

Les Vierges médiévales des Pyrénées-Orientales

Une question d'usage des bois¹

Corinne VAN HAUWERMEIREN
Dr. en Histoire de l'Art et Archéologie
Conservateur-restaurateur de sculptures

Un premier survol de l'historiographie des Vierges des Pyrénées-Orientales considérées comme « Vierges noires » permet de mettre en évidence les avis divergents quant à l'existence supposée de ces statues en Catalogne du Nord. Tandis que certains auteurs cherchent les causes du noircissement dans l'ésotérisme, d'autres s'interrogent sur les causes matérielles de ce qu'ils considèrent comme une altération de l'apparence originelle. Profitant des quelques assertions techniques quant aux essences de bois qui constituent ces Vierges « noires », nous souhaitons, au travers de ces quelques pages, proposer une réflexion quant aux usages des bois dans la production de la statuaire mariale au nord de la Catalogne.

Si l'étude technique d'une sculpture est envisagée habituellement sur le plan de la mise en œuvre du bois jusqu'à la réalisation de la polychromie, elle peut aussi être considérée sous l'angle d'une étude anthropologique et socio-économique de la forêt. Parce que le bois qui constitue la sculpture est issu d'un écosystème administré selon des coutumes et des prescriptions socio-économiques complexes, les questions d'usage de la forêt durant le bas Moyen Âge, mais également la charge symbolique que véhiculent l'arbre et la forêt à cette même période sont autant de réflexions qui sont susceptibles d'apporter un regard neuf sur la production d'œuvres en bois sculpté. Il faut toutefois préciser que n'ayant aucune formation en archéobotanique, notre point de vue consistera essentiellement à proposer quelques pistes de recherches pour une réflexion interdisciplinaire encore inexplorée au sein de l'histoire de l'art.

¹ Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée à la réévaluation de la chronologie de la statuaire mariale des Pyrénées-Orientales par la conjugaison des analyses stylistique et technique, soutenue à l'Université de Namur en décembre 2014, sous la direction du Professeur Michel Lefftz. Une publication est prévue **pour janvier 2016**.

Vierge noire ? Introduction sous forme de bilan historiographique

Sans reprendre ici l'historiographie complète de la statuaire mariale nord-catalane, intéressons-nous uniquement à celle des Vierges dites « noires ». Cette thématique voit le jour, pour les Pyrénées-Orientales, dès la fin du XIX^e siècle. En effet, en 1890, Jean-Emmanuel Drochon fait paraître son *Histoire illustrée des pèlerinages français de la Très Sainte Vierge* dans laquelle il assimile la Vierge de Banyuls-sur-Mer aux Vierges noires. Il cite également d'autres statues mariales du département sans toutefois les considérer comme « noires ».

Après un silence d'un demi-siècle, un second ouvrage voit le jour sous la plume d'Émile Saillens en 1945. Le recensement totalise pour le territoire de la France actuelle « 205 statuettes dont 190 appartiennent au XVI^e siècle² ». Dans une ébauche de considérations techniques, l'auteur relève quelques traits généraux telle la petite taille des Vierges noires oscillant entre 50 et 80 centimètres et « la pauvreté de la matière qui est presque toujours le bois commun ou la pierre grossière³ ». Dans son troisième chapitre consacré à la « couleur et ancienneté », l'auteur émet toutefois un doute sur la probabilité du noircissement des Vierges, avec en corollaire la légende de l'enfouissement pour échapper aux invasions barbares :

Un long séjour dans certains sols pourrait sans doute noircir des couleurs ou un revêtement d'argent. On ne voit pas comment un enfouissement assez prolongé pour noircir entièrement une image n'aurait ni désagrégé le plâtre sous-jacent, ni décollé la toile [...] On ne peut croire que toutes les images noires aient subi l'enfouissement⁴.

Il cite ensuite quelques exemples « où l'intervention de l'homme est certaine » et « où les chairs seules sont noires », telle la Vierge d'Odeillo. Il dénombre douze Vierges médiévales noires pour les Pyrénées-Orientales : six Vierges en Cerdagne (Dorres, Err, Eyne, Llo, Font-Romeu et Odeillo), deux Vierges en Conflent (Corneilla Vierge de la Crèche, et Rodès, Doma Nova), la Vierge de Prats-de-Mollo pour le Vallespir et trois Vierges pour le Roussillon (Banyuls, Cases-de-Pène et Thuir). Selon Saillens, l'ensemble de ces Vierges serait à placer sous l'influence de la Vierge de Montserrat.

