



HAL
open science

La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration

Marcello Angheben

► **To cite this version:**

Marcello Angheben. La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration. Cahiers de civilisation médiévale, 2021, 64 (253), pp.1-32. 10.4000/ccm.6191 . halshs-03510142

HAL Id: halshs-03510142

<https://shs.hal.science/halshs-03510142>

Submitted on 20 Jul 2023

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.

La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration

Marcello Angheben

DANS CAHIERS DE CIVILISATION MÉDIÉVALE 2021/1 (N° 253), PAGES 1 À 32

ÉDITIONS CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE CIVILISATION MÉDIÉVALE/UNIVERSITÉ DE POITIERS

ISSN 0007-9731

ISBN 9782490783083

DOI 10.4000/ccm.6191

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-civilisation-medievale-2021-1-page-1.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration

Romanesque Mural Painting of Catalonia and its Sources of Inspiration

Marcello Angheben



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccm/6191>

DOI : [10.4000/ccm.6191](https://doi.org/10.4000/ccm.6191)

ISSN : 2119-1026

Éditeur

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2021

Pagination : 1-32

ISBN : 978-2-490783-08-3

ISSN : 0007-9731

Distribution électronique Cairn



CHERCHER, REPÉRER, AVANCER.

Référence électronique

Marcello Angheben, « La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 253 | 2021, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 30 juin 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/ccm/6191> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccm.6191>



La revue *Cahiers de civilisation médiévale* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La peinture romane de Catalogne et ses sources d'inspiration

Romanesque Mural Painting of Catalonia and its Sources of Inspiration

Résumé

L'historiographie récente a généralement daté les débuts de la peinture murale catalane romane à la fin du XI^e siècle, situant ses sources d'inspiration principalement dans le substrat local, dans la Rome de la réforme et dans le sud de l'Italie. Cet article propose de faire remonter les premières œuvres dans les années 1060-1070. Et en s'appuyant autant sur l'analyse des formes que sur l'iconographie, il rétablit le rôle de la Lombardie dans la genèse de cet art. Dans ce scénario, des peintres lombards seraient venus travailler sur les grands chantiers catalans des alentours de l'an Mil avant de laisser la place à des peintres locaux qui auraient utilisé d'autres pigments et opéré un travail de stylisation sur leurs modèles. Cette approche intègre également les autres sources d'inspiration avérées ou envisageables : le substrat local, la moitié sud de l'Italie, la Cappadoce et le Poitou. Elle tend ainsi à montrer que la Catalogne a su tirer le plus grand profit des courants artistiques majeurs qui l'ont traversée en nourrissant constamment son inépuisable créativité.

Mots-clés : art roman, peinture murale, Catalogne, Pyrénées, liturgie, eucharistie, Vierge-prêtre, réforme grégorienne, Apocalypse, Pedret, Burgal, Àneu, Taüll, Sorpe, Esterri de Cardós, Saint-Lizier, Saint-Michel de Cuxa, Galliano, Rome, Cappadoce, Poitou

Abstract

Recent historiography has generally dated the beginnings of Romanesque Catalan mural painting to the end of the 11th century, locating its sources of inspiration mainly in the local substratum, in the Rome of the Reformation and in southern Italy. This article proposes to trace the first works back to the years 1060-1070 or even earlier. And by relying as much on the analysis of forms as on the iconography, it re-establishes the role of Lombardy in the genesis of this art. In this scenario, Lombard painters would have arrived to work on the great Catalan building sites around the year 1000, before giving way to local painters who used other pigments and stylised their models. This approach also integrates other proven or conceivable sources of inspiration: the local substratum, the southern half of Italy, Cappadocia and Poitou. It thus tends to show that Catalonia has been able to make the most of the major artistic currents that have passed through it while constantly enriching its inexhaustible creativity.

Keywords: romanese art, mural painting, Catalonia, Pyrenees, liturgy, eucharist, Priesthood of the Virgin, Gregorian reform, Apocalypse, Pedret, Burgal, Àneu, Taüll, Sorpe, Esterri de Cardós, Saint-Lizier, Saint-Michel de Cuxa, Galliano, Rome, Cappadoce, Poitou

Dans le domaine de la peinture romane, la Catalogne occupe une place singulière à la fois par le talent de certains peintres et l'originalité de plusieurs programmes iconographiques, mais aussi parce que les œuvres sont très nombreuses et qu'elles sont majoritairement conservées dans des musées où elles jouissent d'une

* UMR 7302 – CESCO/Université de Poitiers.

visibilité sans équivalent dans les autres corpus¹. Si l'on conserve autant de peintures romanes, c'est notamment parce que la plupart des sites sont très isolés dans les vallées pyrénéennes et que de nombreux ensembles ont été protégés par des retables monumentaux. Et depuis les années 1920, on a entrepris de les détacher de leur support, tout d'abord pour les faire entrer dans le marché de l'art et, presque aussitôt, pour éviter cette fuite du patrimoine national². Les peintures déposées ont toutefois fait l'objet de restaurations parfois outrancières qui n'ont pas encore été répertoriées alors qu'elles faussent considérablement le regard qu'on leur porte, donnant l'impression qu'elles sont de meilleure qualité que les vestiges conservés *in situ*. Toujours est-il que c'est le nombre exceptionnel d'œuvres subsistant, combiné avec les rares sources textuelles, qui a permis d'ébaucher une chronologie, de regrouper les ensembles stylistiquement apparentés, de déterminer une partie de leurs modèles et de leur rayonnement, et d'en déchiffrer la signification, les programmes les plus explicites contribuant parfois à éclairer les plus indigents.

Il subsiste cependant d'immenses lacunes dans la connaissance de ce vaste corpus. Les plus importantes concernent la chronologie et les sources d'inspiration. L'historiographie a longtemps attribué la naissance de la peinture murale romane de Catalogne à un peintre anonyme, le «Maître de Pedret», qui serait venu d'Italie dans le sillage des «*Maestri Comacini*», des maçons lombards dont la présence en Catalogne fait encore débat³. Depuis une vingtaine d'années, le rôle du ou des peintres de Sant Quirze de Pedret a été très justement remis en question. Cette révision de l'historiographie a par ailleurs mis l'accent sur l'important substrat artistique catalan, principalement représenté par les bibles de Ripoll, et son incidence sur la peinture murale. Les questions d'«influences» ou de «transferts artistiques» restent toutefois très difficiles à appréhender car la culture d'un peintre devait généralement résulter d'interactions complexes entre de multiples sources d'inspiration⁴. Il semble dès lors nécessaire de faire le point sur ces problématiques en revenant sur les questions de datations, de filiations formelles et de traditions iconographiques.

1. Je remercie vivement Fabio Scirea pour ses nombreuses suggestions qui ont amplement contribué à nourrir ma réflexion sur les délicates questions traitées dans cet article. Ma gratitude s'adresse également à Marco Rossi qui m'a fait bénéficier de sa grande connaissance de la peinture romane de Lombardie et qui m'a très amicalement permis de publier ses photographies de Galliano. Je tiens aussi à remercier Jordi Camps pour nos échanges sur la peinture catalane et pour les photographies des œuvres conservées au Musée national d'art de Catalogne (désormais MNAC). Ma gratitude s'adresse enfin à Marc Sureda qui ne manque jamais d'éclairer ma lanterne au sujet de l'art catalan.

2. Voir à ce sujet Milagros GÀRDIA PONS, Guiu M. CAMPS et Immaculada LORÉS I OTZET, *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana*, Exposition (Palacio nacional de Monjuïc, 23 mars-21 juin 1993), Barcelone, Museu nacional d'art de Catalunya (Los dossiers del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1), 1993 ; Montserrat PAGÈS I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'or), 2009, p. 9-29 et Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ et Gemma YLLA-CATALÀ PASSOLA, «El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos», dans *Enciclopedia del románico en Cataluña*, Barcelone/Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, p. 21-41.

3. Pour la critique de cette hypothèse, voir Joan DURAN-PORTA, «The Lombard Masters as a *deus ex machina* in Catalan First Romanesque», *Arte Lombarda*, n.s., 156, 2009, p. 99-121. Pour la question des maçons lombards, voir également Fernando GALTIER MARTÍ, «Los maestros lombardos en la península ibérica», dans *I magistri comacini: mito e realtà del medioevo Lombardo*, atti del XIX Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Varese, 23-25 ottobre 2008), Spolète, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2009, II, p. 713-744 ; et Saverio LOMARTIRE, «Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi": problemi terminologici e storiografici», dans *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya: 25 i 26 de novembre de 2005. Simposi internacional*, Pere FREIXAS et Jordi CAMPS (dir.), Gérone/Barcelone, Ajuntament de Girona/MNAC, 2010, p. 9-31. On rappellera à ce sujet l'article de Josep PUIG Y CADAVALCH, «Les influences lombardes en Catalogne», *Congrès archéologiques de France*, 73^e session (Carcassonne/Perpignan, 1906), Paris/Caen, Picard/Delesques, 1907, p. 684-703, ainsi que les autres travaux de cet auteur. Pour les peintures de Pedret, voir la bibliographie de la note 60.

4. Pour la notion de transfert artistique, voir *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XI^e-XV^e siècle)*, Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUET et Benoît VAN DEN BOSSCHE (dir.), Paris, Picard, 2014. Pour la Catalogne, cette question a été envisagée sous l'angle du «mapping» par Milagros GUARDIA, «Une nouvelle géographie de la peinture murale romane?», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2017, p. 87-102.



Fig. 1 – Sant Pere de Burgal, peintures de l’abside, la comtesse Lucia de la Marche (cl. MNAC)



Fig. 2 – Rome, église Saint-Clément, Beno de Rapiza, Maria Macellaria et leurs enfants offrant des cierges et de la cire à saint Clément (arch. de l’auteur).

La chronologie

Si la question de la chronologie est extrêmement délicate, elle demeure essentielle pour comprendre les relations avec les hypothétiques sources d'inspiration et plus particulièrement avec les bibles de Ripoll, réalisées dans la première moitié du XI^e siècle, et les peintures de Galliano commanditées par Aribert d'Intimiano et probablement exécutées avant la dédicace de 1007. Pour la peinture romane, on dispose de quelques dates de consécration comme celles de la cathédrale de Saint-Lizier en 1117 et des deux églises de Taüll en 1123, et de la représentation de la comtesse Lucia de la Marche à Sant Pere de Burgal. À défaut de toute autre information, les dates de consécration constituent un point de repère extrêmement précieux, mais elles ne correspondent pas nécessairement à l'achèvement des peintures. Pour Saint-Lizier, qui se situe en dehors de la Catalogne médiévale mais dont les peintures sont apparentées à celles de Pedret, John Ottaway a soutenu une datation du décor peint dans les années 1065-1075, en raison notamment des analogies avec les peintures d'Àger dont la collégiale fut l'objet d'une refondation en 1071-1072⁵. À l'inverse, on a presque systématiquement situé les peintures de Santa Maria de Mur longtemps après la consécration de l'église en 1069⁶.

Pour les œuvres les plus anciennes, l'indice le plus fiable émane donc des peintures de l'abside de Burgal où la comtesse Lucia figure debout, un cierge à la main, à l'extrémité droite du soubassement (fig. 20 et 1). Les quelques lettres conservées permettent d'y reconnaître l'épouse d'Artau I^{er} qui fut comte du Pallars Sobirà de 1049 à 1081 et dont l'effigie faisait certainement pendant à celle de Lucia, comme dans la représentation de Beno de Rapiza, de Maria Macellaria et de leurs enfants dans l'église inférieure de Saint-Clément de Rome (fig. 2)⁷.

À une date inconnue, le comte fut frappé d'excommunication au motif qu'il avait enfreint la trêve de Dieu et le demeura jusqu'à sa mort. En 1088, son fils Artau II l'a réhabilité en restituant à l'évêque d'Urgell l'église de Santa Maria d'Àneu usurpée par son père⁸. On en a déduit que les peintures n'ont pas pu être réalisées au moment où Artau I^{er} était sous le coup de l'excommunication et qu'elles devaient être postérieures au premier rapprochement avec l'évêque d'Urgell engagé en 1085 ou après la restitution de 1088⁹. On a aussi postulé que le motif du cierge faisait de l'effigie de Lucia de la Marche une image posthume et par conséquent postérieure à sa mort survenue en 1090¹⁰. Cette hypothèse a également été fondée sur les fragments de peinture conservés *in situ*, sur la paroi septentrionale de l'arc presbytéral, dans lesquels on a

5. John OTTAWAY, *Entre Adriatique et Atlantique : Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier, Office du tourisme, 1994, p. 171-177. Cette datation a fait l'objet d'une révision de la part de M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 190-196, qui est revenue à la date de 1117 et à une date assez proche pour Àger. Pour Natacha PIANO, *Locus Ecclesiae : Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XI^e siècle)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction d'Éric PALAZZO, Université de Poitiers, 2010, p. 329, situe les peintures du chevet entre 1100 et 1117. Voir également la critique plus générale des datations proposée par Milagros GUARDIA et Carles MANCHO, «Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana», dans *Les fonts de la pintura romànica*, Milagros GUARDIA et Carles MANCHO (dir.), Barcelone, Universitat de Barcelona (Ars picta, Temes, 1), 2008, p. 117-160.

6. Voir par exemple M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 225-237.

7. Joseph WILPERT, «Le pitture della basilica primitiva di San Clemente», *Mélanges de l'école française de Rome*, 26, 1906, p. 251-303, DOI : 10.3406/mefr.1906.6929, ici p. 294-297 ; et Giulia BORDI, «Laïcs, nobles et parvenus dans la peinture murale à Rome du VIII^e au XII^e siècle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 37-44, ici p. 43. Il faut également signaler le donateur laïc offrant des cierges sur les mosaïques du Poreč (VI^e s.), car rien n'indique qu'il était décédé au moment de la réalisation de cette œuvre.

8. Pour l'excommunication d'Artau, voir Martin AURELL, *Les noces du comte : mariage et pouvoir en Catalogne (785-1213)*, Paris, Publications de la Sorbonne (Histoire ancienne et médiévale, 32), 1995, p. 292 ; Montserrat PAGÈS I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'or, 341), 2005, p. 98-100 ; Id., *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Ferrà RELLA I FORO (préf.), Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'or, 390), 2008, p. 78 ; et Anke WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell: 11.-12. Jahrhundert*, Korb, Didymos (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, 7), 2010, p. 139-140.

9. Voir à nouveau les travaux de M. Pagès i Paretas mentionnés précédemment.

10. Jordi CAMPS SÒRIA et Immaculada LORÉS i OTZET, «Le patronage dans l'art roman catalan», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, 2005, p. 209-224 ; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «De l'obra vista al revestiment de l'arquitectura : l'església pintada a la Catalunya romànica», dans *Els comacini i l'arquitectura romànica...* (*op. cit.* n. 3), p. 133-149, ici p. 139-140 ; et Id., «Il "Maestro di Pedret" e la pittura lombarda : mito o realtà?», *Arte lombarda*, 156, 2009, p. 48-67, ici p. 63.



