- ZANICHELLI Giuseppa, « Strutture narrative a Cluny. Il Parma Ildefonsus », *Medioevo. Immagine e racconto*, Milan, 2003, p. 237-249.
- ZENNER Marie-Thérèse, « A proposal for Constructing the plan and elevation of a Romanesque Church using three Measures », *Ad Quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture. Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art*, Ashgate, 2002, p. 25-57.
- ZENNER Marie-Thérèse, « Villard de Honnecourt and Euclidean Geometry », *Nexus Network Journal*, IV/2, 2002, p. 65-78.

Collection « Arts »

Titres déjà parus
dans la même collection

Gaston Couté, le dernier des poètes maudits. Chanson, poésie et anarchisme à la Belle Époque,
PILLET E., 2011.

Lieux renoiriens, CUROT F., 2011.

Masques et miroirs — Modalités de la représentation dans l'œuvre narrative de Tommaso Landolfi,
GRANGER-MATHIEU G., 2008.

Choses tues — Le trait, la trace, l'empreinte, JACQUEVIEL-BOURJEA M., 2008.

Arts en mouvement — Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925, MAS J., 2008.

Le « local » dans l'histoire du cinéma, AMY DE LA BRETÈQUE F., 2007.

Pier Paolo Pasolini — Pour une anthologie poétique, BIANCOFIORE A., 2007.

Il rosso Fiorentino, pittore della Maniera, CLIMENT-DELTEIL P., 2007.

Poétique, esthétiques, politiques de la ville, GABELLONE P., 2006.

Renoir en Amérique, CUROT F., 2006.

Paroles croisées : aperçus théoriques sur les arts, SCHEINFEIGEL M., 2006.



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(Université Paul-Valéry, Montpellier)
pulm@univ-montp3.fr
www.pulm.fr

Dépôt légal : mars 2015