Le phénomène des « Vierges noires » ne suscite plus dans les années qui suivent de grand intérêt, et ce, jusqu'au début des années 1970. En 1972, Ilene Forsyth publie ce qui reste aujourd'hui encore une référence pour l'étude de la statuaire mariale : *The Throne of Wisdom*⁵. Selon elle, les Vierges romanes n'ont pas été conçues pour être des Vierges noires. Elle énumère les différentes hypothèses qui ont été avancées pour expliquer la noirceur, tels le *Cantique des Cantiques*, les icônes byzantines au métal oxydé ou encore les modèles orientaux ramenés par les Croisés et adaptés aux Madones chrétiennes. Ilene Forsyth reprend les différentes théories proposées dont celle de Rohault de Fleury, qu'elle juge d'ailleurs fort

² Émile Saillens, *Nos Vierges Noires*, Paris, Éditions universitaires, 1945, p. 20.

³ Saillens, 1945, p. 21.

⁴ Saillens, 1945, p. 30.

⁵ Forsyth Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, New Jersey, 1972.

ingénieuse : « La noirceur de l'argent qui est utilisé sur les ornements des icônes byzantines représentant Marie, et qui noircit par oxydation, a été mal comprise par l'Occident comme étant originale. Elle a été imitée, introduisant les Vierges noires en Europe⁶. » Une autre hypothèse est celle d'un noircissement causé par les fumées et les poussières ou par un assombrissement naturel du bois, ensuite reproduit sur d'autres Vierges. Forsyth réalise cependant que cette noirceur ne peut être retracée avant le XVI^e siècle et qu'aucune documentation n'indique une occurrence plus précoce du phénomène⁷. Ces Vierges auraient donc été noircies après leur période de réalisation. Ce qui explique, comme elle le souligne en conclusion, que pour bon nombre de sculptures, le phénomène de nettoyage de polychromie a révélé une couche polychrome « au naturel ».

Cette hypothétique noirceur originelle ne cessera de susciter dans les années qui suivent des réponses divergentes, sans jamais donner lieu à une conclusion définitive. C'est ainsi que peu de temps après la publication de Forsyth, l'abbé J. Capeille prend le contre-pied des idées développées par l'historienne américaine et par Émile Saillens⁸. En 1976, il écrit dans son article « Vierges noires du Roussillon » :

la couleur noire des traits de nos statues a été voulue telle par les artisans qui les modelèrent [...] C'est l'ésotérisme qui peut lui donner un sens, [...] donnant à la noirceur du visage une valeur symbolique [...] qui est le reflet d'une pensée sacrée universelle. [...] Cette couleur noire est symboliquement utilisée pour représenter cette déesse primitive, source de toutes vies⁹.

Capeille inscrit à la liste des Vierges noires du département les sculptures d'Err, Font-Romeu, Dorres Belloch et Prats-de-Mollo. Sophie Cassagnes-Brouquet y ajoutera les Vierges de Llo et de Thuir¹⁰. En 1983, prenant le contre-pied des idées de l'abbé Capeille, Mathias Delcor invite à la prudence quant à l'originalité de la couleur noire¹¹. Il reprend le cas d'étude soulevé par Louis Bréhier à propos de la Vierge de Montvianeix (Puy-de-Dôme) pour laquelle il avait constaté la présence de couleurs au naturel sous la couche noire. Quant à Jean-Pierre Bayard, son ouvrage « Déesses-mères et Vierges noires par département » principalement axé sur les légendes de l'enfouissement face aux fureurs iconoclastes et à la symbolique de la Vierge noire, s'interroge sur les raisons et les causes matérielles de cette couleur. L'auteur évoque également la possibilité de voir disparaître cette noirceur lors d'un nettoyage et il conclut sur une mise en couleur délibérée, « acte dont le

⁶ Forsyth, 1972, p. 21 : « [...] the darkness of the silver which was used to ornament Byzantine icons representing Mary, and which had blackened through oxidation, was misunderstood in the West as original. It was imitated there, introducing Black Virgins into Europe ».

⁷ Forsyth, 1972, p. 21.

⁸ Capeille Jean, *Vierges noires en Roussillon* dans *Massana*, s. 1., 4^e trimestre 1976, tome VIII, n^o 4, p. 141-144.

⁹ Capeille, 1976, p. 141-144.

¹⁰ Cassagnes-Brouquet Sophie, *Vierges noires*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2000.