Fig. 3 – Rome, église Saint-Clément, la Messe de saint Clément avec Beno de Rapiza et Maria Macellaria offrant des cierges et de la cire (aquarelle de William Ewing, arch. de l’auteur).

vu une représentation du deuxième fils d’Artau et de Lucia, Ot, qui est devenu évêque d’Urgell (1095-1122) avant d’être vénéré comme un saint¹¹.

Rien ne permet cependant d’identifier ce personnage, d’autant qu’il est séparé des époux par la travée droite précédant l’abside et qu’il figure sur un registre intermédiaire situé entre ces derniers et l’*apostolado* élargi de l’abside et de la travée droite du chevet. Le motif du cierge exposé par Lucia ne se réfère par ailleurs pas nécessairement au thème de la mort¹². Les peintures romaines de Santa Maria Antiqua, Santa Maria in via

11. C’est l’opinion M. PAGÈS I PARETAS, *La pintura mural romànica* (op. cit. n. 8), p. 94 (1095-1097); Id. (op. cit. n. 2), p. 193; M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «De l’obra vista...» (art. cit. n. 10), p. 139; et Id., «Il “Maestro di Pedret”...» (art. cit. n. 10), p. 63. Pour Anna ORRIOLS ALSINA, «Las artes pictóricas del románico catalán», dans *Enciclopedia del Románico en Cataluña : Barcelona*, Aguilar de Campó/Barcelone, Fundación Santa María la Real, 2014, p. 149-180, ici p. 159, les peintures de Burgal pourraient être postérieures à celles de Carugo qui ont été situées après 1105 par Elena ALFANI, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo : la capella di San Martino a Carugo. Mariano Comense*, Rome, Argos, 2000, p. 152. Cette datation se fonde principalement sur la représentation de saint Castus dont les reliques ne furent découvertes qu’en 1105. Celui-ci semble toutefois avoir été représenté dans la mosaïque absidale de Saint-Ambroise de Milan à travers le personnage nimbé figuré sur un ambon, exactement comme à Carugo, ce qui invaliderait cet argument. La datation carolingienne et l’authenticité de cette mosaïque demeurent toutefois très discutables. Comme on va le voir plus loin, les analogies stylistiques avec le groupe de la vallée d’Àneu et de Pedret ne sont en tout cas que très partielles et ne permettent dès lors pas de dater les peintures de Burgal en fonction de cette hypothétique datation de Carugo.

12. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Il “Maestro di Pedret”...» (art. cit. n. 10), p. 63-66, qui a fait référence au Jugement dernier du tondo du Vatican où l’abbesse Costanza et la moniale Benedetta tiennent respectivement un modèle d’église et un cierge devant une cité paradisiaque, à la manière des donateurs. Cette hypothèse implique toutefois que le panneau soit postérieur au gouvernement de l’abbesse (1061-1071), contrairement à ce qu’ont postulé certains auteurs comme Robert SUCKALE, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge: sechs Studien*, Berlin, Lukas, 2002, p. 12-118; et Serena ROMANO et Filipe DOS SANTOS, «La tavola del Giudizio Universale già in San Gregorio Nazianzeno (Pinacoteca Vaticana)», dans *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Stefano ROMANO (dir.), Milan/Turnhout, Jaca Book/Brepols (La Pittura medievale a Roma : 312-1431, Corpus IV), 2006, p. 45-55. Il faut ajouter que le contexte dans lequel s’inscrivent ces donatrices est très différent puisque la composition absidale de Burgal ne se réfère pas explicitement à la fin des temps ou au temps de la mort.

Lata, San Gabriele all'Appia et Saint-Clément laissent entendre au contraire que les donateurs présentant des cierges à leur saint protecteur correspondent à des personnages vivants (fig. 2 et 3)¹³. D'autant que dans la représentation de la messe de saint Clément, Beno de Rapiza et Maria Macellaria apportent des cierges et de la cire à l'autel, dans le cadre de la procession d'offertoire¹⁴. Il est probable dès lors que Lucia et son époux ont voulu rappeler qu'ils ont contribué au financement du luminaire de l'église, comme elle le fit personnellement pour le monastère de Sant Genís de Bellera en 1068¹⁵.

Enfin, on ignore la date de l'excommunication d'Artau, de sorte que les peintures pourraient remonter au moment où le monastère est entré en sa possession. En 1064, le comte de Pallars Jussà a en effet cédé les monastères de Burgal et d'Àneu au comte de Pallars Sobirà contre le château d'Erill et les villes d'Erill, Duro, Taüll, Cardet et Boí. Ce transfert est à nouveau mentionné dans un document de 1094, mais cela n'implique pas que Burgal ait échappé à Artau dans les années qui ont suivi la première transaction¹⁶. On peut donc supposer que les peintures de Burgal datent de la seconde moitié des années 1060 ou du début de la décennie suivante. C'est d'autant plus vraisemblable que les documents attestent qu'Artau et Lucia ont multiplié les donations aux institutions religieuses et plus particulièrement au monastère de Santa Maria de Gerri où elles sont mentionnées pour les années 1059, 1068, 1070, 1076, 1077 et 1081¹⁷. Cet exemple bien documenté atteste dès lors que l'excommunication du comte n'a nullement arrêté ni même ralenti les œuvres de charité émanant de ce couple puisqu'elles se sont prolongées jusqu'à l'année de sa mort.

Si la datation des peintures de Burgal autour de 1070 reste discutable, elle apparaît à mes yeux comme la mieux fondée. Et comme ce décor ne constitue certainement pas le premier exemple de ce style, on peut supposer que celui-ci est apparu quelques années plus tôt. L'hypothèse est lourde de conséquences car les peintures de cette église appartiennent à un groupe stylistiquement très homogène intégrant Santa Maria d'Àneu, une autre possession du comte de Pallars Sobirà située dans la même vallée, Santa Maria de Cap d'Aran, située dans une vallée jouxtant celle d'Àneu, Sant Quirze de Pedret, Saint-Lizier et Sant Pere d'Àger¹⁸. Et l'on peut ajouter à cette liste l'ensemble de Baiasca découvert en 1977, même si la facture ne présente pas les mêmes qualités, d'autant que l'église se trouve également dans la vallée d'Àneu¹⁹. Pour la commodité, je désignerai ces peintures comme le « groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret », tout en précisant que cette dénomination nécessairement bancaire intègre les sites majeurs de Cap d'Aran, Saint-Lizier et Àger et qu'elle n'implique pas une attribution de toutes ces œuvres à un même peintre ou à un même atelier.

La présence de Saint-Lizier dans ce groupe implique que les peintures de son sanctuaire sont nettement antérieures à la consécration de 1117, comme l'avait déjà postulé J. Ottaway, ou que le style de ce groupe s'est maintenu pendant un demi-siècle. Dans le domaine de la peinture romane, la chronologie est généralement trop incertaine pour pouvoir établir la longévité d'un style. L'exemple du Poitou laisse toutefois supposer qu'une telle pérennité est possible, pour autant qu'on associe la datation des peintures aux dates de consécration : Saint-Hilaire-le-Grand en 1049 et Notre-Dame-la-Grande en 1086²⁰. Si l'on ignore l'état d'achèvement de ces édifices et encore plus celui des peintures lors de ces cérémonies, les tendances observables dans ces incunables se retrouvent pendant une grande partie du XII^e siècle, même si les datations sont

13. Hans BELTING, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Frank MULLER (trad.), Paris, Cerf (Histoire), 1998, p. 110 et p. 160 ; et John OSBORNE, « Images of the Mother of God in Early Medieval Rome », dans *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack*, Anthony EASTMOND et Liz JAMES (dir.), Aldershot, Ashgate, 2003, p. 135-156. On retrouve une femme offrant un cierge sur un fragment déposé provenant de Sant Pere d'Esterrí d'Àneu, mais son contexte demeure inconnu.

14. Voir par exemple Hélène TOUBERT, *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf (Histoire), 1990, p. 206-208.

15. M. AURELL (*op. cit.* n. 8), p. 290.

16. M. PAGÈS I PARETAS, *La pintura mural romànica...* (*op. cit.* n. 8), p. 77-80.

17. Ignasi M. PUIG I FERRETÉ, *El Monestir de Santa Maria de Gerri (segles XI-XV)*, *Col·lecció diplomàtica*, Barcelone, Institut d'estudis catalans (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 42), 1991, II, p. 7-15. Le document n° 25, manifestement interpolé, mentionne même une donation en 1082, autrement dit l'année qui a suivi la mort du comte.

18. Voir notamment Walter William Spencer COOK et José GUDIOL RICART, *Pintura e Imagineria románicas*, Madrid, Editorial Plus-Ultra (*Ars Hispaniae*, 6), 1950, p. 53-65 ; et Joan SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, Alianza (Alianza Forma, 17), 1981, p. 19

19. M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 131-145.

20. Voir à ce sujet les notes 100, 101 et 102.

encore plus incertaines pour cette période. On pourrait donc envisager une longévité comparable pour le groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret.

Par rapport à ce premier courant, les peintures de Taüll constituent un tournant marquant car elles inaugurent un style foncièrement novateur, même s'il conserve des caractéristiques de ce groupe. Sa diffusion est toutefois restée limitée, du moins dans les Pyrénées, puisqu'on ne le rencontre que dans les deux églises de Taüll et à Sant Pere de Sorpe, avec des correspondances partielles dans d'autres ensembles comme celui de la Seu d'Urgell²¹. On trouve en revanche des échos très précis du style attribué au maître de Santa Maria de Taüll sur les sites pourtant très distants de San Baudelio de Berlanga, de la Vera Cruz de Maderuelo et de San Miguel de Gormaz²².

En Catalogne, rien n'indique que l'émergence de ces formes nouvelles ait mis un terme au style du groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret. Celui-ci s'est en effet perpétué dans les ensembles stylistiquement très semblables des sites voisins de Sant Pau d'Esterrí de Cardós et Santa Eulàlia d'Estaon, exécutés par des peintres beaucoup moins talentueux et manifestement illettrés (fig. 27)²³. On y retrouve notamment le menton étroit et charnu figuré par des courbes d'épaisseurs décroissantes ou encore les mèches parallèles retombant sur le front dont il sera question plus longuement ultérieurement, mais ces conventions ont été appliquées avec une maladresse tantôt naïve, tantôt brutale. Si la rusticité du style a généralement inspiré une datation tardive, rien n'indique en réalité qu'elles soient nettement postérieures aux œuvres majeures et qu'elles ne découlent pas simplement d'une interprétation malhabile de modèles contemporains ou légèrement antérieurs²⁴.

Ces deux ensembles posent plus largement la question de la datation des peintures qui n'appartiennent à aucun des deux groupes définis précédemment et celle des œuvres tardives. Ces peintures qui échappent généralement à toute classification n'ont presque jamais fait l'objet d'études approfondies alors qu'elles sont beaucoup plus nombreuses, probablement parce qu'elles ne comptent pas parmi les plus anciennes et que leur datation ne peut pas être fondée sur des arguments textuels²⁵. Pour pouvoir leur conférer toute l'importance qu'elles méritent et tenter de les situer dans le panorama de la peinture catalane, les églises concernées et leur décor devraient pouvoir bénéficier d'études associant systématiquement un examen de l'archéologie de l'édifice, des techniques picturales, de la stratigraphie et du style²⁶.

21. À la Seu d'Urgell, on retrouve la chevelure en cascade du Christ, le drapé de son vêtement et les plis soufflés. Les peintures d'Ourjout ont été rattachées à celles de Taüll par Emmanuel GARLAND, « À propos des peintures murales d'Ourjout : la représentation des saints dans les chœurs, à l'époque romane », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, 74, 2014, p. 49-75.

22. W. W. S. COOK et J. GUDIOL RICART (*op. cit.* n. 18), p. 43 (pour lesquels les peintres de Taüll venaient d'Italie); et Milagros GUARDIA, *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Bellaterra, Universitat autònoma de Barcelona (*Memoria artium*, 10), 2011, p. 177, qui a ajouté à cette liste San Martín de Ávila, San Martín de Elines (Cantabrie) et Tubilla del Agua (Burgos).

23. W. W. S. COOK et J. GUDIOL RICART (*op. cit.* n. 18), p. 48-49 et p. 65, ont situé Estaon dans le groupe du « cercle du maître de Pedret » et attribué les peintures d'Esterrí de Cardós au « maître de Cardós », au même titre que l'ensemble de Sorpe.

24. Pour la datation de Sant Pau d'Esterrí de Cardós et Santa Eulàlia d'Estaon, voir notamment Chandler RATHFON POST, *A History of Spanish Painting, I: Introduction: The Romanesque Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1930, p. 116 (Estaon peu de temps après 1150); J. SUREDA (*op. cit.* n. 18), p. 316-317 (respectivement milieu et seconde moitié du XII^e siècle); Juan AINAUD DE LASARTE, dans *El Pallars Sobirà. El Pallars Jussà*, Jordi VIGUÉ et Antoni PLADEVALL (dir.), Barcelone, Enciclopèdia Catalana (Catalunya Romànica, 15), 1993, p. 286-288 (Estaon dans la première moitié du XII^e siècle); et M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 162 (Estaon en 1125-1150).

25. De ce point de vue, on ne peut que saluer ces deux monographies consacrées à des ensembles généralement considérés comme mineurs : Lily ARAD, *Santa Maria de Barberà del Vallès : fe i poder darrere les imatges sacres*, Barcelone, Tàbola Edicions, 2011; Jesús ALTURO et Tània ALAIX, *L'església de Sant Salvador de Polinyà i les seves pintures*, Barcelone, Universitat autònoma de Barcelona, 2016.

26. Il faut citer à cet égard cet ouvrage récent qui a accordé une place centrale à l'archéologie de l'édifice : Milagros GUARDIA et Immaculada LORÈS, *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí*, Barcelone, Universitat autònoma de Barcelona (*Memoria Artium*, 26), 2020. Depuis une trentaine d'années, l'étude de la stratigraphie est grandement facilitée par la technique du relevé archéographique mise au point par Christian Sapin et son équipe sur le chantier de Saint-Germain d'Auxerre. Elle permet non seulement une meilleure lecture des œuvres mais aussi une connaissance précise de la stratigraphie et, par conséquent, des processus picturaux. Voir à ce sujet *Peindre à Auxerre au Moyen Âge : IX^e-XIV^e siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Christian SAPIN (dir.), Auxerre/Paris, Centre d'études médiévales d'Auxerre/Éditions du CTHS (Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, 7), 1999. Cette technique a également été appliquée aux peintures de Saint-Savin, cf. Carolina SARRADE, « Comprendre la technique des peintures romanes par le relevé stratigraphique », *In Situ*, 22, 2013, DOI : 10.4000/insitu.10641 ;

Dans l'historiographie récente, l'étude des formes a toutefois perdu beaucoup de crédit, probablement en raison des faiblesses et des excès aisément imputables aux approches antérieures qui n'ont guère pris en considération les caractéristiques de la peinture romane. Des observations plus objectives et pertinentes peuvent toutefois se dégager d'une étude formelle, pour autant qu'on tienne compte de ces spécificités.

Les peintres des XI^e-XII^e siècle ont utilisé de nombreuses conventions figuratives, comme la surface rouge marquant le creux de la joue, mais leur usage ne suffit pas à définir un style personnel. Celui-ci se caractérise par de multiples facteurs comme la palette, le nombre de strates picturales, le répertoire de conventions adopté et davantage encore par la façon de les traiter. Certains leur ont conféré des accents plus réalistes tandis que d'autres les ont fait évoluer vers des degrés d'abstraction variant en fonction de leur formation, de leur habileté ou de leur sensibilité. Si l'on reprend le motif de la surface marquant le creux des joues, on s'aperçoit qu'il provient de l'art byzantin où cette dépression est rendue de manière très réaliste par de subtils coups de pinceau, alors que dans le monde roman, il a été transformé en motifs plus ou moins abstraits : un disque uniforme, une série de hachures ou une superposition de ces deux strates. À Sant'Angelo in Formis, la curieuse formulation de cette convention donne l'impression que la joue a été abruptement creusée dans la chair. C'est donc dans les détails de chaque version d'un motif et non dans l'adoption de celui-ci que la personnalité d'un individu est susceptible de transparaître.

L'autre caractéristique de l'art roman vient de ce que plus de 90 pourcents des œuvres ont disparu, de sorte qu'il est peu probable qu'on en ait conservé deux ou trois émanant du même peintre, même en Catalogne où ce pourcentage est inférieur. Si l'étude des formes ne peut presque jamais déboucher sur l'établissement du catalogue d'un peintre ou d'un atelier, elle contribue en revanche à mettre en valeur les spécificités de chaque œuvre et à dégager la façon dont chaque peintre s'est efforcé de répondre aux défis qui se présentaient à lui²⁷. Elle laisse également supposer que les formes ne se diffusent pas de la même manière que les modèles iconographiques. Ceux-ci peuvent voyager par le biais de manuscrits ou d'ivoires, tandis que les formes, du moins celles de la peinture monumentale, devaient souvent se transmettre à travers un contact direct entre les émules et leurs prédécesseurs ou du moins leurs œuvres. Les mutations stylistiques impliquaient en effet un profond changement des procédés et des gestes réitérés quotidiennement. Pour tenter de mieux comprendre les filiations artistiques, il me semble donc nécessaire d'accorder une importance accrue aux analogies formelles.

Le substrat catalan

En 1948, José Pijoán et José Gudiol Ricart ont postulé que les caractéristiques attribuées par certains à des modèles lombards étaient déjà présentes localement, parfois depuis la fin de l'Antiquité, et ce point de vue a été repris et développé dans l'historiographie récente²⁸. On ignore malheureusement presque tout des peintures et des mosaïques catalanes antérieures à 1070. Pour la période la plus ancienne, on peut citer les mosaïques de la coupole de la villa de Centelles, près de Tarragone, les peintures de Sant Miquel de Terrassa qui ont

Carolina SARRADE, « La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques, approche archéologique des peintures », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 103-116 ; Claire BOISSEAU, « Les peintures de la chapelle axiale à Saint-Savin-sur-Gartempe. Les résultats de l'approche archéographique », *Revue historique du Centre-Ouest*, 16-1, 2018, p. 7-25 ; ID., « Saint-Savin-sur-Gartempe, le décor peint de la chapelle axiale (XI^e-XII^e siècle) », *Bulletin monumental*, 176-2, 2018, p. 163-166 ; et Carolina SARRADE, « Análisis arqueográfico y pintura experimental », dans *Pintado en la pared : el muro como soporte visual en la Edad Media*, Santiago MANZARBEITIA VALLE, Matilde AZCÁRATE LUXÁN et Irene GONZÁLEZ HERNANDO (éd.), Madrid, Ediciones Complutense (Investigación), 2019, p. 71-78.

27. C'est la démarche que j'ai tenté de développer dans Marcello ANGHEBEN (éd.), *Les peintures de la nef de Saint-Savin*, Turnhout, Brepols (à paraître). Voir également ID., « Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode », *Revue d'Auvergne* « Couleurs et lumière à l'époque romane : colloques d'Issoire 2005-2007 », 2011, p. 197-225 ; et ID., « L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé* », *In Situ*, 22, 2013, DOI : 10.4000/insitu.10636.

28. José PIJOÁN et José GUDIOL RICART, *Las pinturas murales románicas de Cataluña*, Barcelone, Alpha (*Monumenta Cataloniae*, 4), 1948, p. 76.



Fig. 4 – Bible de Rodes, Paris, BnF, ms lat. 6 (4), fol. 107v, l'ange à l'encensoir d'Apocalypse 8



Fig. 5 – Bible de Rodes, Paris, BnF, ms lat. 6 (4), fol. 105v, la vision de l'Anonyme.

été redatées au ^{vi} siècle, et celles de Santa Maria de ce même ensemble monumental, situées à la fin du ^{ix} siècle, mais ces œuvres se démarquent très nettement des peintures romanes²⁹.

La connaissance de la peinture catalane antérieure aux premières réalisations monumentales émane donc presque uniquement des bibles produites dans le scriptorium de Ripoll à l'aube du nouveau millénaire, principalement la Bible de Ripoll – conservée à la Biblioteca Apostolica Vaticana et datée de la première moitié du ^{xi} siècle – et celle de Rodes – aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, qui fut exécutée en deux temps : commencée à Ripoll dans le deuxième tiers du ^{xi} siècle, elle aurait été achevée à Sant Pere de Rodes dans un style très différent dans la deuxième moitié de ce siècle³⁰. Manuel A. Castiñeiras González a soutenu que ces manuscrits et, plus particulièrement celui de Ripoll, ont été conçus en partie comme des modèles destinés aux peintres chargés du décor des églises et que le premier avait été partiellement transposé dans la nef de l'abbatiale de Ripoll³¹. Quoi qu'il en fût, ces peintures murales ont disparu et ne permettent donc aucune comparaison avec celles de la seconde moitié du siècle³².

29. Maria GEMMA GARCIA I LLINARES, Antonio MORO GARCÍA et Francesc Tuset BERTRÁN, *La seu episcopal d'Ègara : arqueologia d'un conjunt cristià del segle iv al ix*, Tarragone, Institut català d'arqueologia clàssica (Documenta, 8), 2009, p. 140-143 (datation des peintures de Saint-Michel au ^{vi} siècle) ; Carles MANCHO, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (ix^e-x^e siècle)*, Aymat CATAFAU (trad.) et Milagros GUARDIA PONS (préf.), Turnhout, Brepols, 2012 (datation des deux ensembles au ^{ix} siècle).

30. Voir les notices d' Andreina CONTESSA et Charlotte DENOËL, dans *Oliba episcopus: Millenari d'Oliba, bisbe de Vic*, Vic, Museu episcopal de Vic, 2018, p. 151-153. Pour Anscari M. MUNDÓ, *Les Bibles de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, lat. 5729 i Paris, BnF, lat. 6*, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana (Codices e Vaticanis selecti, series maior, 86), 2002, p. 173, la Bible de Rodes (1010-1015) est antérieure à celle de Ripoll (1015-1020). Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « Les Bibles de Ripoll et de Rodes et les ivoires de Salerne. La narration biblique appliquée à des supports variés : modèles, adaptations et discours », dans *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale : la représentation de l'Ancien Testament aux ⁱⁱ^e-^{xii}^e siècles*, Marcello ANGHEBEN (éd.), Turnhout, Brepols (Culture et société médiévales, 37), 2020, p. 67-100, ici p. 67, a rattaché la chronologie des bibles à la construction de la basilique Santa Maria de Ripoll (1020-1032). Il faut également signaler qu'on a récemment retrouvé des fragments d'une troisième bible produite à Ripoll, la Bible dite de Sant Miquel de Fluvià. Voir à ce sujet la notice de Jesús ALTURO I PERUCHO dans *Oliba episcopus... (op. cit. supra)*, p. 153-154.

31. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (art. cit. n. 30), p. 91-92 et Id. (art. cit. n. 10), p. 134-137.

32. Pour M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (art. cit. n. 10), p. 143 ; et Id., « Il "Maestro di Pedret"... » (art. cit. n. 10), p. 62-63, les manuscrits de Ripoll ont servi de modèles pour les peintures d'Àneu. Celles-ci demeurent toutefois beaucoup plus proches des peintures lombardes (voir infra).

Les styles des enluminures ne rencontrent de surcroît pas d'équivalents dans la peinture murale, ce que révèlent par exemple les types de chevelure attribués à la figure divine dans la deuxième phase de réalisation de la Bible de Rodes qui est pourtant contemporaine des premières œuvres monumentales. Dans l'illustration des Livres d'Isaïe et d'Ézéchiël, les cheveux présentent deux protubérances arrondies de part et d'autre d'une raie centrale, et dans celle de l'Apocalypse, ils sont subdivisés en compartiments nettement séparés les uns des autres (fig. 4)³³. Cette deuxième formule se retrouve dans les Évangiles de Perpignan, mais pas dans la peinture murale³⁴.

L'absence quasi totale de correspondance vaut également pour l'iconographie qui se singularise par sa grande originalité et, pour certaines scènes, par son ascendance byzantine³⁵. Parmi les rares exceptions, il faut citer la représentation de l'ange à l'encensoir de l'Apocalypse dans la Bible de Rodes, car il se tient devant un autel où figurent un calice et une patène, comme à Sant Quirze de Pedret (fig. 4 et 19). C'est d'autant plus significatif que ces objets liturgiques n'apparaissent pas dans les deux autres versions monumentales romanes du thème : Saint-Hilaire de Poitiers et la crypte de la cathédrale d'Anagni (fig. 18)³⁶. Dans l'Adoration de l'Agneau en revanche, les Vivants adoptent une position convergente, comme dans la tradition romaine, se distinguant ainsi de toutes les théophanies absidales de la région (fig. 5 et 27). Quant aux Vieillards, ils se démarquent de la plupart des traditions par le *synthronon* qu'ils occupent collectivement et la forme de leur couronne³⁷.

Force est donc de constater l'immense hiatus formel et iconographique séparant la peinture monumentale des manuscrits produits à Ripoll. Si l'on avait conservé ne serait-ce qu'un fragment de peinture des grandes églises construites autour de l'an Mil – Vic, Ripoll, Gérone –, notre point de vue en aurait été profondément altéré. Quelques fragments de peintures ont été dégagés à Saint-Michel de Cuxa, mais rien ne permet de les rattacher à la consécration de 974 (fig. 13-14), et la Crucifixion du cloître de Sant Pere de Rodes est difficile à dater en raison de son état très lacunaire, ce qui explique en partie qu'elle a pu être située entre la fin du x^e siècle et la fin du siècle suivant. Les rares traits stylistiques identifiables de cette œuvre, comme la tête de profil du bon larron cernée de larges traits sombres, sont de surcroît d'une facture médiocre et ne font pas écho au style des peintures murales catalanes de la première génération³⁸.

33. Paris, BnF, ms lat. 6 (3), fol. 2v et 45r, et ms lat. 6 (4), fol. 103v et 105v.

34. Pour les Évangiles de Perpignan, voir notamment Anna ORRIOLS, « Les imatges preliminars dels Evangelis de Cuixà (Perpinyà, Bibl. Mun., ms. 1) », *Locvs amœnus*, 2, 1996, p. 31-46, DOI : 10.5565/rev/locus.47 ; et la notice de cette auteure dans *Oliba episcopus...* (op. cit. n. 30), p. 149-151. Il faut signaler qu'on ne peut pas comparer directement les Christs des manuscrits avec ceux des peintures murales car la plupart des représentations christiques du groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret ont disparu. Celle de la voûte de Pedret, partiellement conservée, ne révèle toutefois aucune ressemblance avec ces deux types physiques et il en va de même pour les autres figures masculines de ce groupe, à l'exception du premier apôtre de gauche de l'abside de Burgal dont les cheveux sont compartimentés. Ce point de contact avec la Bible de Rodes demeure toutefois isolé.

35. Pour l'influence byzantine, voir M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (art. cit. n. 30), p. 82-87. Pour l'iconographie, voir notamment Andreina CONTESSA, « Immagini del Paradiso nelle Bibbie catalane di Ripoll e di Roda », *Kronos*, 7, 2004, p. 3-32 ; ID., « Le Bibbie catalane di Ripoll i di Roda e gli antichi cicli biblici lombardi della Genesi », *Arte Lombarda*, n. s., 140, 2004, p. 5-24, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/43106561> ; ID., « Between Art, Faith and Science: The Concept of Creation in the Catalan Romanesque Bibles », *Iconographica*, 6, 2007, p. 19-43 ; ID., « Migrazioni di motivi iconografici in epoca romanica tra Catalogna, Italia e Britannia », dans *Les fonts de la pintura romànica...* (op. cit. n. 5), p. 177-194 ; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « From Chaos to Cosmos: The Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles », *Arte medievale*, n.s., 1, 2002, p. 35-50 ; ID., « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les 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*, 40, 2009, p. 145-163 ; et ID. (art. cit. n. 30).

36. Marcello ANGHEBEN, « Les peintures de Sant Quirze de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, p. 51-68.

37. Voir notamment Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard (Bibliothèques des cahiers archéologiques, 15), 1996. Une variante de leurs couronnes se retrouve cependant sur la tête des Mages à Barberà del Vallès.

38. Joan Albert ADELL et Eduard RIU BARRERA, « Sant Pere de Rodes [arquitectura] », dans *La Ribagorça*, Jordi VIGUÉ et Antoni PLADEVALL (dir.), Barcelone, Enciclopèdia catalana (Catalunya romànica, 16), 1998, p. 148-156 (fin x^e-début xi^e) ; le chapitre rédigé par Carles Mancho dans Immaculada LORÈS I OTZET, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelone, Universitat autònoma de Barcelona (*Memoria artium*, 1), 2002, p. 185-209 (dernier quart du xi^e s. ; cet auteur a également signalé la datation autour de l'an Mil proposée par les restaurateurs) ; et Carles MANCHO, « La peinture dans le cloître : l'exemple de Sant Pere de Rodes », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, p. 115-133 (fin du xi^e s.). Il faut relever que ces datations se fondent sur l'iconographie et, dans une



Fig. 6 – Galliano, église Saint-Vincent, peintures de l'abside
(cl. de Sara Munari, Université catholique du Sacré-Cœur, Milan).