¹¹ Delcor Mathias, *Préhistoire du culte marial et répercussion éventuelle sur l'iconographie romane de Catalogne* dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Prades - Codalet, 1983, n^o 14, non paginé.

but est inconnu ». Les hypothèses de Jean-Pierre Bayard seront reprises en 2003 par Géraldine Mallet dans son ouvrage consacré aux Églises romanes oubliées du Roussillon sous la forme d'un état de la question très bref au sein d'un chapitre consacré au mobilier des églises¹².

En conclusion de cet aperçu historiographique des Vierges noires en Catalogne du Nord, il ne nous revient pas de nous prononcer sur la véracité de l'existence des Vierges noires dans une perspective globale du phénomène. Nous pouvons seulement affirmer que cette hypothèse ne peut être soutenue davantage concernant les Vierges des Pyrénées-Orientales. Les études techniques menées par le Centre de Conservation-Restauration du Patrimoine de Perpignan (CCRP) ont permis d'établir que les couches noires qui recouvraient les polychromies étaient des couches de saletés et non des couches pigmentées, masquant une polychromie originelle dont les couleurs tendent au naturel. Il en va de même pour la Vierge de Belloch aujourd'hui dénuée de polychromie. Les poses successives de cire et autres produits d'embellissement ont participé très certainement au noircissement de surface.

Bien que quelques considérations techniques soient présentes de manière éparse au sein de la bibliographie et notamment concernant les essences de bois, l'étude technique de la statuaire mariale est relativement récente au sein d'une historiographie française qui montre un manque d'intérêt évident pour ce type d'étude, préférant se concentrer sur une histoire de l'art plus descriptive qu'analytique au sein de laquelle la majorité des ouvrages développe davantage le point de vue iconique et l'appropriation des Vierges par les collectivités locales. Ce n'est véritablement que dans la dernière décennie du XX^e siècle que ce type d'étude va se développer, surtout grâce au travail mené par le CCRP, et permettre l'élaboration de quelques hypothèses concernant l'usage des bois qui ont été développées dans le cadre de notre recherche doctorale.

Le bois et son usage dans la statuaire mariale

Les premières mentions des essences de bois qui auraient été utilisées pour la statuaire mariale ne sont pas antérieures à 1657. Le Père Narcissos Camos, dans son *Jardín de María plantado en el principado de Catalunya*, mentionne quelques essences au sein des récits d'Invention. La Vierge de Prats-de-Mollo, Notre Dame du Coral a été retrouvée dans un chêne, Notre-Dame de Corbiach (Mosset) a été retrouvée dans un figuier, Notre-Dame de Doma-Nova (Rodès) a été retrouvée dans un genévrier tandis que les Vierges de Los Masos et de Taillet, appelées toutes deux *Notre-Dame del Roure*, auraient été trouvées, comme leur nom l'indique, dans un chêne.

Presque trois siècles plus tard, Émile Saillens évoque, en 1945, des Vierges faites généralement « en bois commun » tandis que la Vierge de Corneilla serait

¹² Mallet Géraldine, *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2003.

réalisée en « simple sapin » et la Vierge du Coral aurait été sculptée dans du chêne. Il précise toutefois que Notre-Dame du Coral « n'est plus qu'un fragment enchâssé dans une statue¹³ ». Aucune tomographie n'a à ce jour été réalisée afin de vérifier cette assertion, mais elle rappelle toutefois la pratique de la taille d'une sculpture dans un morceau de bois issu d'un arbre vénéré ou d'une statue plus ancienne dont les pouvoirs thaumaturgiques seraient transmis à la nouvelle sculpture par le biais du matériau qui la constitue. Jean-Pierre Bayard parle quant à lui de « bois de diverses qualités. En général, on emploie les espèces régionales : chêne, noyer, châtaignier, poirier, genévrier, etc. Parfois en cèdre, très peu en ébène, les bois exotiques sont peu employés [...]. Ces qualités se distinguent difficilement, car ces bois marouflés en vieillissant deviennent semblables »¹⁴. Bien que données à l'échelle nationale, l'emploi d'ébène et de bois exotiques serait pour le moins étonnant en ce qui concerne la sculpture médiévale... En 2003, Géraldine Mallet évoque quant à elle un usage de « bois local et d'importations lointaines rares » : « Les Vierges romanes sont en général exécutées dans un seul bloc auquel on rajoute l'Enfant taillé à part. [...] Des ateliers spécialisés (dans la taille des Vierges à l'Enfant) installés en zones boisées près de la matière première nécessaire, auraient produit de manière certes artisanale, mais en très grande quantité des statues de la Vierge [...] »¹⁵. Spécialiste de l'architecture médiévale, l'auteure base-t-elle cette hypothèse sur le mode de travail de la pierre pour lequel ce postulat du travail de la matière première au plus près de la source d'extraction est attesté ? Nous n'avons, personnellement, pas retrouvé traces de telles modes de production pour le bois.