La Lombardie

Des connexions très précises rapprochent les peintures lombardes des bibles de Ripoll³⁹, mais celles qui les rattachent aux peintures murales catalanes sont encore plus solides. Elles reposent sur les analogies évidentes entre Sant Pere de Burgal et Galliano (fig. 6). Cette parenté a été relevée en 1930 par Chandler Rathfon Post et exploitée en 1948 par J. Pijoán et J. Gudiol Ricart pour établir l'origine italienne des premiers peintres, tout en considérant l'Italie comme une sorte de relais entre Byzance et la Catalogne⁴⁰. Et dix ans plus tard, J. Gudiol Ricart a donné corps au « maître de Pedret » en lui attribuant une grande influence sur la peinture catalane⁴¹. Comme je l'ai rappelé précédemment, J. Pijoán et J. Gudiol Ricart ont toutefois minimisé le rôle de la Lombardie en invoquant le substrat local de la Catalogne et plus particulièrement deux manuscrits wisigothiques : les codex Albendense et Emilianense. Ces considérations ne tiennent toutefois pas compte des analogies formelles entre Burgal et Galliano. De même, l'historiographie postérieure à ces publications a

moindre mesure, sur les comparaisons formelles avec les manuscrits. Pour les peintures de Cuxa, voir Xavier BARRAL I ALTET, « Nouveaux apports au dossier archéologique de l'église Saint-Michel de Cuxa », *Journal des savants*, 3, 1977, p. 191-223, DOI : 10.3406/jds.1977.1358. Ces peintures avaient été datées du x^e siècle par Josep PUIG I CADAVALCH, « Peintures murales de l'église mozarabe de Saint-Michel de Cuxa », *Bulletin monumental*, 101, 1942, p. 109-116.

39. A. CONTESSA, « Immagini del Paradiso... » (art. cit. n. 35); et Id., « Le Bibbie catalane di Ripoll i di Roda... » (art. cit. n. 35), qui a supposé l'existence d'un modèle romain commun à ces deux traditions.

40. C. RAFTON POST (*op. cit.* n. 24), p. 130-136; J. PIJOÁN et J. GUDIOL RICART (*op. cit.* n. 28), p. 74-76 et p. 89-90. José GUDIOL I CUNILL, *La pintura migeval Catalana, I : Els primitius. Primera part : la pintura mural*, Barcelone, Babra, 1927, p. 336, n'a pas pu voir les peintures du cul-de-four car elles étaient encore recouvertes de chaux.

41. Josep GUDIOL RICART, « Les peintres itinérants de l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 1958, p. 191-194, DOI : 10.3406/ccmed.1958.1048.

régulièrement relevé cette parenté sans pour autant en prendre toute la mesure et sans approfondir l'analyse stylistique⁴².

Du point de vue de l'iconographie, Galliano et Burgal sont pourtant uniques : dans les deux cas, le Christ inscrit dans une mandorle est flanqué de deux prophètes adorateurs et des archanges-avocats, saint Michel et saint Gabriel exposant sur un rouleau les mots *peticio* et *postulatio* à Galliano, transformés en *peticius* et *postulacius* à Burgal et dans les autres occurrences catalanes (fig. 7 et 27). Ces inscriptions indiquent qu'ils transmettent au Seigneur les requêtes de la communauté et, plus particulièrement, les sept demandes du Pater Noster (fig. 7 et 20)⁴³. Les termes *petitio* – orthographié *peticio* à Galliano – et *postulatio* ont en effet été presque systématiquement rapportés à cette prière récitée par l'officiant, et le commentaire qui établit le plus clairement cette relation est significativement celui d'Ambroise de Milan dont l'œuvre continuait d'imprégner la communauté milanaise⁴⁴.

Le thème des archanges-avocats apparaît également à Rome, sur les peintures de la tribune du narthex de Saint-Laurent-hors-les-Murs qui ont été datées entre 1012 et 1032⁴⁵. Les inscriptions sont toutefois différentes – *precatio* et *peticio* –, elles ont été peintes à côté des archanges et ceux-ci sont accompagnés de deux séraphins et non de prophètes. Et si la théophanie a disparu, il est peu probable qu'elle ait comporté une mandorle car le motif n'appartient pas à la tradition romaine et ne figure pas dans les programmes des XI^e-XII^e siècles. En dépit des légères variantes observables dans la version catalane, les programmes de Galliano et de Burgal sont suffisamment semblables et singuliers pour établir que le concepteur du second connaissait directement ou indirectement l'œuvre commanditée par Aribert d'Intimiano ou celle qui l'a inspirée si l'on suppose qu'il ne s'agit pas d'une création originale.

Cette connexion est confirmée par les formes, à commencer par celles des visages. Dans le monde roman, l'utilisation de conventions figuratives identiques ou comparables empêche généralement d'établir des rapprochements dépassant le stade des généralités. Dans le cas examiné ici en revanche, les ressemblances sont plus précises, en particulier pour les têtes, suggérant que les peintres catalans ont maladroitement transposé les modèles lombards. Pour Galliano, la tête la plus instructive à cet égard est celle de saint Michel que l'on peut comparer à celles des vierges sages de Pedret, des séraphins d'Àneu et des personnages conservés dans l'église de Burgal, au pied de l'arc presbytéral où l'on a voulu reconnaître l'évêque Ot (fig. 7 à 10)⁴⁶.

42. Voir à ce sujet la synthèse proposée par Manuel Antonio Castiñeiras González sur le site *Magistri Cataloniae*; et M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «De l'obra vista...» (art. cit. n. 10), p. 48. Voir notamment J. SUREDA (*op. cit.* n. 18), p. 219-225 (qui évoque Civate mais pas Galliano); J. OTTAWAY (*op. cit.* n. 5), p. 143-147; Elena ALFANI, «Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente», dans *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia, secoli XI-XIII*, Paolo PIVA (éd.), Milan, Jaca Boo (Difronte e attraverso, 752), 2006, p. 9-30, ici p. 21 (pour qui l'hypothèse d'une relation directe avec la Lombardie n'est pas démontrable); et A. WUNDERWALD (*op. cit.* n. 8), p. 143 et p. 161.

43. J'ai développé cette hypothèse dans Marcello ANGHEBEN, «La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique», *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2014, p. 738-752. Pour les peintures de Galliano, voir également Marco ROSSI (éd.), *Galliano, pieve millenaria*, Sondrio, Lyasis, 2008.

44. AMBOISE, *De sacramentis*, VI, 22-23 dans AMBROISE DE MILAN, *Des sacrements. Des mystères*, Bernard BOTTE (éd. et trad.), Paris, Cerf (Sources chrétiennes, 25bis), 1961, p. 150-153.

45. Alessandra ACCONCI, «Un perduto affresco a S. Lorenzo fuori le Mura. Appunti per la storia della basilica pelagiana nell'XI secolo», dans *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Serena ROMANO et Julie ENCKELL JULLIARD (éd.), actes du colloque «Rome et la Réforme grégorienne, traditions et innovations artistique, XI^e-XII^e siècles» (Université de Lausanne, 10-11 décembre 2004), Rome, Viella (Études lausannoises d'histoire de l'art, 5), 2007, p. 85-112; et ID., «Galliano, Roma. Spunti su assonanze pittoriche e precedenti iconografici», *Arte lombarda*, 156-2, 2009, p. 33-48.

46. Il faut toutefois signaler qu'à Pedret, certains visages font écho aux peintures de la nef de Galliano, qui apparaissent comme des formulations moins adroites du style de l'abside, et à celles de Civate généralement datées de la fin du XI^e siècle. Il s'agit des visages imberbes et plus ronds des martyrs sous l'autel et des cavaliers de l'Apocalypse, à commencer par celui du cavalier à la balance dont le côté gauche est parcouru par une large ombre partant du menton, passant par la tempe et ondulant sur le front. Cette ombre apparaît déjà à Galliano, chez un des cavaliers venus arrêter sainte Catherine, mais il s'arrête sur la tempe et présente moins de finesse (M. ROSSI [éd.] [*op. cit.* n. 43], fig. 219). Et comme l'avait déjà relevé Otto Demus, les personnifications des fleuves du paradis de Civate présentent des visages semblables à ceux de Pedret (OTTO DEMUS, *La peinture murale romane*, Jacques CHAVY [trad.] et Max HIRMER [photographe], Paris, Flammarion, 1970, p. 74). Ces analogies semblent toutefois plus partielles et superficielles que celles qui rattachent les peintures catalanes à celles de l'abside de Galliano.



Fig. 7 – Galliano, église Saint-Vincent, saint Michel
(cl. de Sara Munari, Université catholique du Sacré-Cœur, Milan).



Fig. 8 – Pedret, église Sant Quirze, peintures de l'absidiole déposée au MNAC, les vierges sages (cl. du MNAC).



Fig. 9 – Àneu, église Santa Maria, peintures de l'abside déposées au MNAC, séraphin (cl. du MNAC).



Fig. 10 – Burgal, église Sant Pere, peintures de la paroi septentrionale de l'arc absidal, deux personnages anonymes (cl. de l'auteur).

La tête de l'archange présente un ovale très allongé, un front légèrement bombé et un menton étroit. Celui-ci n'est pas saillant et se prolonge au contraire dans un cou dont l'aspect charnu est rendu par plusieurs courbes sombres de largeurs décroissantes. Ce resserrement de la partie inférieure du visage se répercute au niveau de la bouche qui se rétrécit et s'arrondit en son centre, la lèvre inférieure se projetant vers l'avant tandis que les commissures s'orientent vers le bas, conférant au personnage une certaine gravité. Le nez est délimité par un trait plus sombre du côté «intérieur», celui qui est en retrait et par conséquent le plus ombré, et il est relié à la bouche par le sillon fortement creusé du philtrum. Les yeux sont démesurément grands et soulignés par de profonds cernes sombres, les oreilles ne se dégagent des cheveux qu'à partir de leur tiers inférieur, le volume du front est souligné par des rehauts courbes et les cheveux retombent en fines et courtes mèches dans l'axe du visage. L'un des traits les plus caractéristiques émane des rehauts blancs qui encadrent les yeux car ils sont habilement orientés vers le bas pour suggérer le départ de la joue et lui confèrent ainsi un volume et un éclat exceptionnels.

Lorsqu'on compare ces caractéristiques aux œuvres catalanes, on s'aperçoit qu'elles ont généralement été transposées conjointement mais de manière plus graphique, avec une certaine sécheresse qui réduit considérablement les effets de volume et d'éclat lumineux. C'est particulièrement sensible pour le rouge des joues qui a été transformé en disques rouges, comme dans une grande partie du monde roman, et les cheveux dont les mèches retombant sur le front sont plus longues et artificiellement parallèles. Quant aux rehauts blancs encadrant les yeux, on les retrouve très significativement à Aneu, si ce n'est qu'ils ont été réduits à un trait unique, perdant ainsi leur tridimensionnalité et la majeure partie de leur éclat (fig. 9).



Fig. 11 – Galliano, église Saint-Vincent, le Christ en gloire (cl. de Sara Munari, Université catholique du Sacré-Cœur, Milan).



Fig. 12 – Saint-Lizier, cathédrale, peintures de l'abside apôtre (cl. de Jean-Pierre Brouard, CESC/M/Université de Poitiers).

Ces analogies s'étendent aux vêtements comme ceux du Christ de Galliano dont le col forme des ondulations qui se terminent en pointe des deux côtés, si ce n'est que celle de droite est recouverte par le manteau. Ce motif a en effet été fidèlement transposé à Saint-Lizier et Àger dont la parenté est bien connue (fig. 11 et 12). Il faut encore mentionner les ressemblances entre les frises ornementales de Galliano et celles de Burgal et Pedret, composées de grecques alternant avec des petits panneaux occupés par des objets, des animaux ou des têtes humaines, comme l'a très justement relevé Herbert Stothart (fig. 6 et 20)⁴⁷. Et aujourd'hui, on peut ajouter à cette série les peintures conservées au-dessus de la voûte de Sant'Antonino de Piacenza. C'est d'autant plus significatif qu'elles peuvent être datées du premier tiers du XI^e siècle et qu'elles présentent le motif des couronnes suspendues que l'on retrouve dans la frise de grecques de Burgal⁴⁸.

Il faut enfin mentionner les vestiges de peintures disparues de la nef de Saint-Michel de Cuxa qui présentent des décors de carrés prolongés par des demi-lunes formant une sinusoïde, ainsi qu'un oiseau inscrit dans un médaillon, deux motifs qui décorent l'intrados de l'arc absidal de Galliano (fig. 13 à 15)⁴⁹. Chez ces deux oiseaux, le cou est de surcroît fortement allongé contrairement à ce que montrent les peintures catalanes pleinement romanes comme celles de Pedret, Santa Coloma d'Andorre ou des Cluses-Hautes. Si l'on suppose que les vestiges de Cuxa correspondent à la consécration de 974, ils corroboreraient l'hypothèse d'un transfert très précoce de formes lombardes antérieures aux peintures de Galliano. Si on les situe au contraire au moment de la consécration de 1040, sous l'abbatiate d'Oliba, ils constitueraient l'unique trait d'union entre Galliano et le groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret. On ne peut malheureusement avoir aucune certitude à ce sujet.

Ces rapprochements stylistiques demeurent très partiels et mériteraient d'être étendus à l'ensemble des corpus catalan et lombard et de leurs innombrables composantes picturales susceptibles de révéler les usages des praticiens. Ils semblent néanmoins suffisamment nombreux et précis pour fonder l'hypothèse de transferts artistiques émanant de la Lombardie.



Fig. 13 – Saint-Michel de Cuxa, fragment de peinture d'une fenêtre de la nef, décor géométrique (d'après J. Puig i Cadafalch [op. cit. n. 38]).



Fig. 14 – Saint-Michel de Cuxa, fragment de peinture d'une fenêtre de la nef, aigle (d'après J. Puig i Cadafalch [op. cit. n. 38]).

47. Herbert STOTHART, «Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain During the 11th Century», dans *Il Romanico. Atti del Seminario di Studi, Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973*, Pietro SANPAOLESI (dir.), Milan, Istituto per la storia dell'arte lombarda, 1975, p. 212-224.

48. Fabio SCIREA, «Sui personaggi biblici del loggiato dipinto in Sant'Antonino a Piacenza», dans *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, Luigi C. SCHIAVI, Simone CALDANO et Filippo GEMELLI (éd.), Milan, Franco Angeli (Storia dell'architettura e della città, 8), 2017, p. 289-300; et Id., «L'epilogo del progetto di Sigifredo Vescovo: il decoro dipinto in S. Antonino a Piacenza», *Hortus Artium Medievalium*, 25-2, 2019, p. 452-468.

49. Fabio SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo: atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book (Di fronte e attraverso, storia dell'arte, 49), 2012, p. 173, qualifie ce motif de «quadrettatura di semicerchi opposti formanti sinusoide», et signale la présence de ce motif dans d'autres églises, en particulier à Saint-Ambroise de Milan. Pour les peintures de Cuxa, voir à nouveau les références de la note 38.



Fig. 15 – Galliano, église Saint-Vincent, décor de l’arc absidal, décor géométrique et aigle (cl. de Sara Munari, Université catholique du Sacré-Cœur, Milan)

Les pigments utilisés par les peintres lombards et catalans présentent de grandes différences, mais cette constatation peut difficilement être exploitée pour invalider cette hypothèse puisque les peintures des environs de l’an Mil ont disparu⁵⁰. Il semble de surcroît logique que les seconds aient utilisé un pigment local comme l’aérinite plutôt que le lapis-lazuli qui devait être beaucoup plus coûteux et d’un accès plus difficile. C’est pourquoi les comparaisons entre les techniques des deux corpus devraient être étendues à l’examen des enduits, des *pontate* – qui apportent de précieuses informations sur l’organisation du chantier –, ainsi que des dessins préparatoires, des repentirs et de la stratigraphie. La prise en considération du nombre de couches picturales et leur agencement révèle notamment le processus pictural, le temps d’exécution et l’intérêt porté aux effets de volume⁵¹.

On pourrait être tenté de fonder l’hypothèse de la Lombardie sur les liens qu’Oliba entretenait avec cette région. On sait en effet qu’à l’occasion d’un passage par Lodi, il y a fait l’acquisition de reliques de la croix, du Sépulcre et du vêtement de la Vierge, mais l’indice demeure ténu⁵². Il en va de même pour l’hypothèse d’une arrivée de « maîtres » lombards aux environs de l’an Mil. Il est en revanche plus significatif que l’abbé Gauzlin de Fleury, qui était un contemporain et correspondant d’Oliba, ait fait appel à un peintre très habile

50. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « Il “Maestro di Pedret”... » (art. cit. n. 10), p. 52-53, a au contraire utilisé cet argument pour invalider la piste lombarde. Il faut ajouter que ces analyses concernent des peintures conservées au MNAC, ce qui réduit considérablement la possibilité de comprendre les techniques de leurs auteurs. Pour l’étude technique des peintures catalanes conservées *in situ*, voir *Arts picturaux en territoires catalans (XII^e-XIV^e siècle) : approches matérielles, techniques et comparatives*, actes des journées d’études internationales du programme Factura (Université Paul-Valéry Montpellier, 6-11 octobre 2011), Géraldine MALLET et Anne LETURQUE (dir.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée (Arts), 2015.

51. Juliette ROLLIER-HANSELMANN, « D’Auxerre à Cluny : techniques de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 157, 1997, p. 57-90, DOI : 10.3406/ccmed.1997.2674.

52. Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « El Baldaquí de Tost : una obra mestra de la pintura sobre taula », dans *El Cel Pintat. El Baldaquí de Tost : del 12 juliol al 16 novembre de 2008*, catalogue d’exposition, Id. (dir.), Vic, Museu episcopal de Vic, 2008, p. 31-54 ici p. 37-39 ; M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll » (art. cit. n. 35), p. 160-161 ; et Michel ZIMMERMANN, « Sur la terre comme au ciel, la paix chrétienne. Oliba (1008-1046), pacificateur et guide des âmes », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40, 2009, p. 7-38, ici p. 36.

venu «*a Longobardorum regione*», même si la détermination de l'aire géographique et culturelle recouverte par cette expression reste discutable⁵³. Enfin, le lien avec la Lombardie peut être fondé sur la présence de saints milanais dans les églises catalanes : saint Ambroise dans l'abside de Baiasca ; les saints Ambroise, Gervais et Protas peut-être associés à deux autres saints milanais – Satire et Macaire – à Sant Pere de Sorpe ; saint Gervais et saint Protas à Santa Maria de Cap d'Aran⁵⁴.

La majorité des indices invoqués suggèrent donc que le scénario le plus vraisemblable est celui d'un déplacement d'artistes venus d'Italie du Nord longtemps avant la réalisation des peintures de la vallée d'Àneu et de Pedret. Cela expliquerait à la fois les différences de pigments, la schématisation des formes et le décalage chronologique entre Galliano et les premières peintures catalanes conservées. Dans cette hypothèse, les peintures de Galliano seraient représentatives d'un style plus largement répandu mais dont elles seraient les seuls témoins. Ce style aurait été diffusé par des artistes lombards qui se seraient déplacés en Catalogne à la fin du *x^e* siècle ou au début du siècle suivant pour décorer des églises comme celles de Ripoll, Vic ou Gérone. Après leur départ ou la fin de leur carrière, des peintres catalans peut-être formés par leurs prédécesseurs italiens auraient pris le relais, sans pour autant être en capacité de restituer les effets de volume et la finesse des rehauts de leurs modèles. Ce scénario est naturellement invérifiable, mais il me semble plus vraisemblable que ceux qui impliquent un décalage de près d'un siècle entre les deux corpus ou qui minimisent au contraire le rôle de la Lombardie. On pourrait également supposer que les formes lombardes ont été transférées par des peintres catalans qui auraient travaillé sur des chantiers italiens, sans que cela ne modifie fondamentalement ce scénario, mais l'hypothèse d'un double déplacement semble moins probante.

Ce scénario expliquerait également que les peintures lombardes de la fin du *xⁱ* siècle et de la première moitié du siècle suivant sont stylistiquement très différentes de celles de Galliano et de la Catalogne. Depuis l'invention du maître de Pedret, de nombreux ensembles de peintures romanes ont toutefois été découverts ou mis en évidence par des publications de grande qualité : Acquanegra sul Chiese, San Salvatore à Barzanò, Carugo, Gorlago, Sant Antonino de Piacenza et Valtravaglia⁵⁵. Il faudrait par conséquent revoir en profondeur l'hypothèse de la connexion lombarde à la lumière de ces différents ensembles. Celui de Sant Antonino de Piacenza est particulièrement important à cet égard puisqu'il comble le vide séparant les peintures de Galliano de celles de la seconde moitié du *xⁱ* siècle, et que ses frises ornamentales font écho à celles du groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret. Les figures sont en revanche très différentes.



Fig. 16 – Carugo, église San Martino, scène de martyr (cl. de l'auteur).

53. Pour M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll » (art. cit. n. 35), p. 150, cette mention ne renvoie pas à la Lombardie mais à l'ensemble de l'Italie.

54. J. SUREDA (*op. cit.* n. 18), p. 284-285 et p. 320 ; A. WUNDERWALD-GON (*op. cit.* n. 8), p. 159 ; M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, « Il "Maestro di Pedret"... » (*op. cit.* n. 10), p. 58.

55. Voir notamment *Pittura murale del Medioevo lombardo...* (*op. cit.* n. 42) ; E. ALFANI (*op. cit.* n. 11) ; Marco ROSSI, *Milano e le origini della pittura romanica lombarda: committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milan, Scalpendi, 2011 ; Fabio SCIREA (éd.), *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese: storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*, Herbert KESSLER (préf.), Mantoue, SAP Società archeologica (Ricerche di architettura storica), 2012 ; F. SCIREA, (*op. cit.* n. 49) ; Id., *San Salvatore a Barzanò. Da chiesa privata a canonica battesimale, tra storia, architettura e congegno figurativo*, Mantoue, SAP Società archeologica (Ricerche di architettura storica), 2016 ; et Irene QUADRI, *La pittura murale tra *xⁱ* e *xⁱⁱⁱ* secolo in Canton Ticino: tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana (Biblioteca d'arte), 2020.

Elena Alfani a envisagé un rapprochement entre les visages du premier groupe catalan et ceux de Carugo dont elle a situé les peintures après 1105, autrement dit un siècle après Galliano : dans une scène de supplice, peut-être celui des martyrs de Sébaste, le bourreau présente un aspect général et des détails rappelant la première peinture catalane, comme la mèche de cheveux barrant le front et les ondulations du col (fig. 16)⁵⁶. Le visage est toutefois émaillé d'ombres vertes, en particulier sous les yeux, ce qui n'apparaît guère en Catalogne, et les mèches de cheveux ne sont pas constituées de petits traits parallèles⁵⁷. Ces analogies sont donc trop superficielles pour établir une continuité entre la Catalogne et la Lombardie des environs de 1100⁵⁸.



Fig. 17 – Civate, peinture de la crypte, sainte Agnès (cl. de l'auteur).

Du point de vue de l'iconographie, on doit en revanche signaler une particularité remarquable émanant du programme de Civate. Dans la crypte, on a assimilé deux saintes à des vierges sages en leur conférant une lampe en forme de corne très allongée de laquelle s'échappent des flammes et à laquelle est suspendue une réserve d'huile de forme globuleuse (fig. 17)⁵⁹. Dans l'absidiole méridionale de Pedret, les vierges sages et les vierges folles portent des lampes identiques et ces dernières ont déposé une réserve d'huile également globuleuse à leurs pieds (fig. 8)⁶⁰. C'est d'autant plus remarquable que dans la Bible de Ripoll comme dans la quasi-totalité des représentations romanes du thème, les vierges sages portent des lampes très différentes. Tout aussi significativement, l'identification des saintes à des vierges sages, maintes fois formulée dans les textes, a été appliquée aux programmes de Santa Coloma d'Andorre et de Santa Eulàlia d'Estaon : dans le premier, c'est sainte Colombe qui porte à la fois une lampe en forme de corne et un calice, tous deux enflammés ; dans le second, sainte Agnès, sainte Lucie et la Vierge exposent uniquement un calice enflammé, et il en allait probablement de même pour sainte Eulalie dont la figure est lacunaire⁶¹.

Ces analogies concernant l'iconographie ne s'étendent toutefois guère au style, en dehors des ressemblances superficielles entre les visages des personnifications des fleuves du paradis et certaines têtes juvéniles de Pedret⁶². On peut donc supposer

56. E. ALFANI (*op. cit.* n. 11), p. 181 ; et ID. (art. cit. n. 42), p. 17, fig. 10-12. E. ALFANI (*op. cit.* n. 11), p. 180, a également relevé que les peintures de Carugo s'apparentent plus à celles de la nef de Galliano qu'à celles de l'abside.

57. Des ombres vertes apparaissent notamment sur l'arc précédant le sanctuaire de Pedret, sur le visage et le corps dénudé de sainte Julitte, mais elles sont réparties différemment. Contrairement à celles du bourreau de Carugo, elles ne suivent pas l'arête du nez et ne forment pas un large cerne sous les yeux. À Santa Maria de Mur, le visage du Christ présente au contraire des ombres vertes sur les cernes des yeux ainsi que sur le front.

58. Je rappelle également qu'Otto Demus a fait un rapprochement entre les peintures de Pedret et de Civate, mais qu'elles semblent également superficielles (voir n. 46).

59. Adriano PERONI, «San Pietro al Monte di Civate o l'apogeo del rapporto tra pittura e stucco», dans *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (I^{er}-XII^e siècle)*, acte de colloque (Poitiers, 16-19 septembre 2004), Christian SAPIN (dir.), Turnhout, Brepols (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 10), 2007, p. 285-305, DOI : 10.1484/M.BAT-EB.3.150.

60. Betty Watson AL-HAMDANI, *The Twelfth Century Frescoes of San Quirce de Pedret*, thèse de doctorat, Columbia University, 1963 ; Yves CHRISTE, «L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 187-200, ici p. 187-194 ; Agathe SCHMIDDUNSER, *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret : das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, Munich, Tuduv (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 50), 1990 ; Montserrat PAGÈS I PARETAS, «Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de l'Apocalipsi de les seves pintures romàniques», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, p. 84-90 ; Betty Watson AL-HAMDANI, *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Barcelone/Saragossa, Ediciones Graficas, 2013 ; et M. ANGHEBEN (art. cit. n. 36).

61. Marcello ANGHEBEN, «Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et Sainte-Eulalie d'Estaon», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, 2006, p. 155-174.

62. Voir la note 46.

qu'elles émanent de transferts antérieurs. C'est également ce que suggère la représentation de la Jérusalem céleste de Civate qui se rattache à la tradition des *Beatus* et suppose par conséquent des contacts beaucoup plus anciens⁶³. L'usage de formules iconographiques identiques en Catalogne et à Civate confirme dès lors les liens étroits entre cette région et la Lombardie, tandis que les différences stylistiques laissent entendre que la peinture murale pyrénéenne s'est construite beaucoup plus tôt en se fondant sur des modèles possédant les mêmes caractéristiques formelles que les peintures de Galliano.

Rome et le sud de l'Italie

Depuis une vingtaine d'années, on a eu tendance à déplacer le centre de gravité des sources d'inspiration de la Lombardie à la moitié sud de la péninsule⁶⁴. Ce point de vue se justifie par les différents points de contact entre les deux vastes corpus, comme le programme de Saint-Laurent-hors-les-Murs relevé plus haut, même s'il présente moins d'affinités que celui de Galliano. On a également invoqué les rouleaux d'Exultet où l'*ecclesia* a été représentée assise sur une église, comme dans l'absidiole méridionale de Pedret⁶⁵. Et à ces exemples, on peut ajouter les donateurs de Santa Maria Antiqua, Santa Maria in via Lata, San Gabriele all'Appia et Saint-Clément de Rome également mentionnés plus haut au sujet de la figure de Lucia de la Marche offrant un cierge dans l'abside de Buralg (fig. 2).



Fig. 18 – Anagni, crypte de la cathédrale, les martyrs sous l'autel encensé par l'ange d'Apocalypse 8 (cl. de l'auteur).

63. Peter K. KLEIN, «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX^e-XIII^e s.)», dans *L'Apocalypse de Jean : traditions exégétiques et iconographiques. III^e-XIII^e siècles*, actes du colloque de la Fondation Hardt (29 février-3 mars 1976), Genève, Droz (Études et documents publiés par la section d'histoire de la faculté des lettres de l'université de Genève, 11), 1979, p. 135-159, ici p. 156.

64. M. GUARDIA et C. MANCHO (art. cit. n. 5), p. 131 ; M. A. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, «De l'obra vista» (art. cit. n. 10), p. 142 ; et ID., «Il "Maestro di Pedret"…» (art. cit. n. 10), p. 49-52.

65. M. A. CASTIÑERAS GONZÁLEZ, «Il "Maestro di Pedret"…» (art. cit. n. 10), p. 50.

On doit encore s'interroger sur les correspondances entre le programme apocalyptique de la crypte d'Anagni et celui de Pedret qui sont à la fois nombreuses et précises si l'on tient compte des différences de structure entre les deux espaces concernés : l'abside centrale d'une vaste crypte barlongue et un sanctuaire rectangulaire⁶⁶. Dans l'axe de la composition figure l'Adoration de l'Agneau dominée par un Christ en gloire : la vision des chandeliers sur la voûte d'arête d'Anagni (Ap 1, 12-16) ; une *Maiestas Domini* sur la voûte en berceau de Pedret. À gauche, l'ange du chapitre 8 de l'Apocalypse encense l'autel sous lequel se tiennent les martyrs du chapitre 6, et la scène est précédée par des anges : quatre anges hexaptéryges dressés sur les roues de la vision d'Ézéchiel sur la voûte qui se déploie devant la scène à Anagni ; une foule angélique anonyme sans doute précédée par un ange hexaptéryge sur la paroi méridionale de Pedret, à côté de l'autel des martyrs (fig. 18 et 19). À droite, les quatre cavaliers du chapitre 6 galopent en s'éloignant du sanctuaire. S'ajoute à ce nombre remarquable de correspondances le Sacrifice de Melchisédech traité de manière très semblable dans les deux ensembles⁶⁷. Le programme de Pedret présente donc plus d'affinités avec celui d'Anagni qu'avec les peintures plus anciennes de Saint-Hilaire de Poitiers qui se focalisent également sur le chapitre 6 de l'Apocalypse.