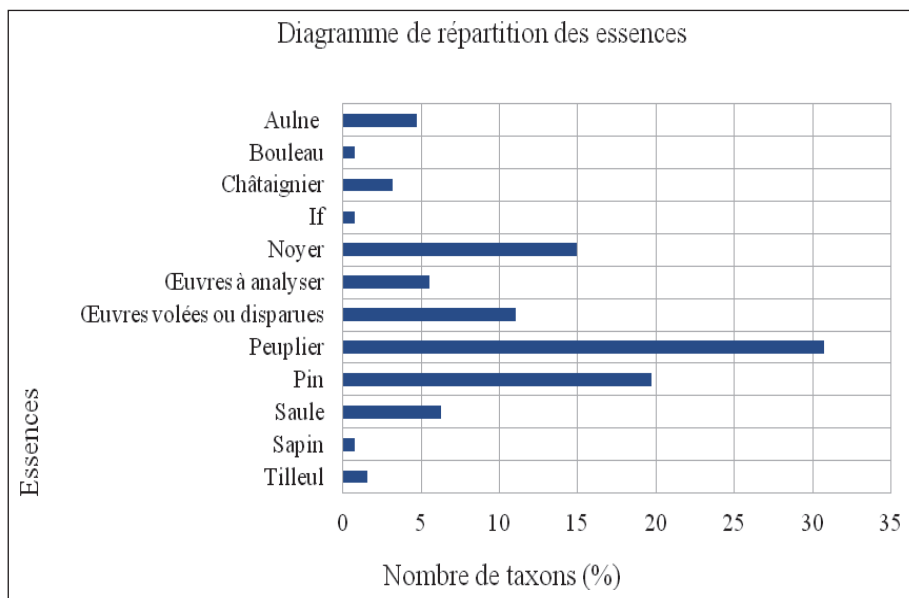
Curieusement, aucune des essences mentionnées dans la littérature ne correspond à celles révélées par les analyses de laboratoire. En effet, parmi les Vierges considérées comme « noires », Banyuls est en peuplier tout comme les Vierges de Err, Cases-de-Pène (Baixas), Mosset et Odeillo ; la Vierge de Belloch à Dorres est en saule ; celle de Llo est en if et les Vierges de la Crèche de Corneilla, la Vierge de Font-Romeu, la Vierge de Prats-de-Mollo (ND du Coral) et la Vierge de Doma-Nova (Rodès) sont en noyer. Quant aux Vierges de Los Masos et de Thuir, elles sont taillées dans du pin. Les Vierges d'Eyne et de Taillet ont, quant à elles, été volées.

Cette identification des essences de bois ne prend pleinement son intérêt qu'à partir du moment où elle est envisagée sur un nombre d'échantillons quantitativement représentatif. Sur un total de cent trente-huit Vierges en bois (le corpus des Pyrénées-Orientales comptant cent quarante-huit Vierges médiévales), cent une d'entre elles ont pu bénéficier d'une identification de l'essence. Sur les neuf essences qui ont été répertoriées, et compte tenu de la fraction d'œuvres qui reste à analyser (environ 5%) et du pourcentage d'œuvres volées (environ 12%), il semble que le peuplier soit l'essence majoritaire, immédiatement suivie du pin.

¹³ Saillens, 1945, p. 103.

¹⁴ Bayard, 2001, p. 77.

¹⁵ Mallet, 2003, p. 75-76.