Fig. 19 – Pedret, église Sant Quirze, peintures du sanctuaire déposées au Museo Diocesa i Comarcal de Solsona, les martyrs sous l'autel encensé par l'ange d'Apocalypse 8 et foule d'anges (cl. du Museo Diocesa i Comarcal de Solsona).

Dans la mesure où la majorité des peintures romanes ont disparu, on peut supposer que ces trois ensembles émanent d'un modèle plus ancien qui s'est diffusé à Rome et dans le Latium à une période indéterminée, avant de gagner le Poitou et la Catalogne. Cette hypothèse rejoint celle de Peter Klein pour lequel la Bible de Rodes et les peintures d'Anagni appartiennent au troisième groupe de représentations de l'Apocalypse qui découlerait d'un archétype romain⁶⁸. Cette hypothèse suppose que la tradition issue de ce modèle est arrivée en Catalogne bien avant les plus anciennes peintures murales conservées.

C'est également ce que suggèrent le calice et la patène qui ornent l'autel encensé par l'ange d'Apocalypse 8 car, comme je l'ai relevé plus haut, ils apparaissent dans la Bible de Rodes et à Pedret alors qu'ils sont absents de la tradition iconographique. C'est d'autant plus probable que les styles développés dans le Latium et en Campanie sont très différents de celui du groupe de la vallée Aneu et de Pedret. Comme pour les bibles de Ripoll, les analogies avec la peinture italienne ne concernent donc que l'iconographie et s'expliquent mieux

66. Pour ces deux programmes, voir les références de la note 60, ainsi que Lorenzo CAPPELLETTI, *Gli affreschi della cripta anagnina: iconologia*, Heinrich PFEIFFER (préf.), Rome, Editrice Pontificia Università Gregoriana (*Miscellanea Historiae Pontificiae*, 65), 2002.

67. M. ANGHEBEN (art. cit. n. 36), p. 63.

68. P. K. KLEIN (art. cit. n. 63), p. 156. J. OTTAWAY (*op. cit.* n. 5), p. 172, a également supposé que les peintures de Pedret étaient le reflet de celles de Ripoll.



Fig. 20 – Burgal, église Sant Pere, peintures de l'abside déposées au MNAC (cl. du MNAC).

par l'intégration, à une période inconnue, d'un modèle ou d'une tradition plus ancienne dans le substrat local, que par un transfert contemporain de l'œuvre.

Pour soutenir l'hypothèse d'une influence romaine sur la peinture catalane, on a également invoqué une mise en images de thèmes grégoriens par les commanditaires catalans⁶⁹. Cette lecture a été développée par Anke Wunderwald qui a vu une affirmation de la primauté du pape dans les théophanies et surtout dans les représentations de la Vierge entourée par le collège apostolique des absides de la Seu d'Urgell, de Buralg (fig. 20) et de Sant Climent de Taüll⁷⁰. Elle a également interprété dans ce sens les saints Sylvestre et Grégoire de Santa Coloma d'Andorre qui feraient référence aux papes Sylvestre II et Grégoire VII⁷¹. Pour tenter de clarifier cette question centrale et récurrente, il convient de faire un long détour par les programmes romains des XI^e-XII^e siècles.

La question de l'art «grégorien» ou «de la réforme» a longtemps dominé l'historiographie et continue de l'imprégner en profondeur, mais depuis une quinzaine d'années, elle fait l'objet d'une critique historique pleinement fondée⁷². Pour commencer, il n'existe pratiquement pas de programmes peints antérieurs au concordat de Worms (1122) qui a marqué un apaisement significatif dans la querelle des Investitures. Les formes paléochrétiennes et certains thèmes développés dans les deux principaux ensembles qui font exception – Sant'Angelo in Formis et l'église inférieure de Saint-Clément – ont été interprétés dans ce sens par Hélène Toubert, mais ses arguments ont été remis en question les uns après les autres⁷³. Francesco Gandolfo a notamment relevé que depuis la fin de l'Antiquité, les artistes et les concepteurs des décors n'ont jamais cessé de puiser des formes et des thèmes dans le répertoire paléochrétien⁷⁴. On peut citer à cet égard les peintures de San Sebastianello al Palatino – Santa Maria in Pallara – qui, dès la fin du x^e siècle, reproduisent en l'adaptant le programme de Saints-Côme-et-Damien⁷⁵. On ne peut dès lors pas être assuré que le renouveau de la fin du XI^e siècle émane d'un programme politico-institutionnel.

On peut ajouter qu'à Saint-Clément, les donateurs déjà mentionnés – Beno de Rapiza et Maria Macellaria – ont associé leur nom à trois scènes et se sont fait représenter à deux reprises, allant même jusqu'à s'imposer dans une scène hagiographique dédiée à saint Clément (fig. 2 et 3). Il est donc patent que la dévotion joue un rôle central dans ce programme alors que sa dimension grégorienne demeure au contraire très hypothétique. Les seules compositions interprétables avec certitude dans une perspective grégorienne se trouvaient dans le palais du Latran, mais dans un secteur réservé au pape et à quelques privilégiés : la *Camera pro secretis consiliis* et la chapelle Saint-Nicolas qui lui était attenante⁷⁶. Dans les deux cas, on a représenté une sorte de

69. Des interprétations grégoriennes ont été proposées notamment par M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 219; M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «De l'obra vista...» (art. cit. n. 10), p. 138; Id., «Il "Maestro di Pedret"...» (art. cit. n. 10), p. 59 et suiv.; et N. PIANO (*op. cit.* n. 5).

70. A. WUNDERWALD (*op. cit.* n. 8), p. 118-124, p. 149 et p. 183-188.

71. *Ibid.*, p. 133.

72. Valentino PACE, «La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico», dans *Roma e la Riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Serena ROMANO et Julie ENCKELL JULLIARD (éd.), Rome, Viella (Études lausannoises d'histoire de l'art, 5), 2007, p. 49-59; Francesco GANDOLFO, «L'XI secolo: da Silvestro II (999-1003) ad Urbano II (1088-1099)», dans *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Mario D'ONOFRIO (dir.), Rome, Viella (I Libri di Viella, Arte), 2016, p. 255-273; Xavier BARRAL I ALTET, «Art monumental roman et réforme grégorienne: plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée», dans *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, actes de colloque (Lausanne, octobre 2012), Barbara FRANZÉ (dir.), Paris, Picard, 2015, p. 41-56; et Marcello ANGHEBEN, «L'image du pape dans la Rome des XI^e-XII^e siècles et ses relations avec la réforme grégorienne», dans *Imago papae. Le pape en image du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Claudia D'ALBERTO (éd.), Rome, Campisano (Storia dell'arte), 2020, p. 29-37.

73. H. TOUBERT (*op. cit.* n. 14), p. 93-192. Pour la critique de son hypothèse concernant l'histoire de Gédéon, voir Glenn GUNHOUSE, «Gideon, the Angel, and St. Pantaleon: Two Problematic Scenes at Sant'Angelo in Formis», *Arte medievale*, n.s., 9, 1995, p. 105-117.

74. F. GANDOLFO (art. cit. n. 72), p. 268.

75. Maria Laura MARCHIORI, *Art and Reform in Tenth-Century Rome: The Paintings of S. Maria in Pallara*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Kingston (Ontario), Queen's University, 2007.

76. Voir notamment Mary STROLL, *Symbols as Power: The Papacy Following the Investiture Contest*, Leyde, Brill (Brill's Studies in Intellectual History, 24), 1991, p. 16-35 et p. 132-149; Ingo HERKLOTZ, *Gli eredi di Costantino: il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Nicoletta GIOVÈ MARCHIOLI (trad.), Rome, Viella (La corte dei papi, 6), 2000, p. 95-152; et M. ANGHEBEN (art. cit. n. 72).



Fig. 21 – Rome, église Saint-Clément, peintures de l’abside, le Christ entouré des apôtres et de la Vierge (d’après V. Pace, *Pacem meam do vobis...* [op. cit. n. 82]).

galerie de souverains pontifes, victorieux de l’antipape que leur avait opposé l’empereur dans le premier espace, simplement alignés dans le second. Dans la chapelle, ce programme politique se marie toutefois pleinement avec le culte du saint titulaire – Nicolas de Myre – et surtout avec la dévotion mariale clairement exprimée par les figures de Calixte II et Anaclet II prosternées au pied d’une reproduction de la *Madonna della Clemenza*. Ce choix thématique s’explique par le fait que les deux papes avaient été cardinaux à Sainte-Marie-du-Transtévère où se trouvait déjà cette icône, et une bulle de Calixte montre qu’il était personnellement attaché à cette église, suggérant que sa dévotion était sincère⁷⁷. Le programme combine en tout cas harmonieusement manifeste politique et dévotion.

En dehors de ces deux ensembles quasi privés et en tous points exceptionnels, les programmes des années 1120-1140 peuvent difficilement être interprétés en termes grégoriens, en dépit d’une historiographie très largement favorable à cette lecture, et ils sont de toute façon postérieurs aux peintures catalanes les plus anciennes, quelle que soit la chronologie adoptée. Les mosaïques de Saint-Clément, maintes fois invoquées au sujet de la réforme, développent clairement un programme ecclésial, mais elles ne mettent nullement en valeur la figure du souverain pontife ou son pouvoir⁷⁸. Les deux seuls papes représentés sont saint Clément sur l’arc absidal et Grégoire le Grand associé aux autres Pères de l’Église dans le cul-de-four, et aucun des deux ne porte le pallium ou la tiare qui apparaissent comme les deux signes distinctifs du pouvoir pontifical dans les peintures disparues du palais du Latran⁷⁹. Si l’on retenait malgré tout l’hypothèse d’un programme politique, celui-ci se combinerait avec d’autres thèmes mobilisés par les images et les textes : l’adoration de la croix et peut-être d’une de ses reliques insérées dans le cul-de-four comme le suggère l’épigraphie, la célébration

77. Bulle 409, *Bullaire du pape Calixte II : 1119-1124, essai de restitution*, Ulysse ROBERT (éd.), Paris, Imprimerie nationale/Picard, 1891, II, p. 210-212.

78. Pour une lecture « grégorienne » de Saint-Clément, voir principalement Stefano RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: exemplum della chiesa riformata*, Spolète, Fondazione centro italiano di studi sull’alto medioevo (Studi e ricerche di archeologia e storia dell’arte, 7), 2006.

79. Clément ne pouvait pas porter la tiare car il a vécu avant Constantin, mais Grégoire aurait pu en être coiffé.



Fig. 22 – Sorpe, église Saint Pere, peintures de l’arc presbytéral déposées au MNAC, la Vierge à l’Enfant et la barque de saint Pierre (cl. du MNAC).

de l’eucharistie, l’opposition entre l’Ancienne et la Nouvelle Loi et le culte de saint Clément⁸⁰. Et une polysémie comparable peut être envisagée pour les mosaïques de Sainte-Marie-du-Transtévère⁸¹.

Comme l’a très justement relevé Valentino Pace, c’est sur les peintures de l’arrondi de l’abside de Saint-Clément que l’on rencontre le thème le plus apte à véhiculer un message politique. Au centre, le Christ expose aux yeux de la Vierge et des apôtres un livre ouvert dont l’inscription déclare qu’il leur remet la paix : «*Pacem meam do vobis*» (fig. 21)⁸². Pour cet auteur, cette composition se réfère à la paix établie par le concordat de Worms. Quoiqu’il en fût, cette composition est postérieure aux peintures de Burgal et très différente des trois exemples cités par A. Wunderwald. À Rome, le sujet est de surcroît nouveau, même si l’on en trouve les prémices dans une mosaïque de Sainte-Constance dans laquelle le Christ remet la paix à saint Pierre. On ne peut donc pas en transposer l’hypothétique signification politique à la Catalogne.

Plus largement, les peintures catalanes ne citent jamais, même partiellement, les compositions romaines paléochrétiennes. On n’y rencontre par exemple pas la composition de Saints-Côme-et-Damien qui a inspiré les peintures de San Sebastianello al Palatino et de Caste Sant’Elia, pas plus que la *Traditio legis* ou la *Traditio clavium*, ce qui semble encore plus significatif⁸³. Même si les Romains ne s’en sont pas emparés au cœur de la crise des Investitures, le premier thème a peut-être figuré dans l’abside de Saint-Pierre et tous deux isolent en tout cas les saints patrons de Rome du collège apostolique pour montrer que le Christ a réservé au prédécesseur des saints pontifes un texte de loi – sans doute le Nouveau Testament – ou le pouvoir symbolisé par les clés.

En Bourgogne et à ses marges, on a représenté la *Traditio legis* dans le cul-de-four de Berzé-la-Ville et la *Traditio clavium* sur le tympan de Saint-Sauveur de Nevers et un chapiteau de Saint-André-de-Bâgé. Dans ces trois compositions, on a toutefois évité d’isoler les Princes des apôtres : à Berzé-la-Ville, on les a intégrés dans le collège apostolique au complet, et dans les deux autres compositions, on a associé à saint Pierre respectivement quatre et trois apôtres⁸⁴. Il semble donc qu’on a voulu affirmer la collégialité du pouvoir conféré aux apôtres, peut-être pour nuancer les prétentions monarchiques de la papauté. En Bourgogne comme en Catalogne et dans l’ensemble du monde roman en tout cas, la représentation du collège

80. Pour la question de l’eucharistie, voir Staale SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual: A Study of Analytical Perspectives*, Oslo/Bergen, Stavanger et Tromsø/Univ.-Forl, 1984, p. 78-79; Ursula NILGEN, «Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie», dans *Kunst und Liturgie im Mittelalter: Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome (Rom, 28.-30 September 1997)*, Nicolas BOCK et al. (dir.), Munich, Hirmer, 2000, p. 75-89; et Marcello ANGHEBEN, «Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique», *Cahiers de civilisation médiévale*, 214, 2011, p. 113-142.

81. M. ANGHEBEN (art. cit. n. 72).

82. Valentino PACE, «*Pacem meam do vobis*: Cristo dispensatore di pace, l’affresco sull’emiciclo absidale di S. Clemente e il concordato di Worms», dans «*Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà*»: *scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Silvia PEDONE et Andrea PARIBENI (éd.), Rome, Bardi, 2018, vol. 2, p. 397-411.

83. S’agissant de l’interprétation politique de la *Traditio legis*, voir notamment la mise au point de Barbara FRANZÉ, «Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis*», dans *Art et réforme grégorienne... (op. cit. n. 72)*, p. 176-194. Pour l’iconographie de ce thème et son interprétation, voir notamment Robert COUZIN, *The Traditio legis: Anatomy of an Image*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2015.

84. Marcello ANGHEBEN, *Les portails romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 126-128. Dans ces deux compositions sculptées, on ne peut pas établir la présence de saint Paul.

apostolique, avec ou sans la Vierge, ne suffit pas à établir l'existence d'un propos visuel de type grégorien. Ce thème peut au contraire exalter l'Église locale, comme le suggèrent plusieurs portails bourguignons, la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers et la Porte des Princes de la cathédrale de Modène où le collège apostolique est prolongé par des saints patrons, les fondateurs, des clercs ou des donateurs⁸⁵.

L'interprétation grégorienne pourrait en revanche s'appliquer aux peintures de Sant Pere de Sorpe car saint Pierre a été mis en avant à travers l'épisode de la Pêche miraculeuse, comme l'a très justement relevé H. Toubert (fig. 22). L'apôtre et son frère André dirigent une barque arborant le monogramme du Christ sur son pavillon, tandis que Jean jette ses filets dans l'eau du lac de Génésareth. Cette scène singulière est dominée par une Vierge à l'Enfant flanquée d'un arbre verdoyant et d'un arbre desséché évoquant probablement l'Église et la Synagogue⁸⁶. La combinaison de ces deux thèmes atteste une forte mobilisation de la thématique ecclésiale, mais la mise en évidence de saint Pierre et son rôle de timonier de l'Église pourrait simplement faire écho à la dédicace de l'édifice plutôt qu'à un message politique.

Les contre-arguments avancés ici n'impliquent pas que la lecture grégorienne des peintures catalanes doit être définitivement rejetée. Ils visent avant tout à montrer la fragilité de ce type d'interprétation et la richesse des champs sémantiques recouverts par les programmes peints. Plus largement, ce bilan concernant la moitié sud de l'Italie suggère qu'elle a été nettement moins influente que la Lombardie et, surtout, que cette influence ne concerne pas les formes et n'implique donc pas un contact direct entre les peintres catalans et les œuvres italiennes.

La Cappadoce

Le thème le plus répandu dans la peinture catalane n'a pas encore été évoqué car on ne le rencontre ni dans le nord ni dans la moitié sud de l'Italie. Il s'agit du Christ trônant dans une gloire entourée des quatre Vivants, d'un chérubin faisant pendant à un séraphin et de deux archanges portant généralement un étendard ou une croix hampée⁸⁷. Si l'on intègre les édifices situés au nord de la Catalogne, on la rencontre dans six compositions : Baiasca (Lérida), Sainte-Marie de Vals (Ariège), Santa Maria de Taüll, Santa Eulàlia, Sant Pau d'Estèrri de Cardós (Lérida; fig. 27) et Sant Tomàs de Fluvià (Gérone). Et la formule de Santa Maria de Taüll se retrouve significativement à Maderuelo (Ségovie) dont le style présente également de grandes affinités avec cette église catalane. Trois compositions sont dépourvues d'archanges : Sant Climent de Taüll, Saint-Pierre de Montgauch (Ariège) et Santa Eulàlia de Vilanova de la Muga (Gérone)⁸⁸. Il semble enfin qu'à Estamariu (Lérida), les archanges aient été figurés sans le chérubin et le séraphin⁸⁹.

85. Il s'agit des portails de Châteauneuf, Charlieu, Saint-Pierre de Nevers et Saint-Bénigne de Dijon, cf. *ibid.*, p. 353-355 et p. 363.

86. H. TOUBERT (*op. cit.* n. 14), p. 65-89; Carles MANCHO, « Les peintures de Sant Pere de Sorpe : prémices d'un ensemble presque ignoré », *Revue de Comminges et des Pyrénées Centrales*, 116, 2000, p. 545-572, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6535309j/f273.item>.

87. Voir à ce sujet Marcello ANGHENEN, « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », dans *Les fonts de la pintura romànica...* (*op. cit.* n. 5), p. 57-96. Voir aussi Marcel DURLIAT, « Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI^e et dans la première moitié du XII^e siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 99-116; ID., « Théophanies-visions avec participation de prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine. Histoire du thème », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 118-4, 1974, p. 536-564, DOI : 10.3406/crai.1974.13051; et Yves CHRISTE, « À propos des peintures d'Estèrri de Cardós et de Sainte-Eulalie d'Estahón », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 14, 1983, p. 59-67.

88. À Arles-sur-Tech, on a peint deux anges hexaptéryges sous une *Maïestas Domini* accompagnée de deux anges, mais on ne peut pas être assuré qu'ils se rattachent à cette théophanie car ils s'intègrent avant tout dans un programme manifestement dédié aux anges, comme dans le décor de plusieurs chapelles hautes.

89. M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 95.

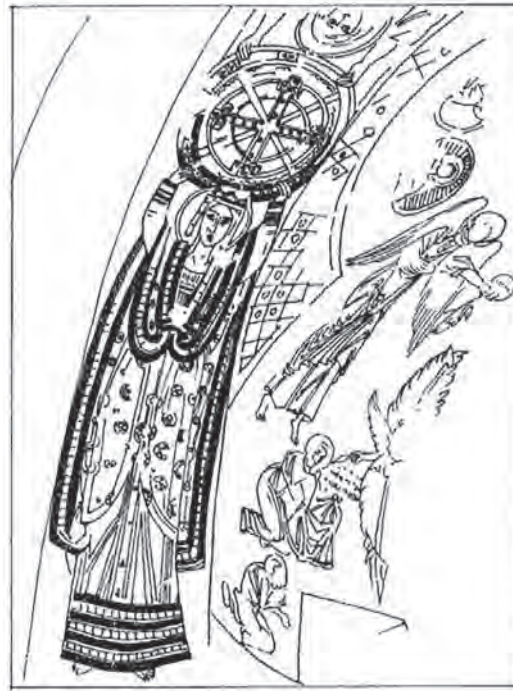


Fig. 23 – Mustafapaşa, église des Saints-Apôtres, théophanie composite et Purification des lèvres d’Isaïe (d’après Guillaume de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce : une nouvelle province de l’art byzantin*, Paris, Geuthner [Bibliothèque archéologique et historique, 5-6], 1925).

Ces composantes apparaissent par deux ou par trois dans de nombreuses compositions italiennes ou dans le codex Albendense mentionné précédemment, mais jamais conjointement. Elles constituent en revanche le noyau des programmes absidaux des églises cappadociennes qui se distinguent nettement des autres décors médiobyzantins⁹⁰. Le Christ et les Vivants sont englobés dans une gloire circulaire, entre un séraphin qui fait pendant à un chérubin tétramorphe et les deux archanges exposant le triple *agios* sur leur étendard, et cette vision céleste domine un collège apostolique⁹¹. À ce noyau s’ajoute parfois la Purification des lèvres d’Isaïe dont la composition a été reproduite assez fidèlement dans le cul-de-four de Santa Maria d’Àneu, sous une Vierge à l’Enfant (fig. 23 et 24). Cette occurrence catalane est fondamentale pour la compréhension de cette question car elle est aussi l’unique exemple roman adoptant cette composition⁹².

À ces analogies iconographiques, E. Alfani a ajouté des ressemblances formelles parfois saisissantes qui s’appliquent également à certaines peintures lombardes⁹³. On doit donc se demander si les modèles utilisés par les peintres catalans ou leurs commanditaires proviennent de Cappadoce ou d’une région plus fréquentée du monde byzantin qui aurait abrité des peintures analogues, même si les œuvres conservées plaident en faveur de la singularité de la Cappadoce. Il faut également interroger le rôle de l’Italie dans ces hypothétiques transferts. Il semble peu probable que Rome ait servi de relais car depuis le v^e siècle, le Christ a été représenté

90. Dans le *Codex Albendense*, les Vivants font défaut.

91. Catherine JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l’abside et de ses abords*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, ici p. 335-340.

92. À Nohant-Vic, Isaïe s’est agenouillé devant un ange dont la partie supérieure disparaît dans un segment de ciel, tendant un petit objet circulaire sans l’intermédiaire d’une pince, cf. Marcia KUPFER, *Romanesque Wall Painting in Central France: The Politics of Narrative*, New Haven/Londres, Yale University Press (Yale Publications in the History of Art), 1993, p. 144-147.

93. E. ALFANI (art. cit. n. 42), p. 17, qui a mentionné, pour la Catalogne, les peintures d’Orcau.



Fig. 24 – Àneu, église Santa Maria, peintures de l'abside déposées au MNAC, la Purification des lèvres d'Isaïe (cl. du MNAC).

sans gloire lumineuse et les animaux de l'Apocalypse adoptent une position convergente⁹⁴. En Lombardie au contraire, on conserve plusieurs exemples de *Maiestates Domini* dans lesquelles les Vivants s'orientent vers l'extérieur, comme en Cappadoce et en Catalogne. On peut citer à cet égard les peintures des églises de Gorlago et de Quinzano, et celles d'un manuscrit milanais du milieu du XII^e siècle⁹⁵. La peinture lombarde conserve également plusieurs représentations d'anges hexaptéryges et surtout un chérubin tétramorphe intégré dans le Jugement dernier de Riva San Vitale, ce qui demeure exceptionnel dans le monde roman.

On pourrait supposer que les modèles cappadociens ont atteint précocement la Catalogne, quels qu'en furent les itinéraires, car la Bible de Ripoll présente des analogies très précises avec la peinture byzantine, mais elles ne concernent pas la Cappadoce⁹⁶. Il semble donc difficile d'expliquer cette parenté iconographique et, exceptionnellement, formelle entre les corpus catalans et cappadociens. C'est pourquoi je me limiterai au constat de sa singularité tout en laissant la question ouverte.

94. Il convient toutefois de citer les peintures de l'arc absidal de Santa Maria in Cosmedin où le Christ figure dans une gloire, entouré d'une foule d'anges.

95. Bibl. ambrosienne, ms. B. 48, f^o 1r, cité par Y. CHRISTE (art. cit. n. 87).

96. Voir à nouveau les travaux de Manuel A. Castiñeiras González.

Le Poitou

En Catalogne et en Aragon, une remarquable série de peintures murales révèle très clairement des transferts artistiques provenant du Poitou. Depuis la remarquable étude de Gloria Fernández Somoza, ce phénomène apparaît avec une netteté accrue⁹⁷. En accordant la même importance aux formes qu'à l'iconographie, elle a solidement démontré l'influence de la peinture du centre et de l'ouest de la France tout en précisant les modalités de ces transferts artistiques. En Aragon, cette vague a touché une institution célèbre, San Juan de la Peña où se trouve l'œuvre la plus aboutie de la série, et le programme exceptionnellement étendu de Bagüés dont l'iconographie et les formes renvoient en partie à Saint-Savin⁹⁸. En Catalogne, la peinture poitevine a touché Marenyà, Osormort, Brull, Belcaire, Cruïlles et Canapost. Et l'on pourrait ajouter que des accents poitevins se retrouvent sur des sites aussi éloignés que Santa Maria de Cervià de Ter (Gérone), Santa Maria de Mur (Lérida), Saint-Martin-des-Puits (Aude) et Perazancas de Ojeda (Palencia), même s'ils ne recouvrent qu'une partie du langage formel parfois très original développé sur ces chantiers⁹⁹.

En Catalogne, les sites touchés par les transferts issus du Poitou sont remarquablement concentrés dans une aire géographique restreinte située dans l'Ampurdan et, pour Brull et Osormort, à quelques kilomètres au sud de Vic, autrement dit sur une latitude beaucoup plus méridionale que les peintures des deux premiers groupes. Selon G. Fernández Somoza, ils appartiendraient à une vague distincte de celle qui a touché l'Aragon et se situerait dans le deuxième tiers du XII^e siècle. Elle estime en effet que les formes poitevines ont dû gagner San Juan de la Peña avant d'atteindre la Catalogne. Cette hypothèse semble toutefois sujette à caution. De plus, les peintures poitevines ont été considérablement vieillies depuis quelques années. La date de consécration de Saint-Hilaire, 1049, que l'on associait naguère à la construction de la tour-porche, pourrait être rapportée à la construction du chevet et, partant, à la réalisation des peintures¹⁰⁰. Et il y a une vingtaine d'années, Robert Favreau a découvert la date de consécration de Notre-Dame-la-Grande, 1086, que l'on peut également associer au décor peint, avec toutes les réserves qu'implique un tel raccourci¹⁰¹. En ce qui concerne Saint-Savin, l'étude en cours de publication n'a pas pu apporter d'arguments substantiels concernant la chronologie. L'examen de l'architecture et de la sculpture permet toutefois de situer les peintures de la nef dans la deuxième moitié du XI^e siècle et peut-être plus précisément au milieu de cette période puisque les chapiteaux appartiennent aux mêmes phases que ceux de Saint-Hilaire et de Notre-Dame-la-Grande¹⁰².

La peinture poitevine a donc pu arriver dans l'Ampurdan et dans le diocèse de Vic dès les environs de 1100, indépendamment de la vague aragonaise. Cela signifierait que ce style a cohabité avec des œuvres apparentées au groupe la vallée d'Àneu et de Pedret et peut-être, une vingtaine d'années plus tard, avec le style de Taüll. On ne peut toutefois pas écarter la datation basse proposée par G. Fernández Somoza car on ne possède aucun repère chronologique en dehors des dates tout aussi incertaines émanant de la peinture du

97. Gloria Fernández SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña : la itinerancia de un estilo*, Murcia, Nausicaà (Seminario de arte medieval, 3), 2004.

98. Voir également à ce sujet Janine WETTSTEIN, *La fresque romane. Études comparatives. II : La route de Saint-Jacques, de Tours à León*, Genève/Paris, Droz/Arts et métiers graphiques (Bibliothèque de la Société française d'archéologie, 9), 1978, p. 97-108.

99. Pour les peintures de Santa Maria de Cervià, voir Montserrat PAGÈS I PARETAS, «Les pintures romàniques de Santa Maria de Cervià, en relació amb els senyors de Cervià i la pintura d'Aquitània», *Matèria: revista d'art*, 6, 2006, p. 39-62, en ligne : <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/124134>. Pour Perazancas de Ojeda, voir notamment Luis A. GRAU LOBO, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 149. Pour M. PAGÈS I PARETAS (*op. cit.* n. 2), p. 231-232, les peintures de Mur ne se rattachent pas à celles du Poitou. Les personnages «dansants» des ébrasements sont pourtant caractéristiques de cette peinture. Pour Saint-Martin-des-Puits, voir Sophie ASPORD-MERCIER, Sébastien AZE, Odile GUILLON, Antoinette SINIGAGLIA et Jean-Marc VALLET, «Les peintures murales de Saint-Martin-des-Puits (Aude) : premiers résultats d'une recherche pluridisciplinaire», dans *Arts picturaux en territoires catalans...* (*op. cit.* n. 50), p. 237-269.

100. Pour la consécration de Saint-Hilaire, voir Richard GEM, «A Queen, a Countess and a Layman: The Patronage of Saint-Hilaire-le-Grand at Poitiers in the 11th Century», *Journal of the British Archaeological Association*, 172, 2019, p. 24-51, DOI : <https://doi.org/10.1080/00681288.2019.1634372>.

101. *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers : l'œuvre romane*, Marie-Thérèse CAMUS et Claude ANDRAULT-SCHMITT (dir.), Paris/Poitiers, Picard/CESCM, 2002, p. 17-19.

102. Marie-Thérèse CAMUS, *Sculpture romane du Poitou : les grands chantiers du XI^e SIÈCLE*, Paris, Picard, 1992. Voir aussi le chapitre sur l'architecture de Claude Andrault-Schmitt, dans M. ANGHEBEN (*op. cit.* n. 27).

Poitou. Quelle que soit la chronologie exacte du groupe poitevin, celui-ci contribue à enrichir le panorama de la peinture catalane et confirme qu'elle a bénéficié d'impulsions émanant des grands courants artistiques. Ce groupe apporte également un important élément de réflexion au sujet de la diffusion des formes. Il recouvre en effet une aire géographique relativement circonscrite sur une latitude située globalement au niveau de Vic et de Gérone, il comporte des églises appartenant à ces deux diocèses et ne présente pas d'influence marquée des deux autres grands groupes. Ce type de diffusion localisée peut également être observée à une échelle beaucoup plus modeste au sujet des peintures de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes¹⁰³. Et même dans ce groupe limité à deux ensembles, les techniques diffèrent, révélant peut-être l'intervention de deux peintres distincts¹⁰⁴. Ces deux groupes suggèrent donc que les courants artistiques ne se sont guère mélangés et qu'ils sont restés cantonnés dans des secteurs géographiques relativement circonscrits. Ces observations confortent dès lors l'hypothèse proposée précédemment selon laquelle les pratiques d'ateliers se transmettent beaucoup plus difficilement que les modèles iconographiques.



Fig. 25 – Canapost, église Sant Esteve, peintures de la voûte de la « fausse croisée du transept », détail d'un apôtre (cl. de l'auteur).



Fig. 26 – Marenyà, église Sant Esteve, Lapidation de saint Étienne (cl. de l'auteur).

La peinture catalane d'inspiration poitevine n'a malheureusement pas fait l'objet de la même attention que les autres. Plusieurs facteurs expliquent sans doute ce déséquilibre : la moitié des ensembles sont restés dans leur contexte et sont dès lors moins connus, les trois autres se trouvent dans des musées moins fréquentés que le MNAC, la plupart sont fragmentaires et souvent mal photographiés, les peintures d'Osormort sont très sombres et toutes sont considérées comme tardives et dépendantes d'une influence extérieure. Un détail des peintures de Canapost montre pourtant le talent de son auteur, notamment dans le tracé des rehauts blancs (fig. 25). Dans la Lapidation de saint Étienne peinte dans l'abside de Marenyà, les plis de la tunique

103. On a également rattaché à ce groupe les peintures de la chapelle nord de Saint-Lizier ainsi que celles d'Arles-sur-Tech et de Riquier (J. OTTAWAY [op. cit. n. 5], p. 159-169). Anne LETURQUE, « L'église Sainte-Marie-de-Riquier à Catllar et ses décors peints extérieurs », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 189-195, ici p. 193, a relevé les analogies entre les peintures de Riquier, Arles-sur-Tech et Saint-Martin-de-Fenollar, sans étendre les comparaisons à Saint-Lizier. N. PIANO (op. cit. n. 5), p. 293-306, a rattaché les peintres des Cluses-Hautes à celles de Fenollar proposant pour celles-ci une datation entre 1135 et 1150 et pour les premières vers 1150. On peut ajouter que dans ces trois ensembles peints, les visages ne présentent pas les ombres curvilignes qui caractérisent les peintures de Fenollar et des Cluses-Hautes. Voir à ce sujet ma notice sur le « Master of Fenollar » sur le site *Magistri Cataluniae* : <http://www.magistricataloniae.org/en/indexmceng/master/item/fenollar-mestre-de-2.html>.

104. Irène BILBAO ZUBRI et Jean-Marc VALLET, « Les peintures murales romanes de Saint-Martin-de-Fenollar et des Cluses-Hautes : étude technique et éléments de conservation », dans *Arts picturaux en territoires catalans...* (op. cit. n. 50), p. 87-100.

d'un bourreau suggèrent que le peintre a réinventé les conventions poitevines (fig. 26). Enfin, le programme de cette église traduit en image un sermon de Grégoire le Grand en associant ce thème à l'Ascension du Christ de manière à exalter le saint patron de l'église, ce qui demeure extrêmement rare¹⁰⁵. Une fois encore, les influences extérieures ne sont nullement synonymes de servilité ou de pauvreté sémantique et formelle.

Originalité de la peinture catalane

La peinture de la Catalogne et de ses marges septentrionales se singularise en définitive par une très grande diversité des styles, souvent masquée par la place prépondérante accordée aux œuvres majeures, et une remarquable inventivité. Même si les lacunes sont largement dominantes par rapport aux maigres connaissances fournies par les œuvres et les textes, on peut établir que cette aire artistique a été traversée par des courants internationaux parmi les plus prestigieux, et il semble bien que ce soient des peintres catalans qui ont diffusé le style de Santa Maria de Taüll à Berlanga, Maderuelo et Gormaz. Certes, les peintres manifestement inspirés par leurs prédécesseurs lombards n'ont pas été capables de restituer le volume et les éclats lumineux observables à Galliano, pour autant qu'ils en aient eu l'ambition. En revanche, ceux qui ont travaillé à Taüll ont impulsé un souffle nouveau à cette esthétique en jouant délibérément sur les effets de stylisation. La force du courant venu d'Italie n'a donc pas muselé la créativité des peintres catalans.

Il en va de même pour l'iconographie dont les sources d'inspiration possibles ou probables sont encore plus nombreuses. Les concepteurs ont très clairement voulu mettre l'accent sur la liturgie eucharistique dont le sanctuaire était le théâtre. Comme en Cappadoce, on a montré qu'au moment du sacrifice, le Christ était présent dans l'église au titre de grand-prêtre de la liturgie céleste entouré de sa cour. Les séraphins, les chérubins et sans doute les Vivants chantent le Sanctus, le séraphin purifiant les lèvres d'Isaïe évoque la communion et, comme à Galliano, les archanges-avocats transmettent au Seigneur les prières du Pater Noster.

On est toutefois allé plus loin en suggérant que les séraphins et les chérubins encensent les oblats après l'offertoire. Ceux de Sant Pau d'Esterrí de Cardós et de Vals balancent un encensoir et les premiers le font au-dessus d'un étonnant alignement d'objets liturgiques : encensoirs, calice et cornes (fig. 27)¹⁰⁶. Cet encensement des oblats a également été représenté de manière très réaliste à Pedret, où l'on a vu que l'ange d'Apocalypse 8 se tient devant un autel préparé pour le sacrifice, dans le bas-côté sud de Santa Maria de Taüll où l'archange Gabriel encense l'autel des parfums desservi par Zacharie, et évoqué à Sorpe où un ange anonyme arborant l'étole du diacre et un manipule encense le Crucifié¹⁰⁷.

Cette préoccupation centrale a également inspiré l'un des thèmes les plus innovants de l'art roman : la Vierge vêtue d'une chasuble exposant un calice. Ces deux attributs visent certainement à l'assimiler à l'*ecclesia*, mais ils font également de Marie une figure du prêtre officiant, comme le laisse entendre un remarquable corpus de texte¹⁰⁸. Disposée dans l'axe de l'abside, elle faisait donc écho au prêtre revêtu du même vêtement liturgique et élevant le calice de manière analogue. La substitution de l'Enfant par le calice a pu se référer au

105. GRÉGOIRE LE GRAND, *Homilia XXIX, 7*, dans *Gregorius Magnus. Homiliae in Evangelia*, Raymond ÉTAIX (éd.), Turnhout, Brepols (*Corpus Christianorum. Series Latina*, 141), 1999, p. 251. On trouve des exemples d'association de ces deux thèmes sur le portail de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors et dans le cloître de Saint-Trophime d'Arles.

106. Dans la mesure où les cornes sont fermées au niveau de l'embouchure, elles ont manifestement été utilisées comme des reliquaires ou des récipients contenant de l'huile. Voir à ce sujet Carol NEUMAN DE VEGVAR, «A Feast to the Lord: Drinking Horns, the Church, and the Liturgy», dans *Objects, Images and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, Colum HOURIHANE (dir.), Princeton, Princeton University Press (*The Index of Christian Art. Occasional Papers*, 6), 2003, p. 231-256.

107. M. ANGHEBEN (art. cit. n. 87), p. 83-84; ID. (art. cit. n. 36); ID., «Sainte-Marie de Taüll : le programme eucharistique et angélique du bas-côté sud», *Fenestrella*, 1, 2020, p. 115-144, DOI : 10.13130/fenestrella/14496; et ID., «Eucharistie, commémoration, adoration et dévotion : la Crucifixion dans la peinture romane de Catalogne et du nord des Pyrénées», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 52, 2021 (à paraître).

108. Marcello ANGHEBEN, «La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo», *Codex aquilarensis*, 28 «Creer con imágenes en la Edad Media», 2012, p. 29-74. Voir aussi ID., «Les statues mariales pyrénéennes et la progressive assimilation de la Vierge à l'Enfant au prêtre officiant», dans *Sedes sapientiae : Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, actes du colloque (Rocamadour, 19 et 20 octobre 2013), Sophie CASSAGNES-BROUQUET (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Midi (Médiennes, 10), 2017, p. 19-45.



Fig. 27 – Sant Pau d'Esterrí de Cardós, peintures de l'abside déposées au MNAC, séraphin encensant des objets liturgiques (cl. du MNAC).

dogme de la présence réelle qui s'est imposé dans la seconde moitié du XI^e siècle, mais l'hypothèse est plus fragile¹⁰⁹. De même, cette insistance sur la liturgie peut difficilement être rattachée à la réforme grégorienne, même si H. Toubert a soutenu ce type de lecture au sujet de la représentation de la messe de saint Clément dans son église romaine (fig. 3)¹¹⁰.

En dehors de ces thèmes eucharistiques, il faut rappeler l'originalité de Sant Pere de Sorpe qui combine une représentation de la barque de saint Pierre avec une Vierge à l'Enfant flanquée d'un arbre vivant et d'un arbre mort, et mentionner le programme de Vals qui est le seul à montrer l'archange Pantasaron à côté des archanges canoniques¹¹¹. Les peintures de Boí se démarquent encore plus nettement de tout ce que donne à

109. M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Il "Maestro di Pedret"...» (art. cit. n. 10), p. 66.

110. H. TOUBERT (*op. cit.* n. 14), p. 207.

111. M. ANGHEBEN (art. cit. n. 87), p. 94; Virginie CZERNIAK et Jean-Marc STOUFFS, «Les peintures murales romanes de Notre-Dame de Vals. Nouvelles lectures à la lumière de la dernière campagne de restauration», *Mémoire de la Société archéologique du Midi de la France*, 68, 2008, p. 153-170.

voir la peinture romane, à la fois par la répartition du décor et le curieux mélange de thèmes hagiographiques et « profanes » : Lapidation de saint Étienne, jongleurs, personnage obscène et bestiaire¹¹².

Pour étoffer ce panorama nécessairement incomplet, il faut s'attarder un instant sur le programme de la nef de Santa Maria de Taül, car il révèle peut-être la mise en œuvre d'un culte des anges à proximité de la tour implantée dans le bas-côté sud ou à l'étage de cette construction. Dans ce bas-côté, les peintures montrent à la fois l'Annonce à Zacharie, mentionnée plus haut, et un groupe d'anges probablement conduits par saint Michel combattant un ennemi malheureusement disparu. La probable association des archanges Gabriel et Michel à côté de la tour campanaire fait donc écho à une remarquable série de programmes dédiés aux anges inscrits dans une tribune ou un sanctuaire surélevé et combinant pareillement plusieurs sujets concernant des anges ou des archanges : Saint-Chef-en-Dauphiné, Ébreuil, Saint-Michel d'Aiguilhe, Brioude et Arles-sur-Tech¹¹³. Les scènes du bas-côté ne semblent dès lors pas constituer une séquence narrative continue mais plutôt un décor destiné à accompagner un culte.

Plusieurs conclusions se dégagent de ces réflexions. Pour commencer, les plus anciennes peintures conservées pourraient dater des environs de 1060-1070 et seraient donc antérieures de plus d'une génération par rapport à la datation communément admise par l'historiographie récente. Ensuite, l'analyse stylistique confirme que la Lombardie a joué un rôle prépondérant, du moins par rapport à Rome et au sud de l'Italie dont les styles picturaux ne rencontrent pas ceux des premières œuvres catalanes. Beaucoup de transferts iconographiques en provenance d'Italie ont dû se produire assez précocement, notamment à partir de manuscrits, mais il semble bien qu'aux alentours de l'an Mil, les formes picturales aient également voyagé. Le scénario le plus vraisemblable reste en effet celui qui suppose l'intervention de peintres lombards sur les grands chantiers catalans à la fin du x^e siècle ou au début du siècle suivant, et l'émulation qu'ils ont ensuite suscitée auprès des peintres locaux dont ceux de Cuxa et du groupe de la vallée d'Àneu et de Pedret qui en ont toutefois appauvri les qualités esthétiques. Plus tard, la Catalogne a été traversée par des influences venues de Rome, du sud de l'Italie, du Poitou et peut-être de Cappadoce, même si la peinture poitevine est la seule pour laquelle on peut établir un contact direct avec les modèles ou leurs auteurs.

La Catalogne ne s'est en revanche pas approprié les thèmes des grands ensembles romains, qu'il s'agisse des monuments prestigieux du passé, des programmes grégoriens du Latran, des peintures de Saint-Clément ou des mosaïques de cette église et de Sainte-Marie-du-Transtévère qui sont de toute façon postérieures aux premières peintures catalanes, quelle que soit la chronologie retenue. Elle n'a donc pas manifesté une adhésion particulière aux idéaux grégoriens, d'autant que ceux-ci ne s'expriment explicitement qu'au palais du Latran. Les sources d'inspiration romaines comme celles qui sont venues de Lombardie, du sud de l'Italie et du Poitou n'ont de surcroît pas été reproduites servilement, faisant à chaque fois l'objet d'une recreation. Et pour certains thèmes, comme la Vierge au calice, la création semble totalement originale. La reconnaissance des apports hypothétiques ou avérés dont sont redevables les artistes et les commanditaires n'enlève donc rien au génie qui les a poussés à constamment réinventer cet héritage multiple.

112. M. GUARDIA et C. MANCHO (art. cit. n. 5); et Milagros GUARDIA, «De lo supuestamente profano y de lo sacro en las pinturas de Sant Joan de Boí», *Codex aquilarensis*, 33, 2017, p. 85-106, qui a nuancé le caractère profane de certains thèmes développés dans ce programme.

113. M. ANGHEBEN (art. cit. n. 107).