Au vu de ces résultats, la première question qui survient est celle de l'usage préférentiel d'une essence en fonction de critères de répartition géographique et chronologique. Le peuplier est-il utilisé davantage au XII^e siècle et le pin est-il mis en œuvre principalement aux XIII^e et XIV^e siècles ? Les zones de croissance des arbres ont-elles pu influencer le choix d'une essence ? Au-delà de cette question immédiate survient la question sous-jacente de savoir si ces essences étaient disponibles au sein des Pyrénées-Orientales au cours du Moyen Âge. Existait-il une réglementation de l'usage des forêts pour la période courant du XII^e au XV^e siècle qui réservait certaines essences selon l'usage qui en était fait ? Peut-on imaginer une répartition qualitative des troncs dans laquelle la base des grumes, issues de cépées entretenues, est réservée pour des ouvrages nécessitant des bois de qualité tandis que les branches principales et les parties supérieures des fûts, dotées de plus de défauts à cause des départs de branches, sont allouées à des ouvrages « secondaires » ?

Les questions qui se posent sont multiples et, consciente de la nécessité d'études interdisciplinaires qui feraient se rejoindre les études palynologiques, les sources d'archives et les diverses approches anthropologiques de la forêt qui ont cours depuis quelques années, nous devons nous limiter à proposer quelques pistes de recherches. Il faut toutefois préciser que ces dernières sont dépendantes d'un critère difficilement vérifiable pour un grand nombre de Vierges : le lieu pour lequel elles furent originellement créées. La localisation originelle, qui reste souvent inconnue, se base davantage sur une tradition orale que sur des sources écrites. Bien que critiquable, nous avons fait le choix méthodologique – presque axiomatique – de supposer comme identiques le lieu originel et le lieu actuel de conservation.

Selon ce critère, il apparaît que l'actuelle répartition géographique des œuvres indique une dispersion des essences, indépendamment de l'altitude. Pourtant, du

point de vue phytologique, cette distribution est impossible. En effet, la répartition des essences est fonction de la température (outre la latitude) et donc de l'altitude, en plus de critères telles la nature du sol et l'orientation des versants montagneux. De plus, les deux versants d'une même vallée ne sont pas couverts par le même type de végétation. Les conditions de pluviosité et d'ensoleillement diffèrent entre le versant nord et le versant sud. C'est ainsi que le versant nord du Canigou se couvre d'une hêtraie-sapinière tandis que les contreforts du massif du Madrès, exposés au Sud et faisant face au versant nord du Canigou, se couvrent de pins sylvestres.

Si nous considérons les œuvres en peuplier, ces trente-neuf sculptures sont aujourd'hui conservées à des altitudes comprises entre 14 et 1700 mètres. Cette amplitude altitudinale ne correspond pas à l'aire de croissance du peuplier qui ne pousse que très rarement au-dessus de 900 mètres d'altitude. Par conséquent, les œuvres conservées au-delà de cette aire de croissance sont réalisées dans un bois qui doit *a fortiori* être soit importé dans la localité qui conserve la sculpture dans le cas d'une production locale et isolée, soit mis en œuvre dans un atelier qui « centralise » une production et qui peut être situé dans une localité différente du lieu de conservation. Cette dernière hypothèse rejetant *de facto* celle proposée par certains auteurs d'une production locale par des sculpteurs isolés. La même constatation vaut pour les Vierges taillées dans du bois de pin. Considérant que le pin pousse entre 1000 et 1500 mètres, la majorité des vingt-quatre Vierges taillées dans du pin maritime ou de Salzmann sont conservées à une altitude qui ne correspond pas à une altitude suffisante au développement des conditions écologiques favorables à sa croissance. Par contre, pour le noyer, aucune de ces sculptures n'est conservée à une altitude supérieure à 1000 mètres, ce qui correspond à l'aire de croissance de cet arbre.

Ces observations sont à mettre en relation avec les conclusions de l'analyse stylistique. En effet, les œuvres produites par un même atelier sont-elles toutes en peuplier ou est-ce qu'un atelier utilise différentes essences pour une série de Vierges réalisées à partir du même modèle ? L'analyse stylistique des cent quarante-huit Vierges du corpus a permis de mettre en évidence l'existence de huit ateliers qui n'offrent pas tous la même réponse quant à l'usage des bois. Si pour certains ateliers le choix s'est porté sur l'usage d'une essence unique, d'autres ont fait celui de l'emploi d'essences diverses. Il est pour l'heure difficile de connaître les raisons de ces différences. Sans doute ces ateliers n'ont-ils pas accordé le même intérêt au choix du bois par rapport au modèle sculpté ? Il est également permis de se poser la question du choix de l'essence en fonction du budget du commanditaire ; certaines essences étant peut-être plus coûteuses que d'autres. En revanche, il apparaît que les sculptures de la fin du XII^e siècle sont généralement en saule et en peuplier tandis que le pin semble, quant à lui, avoir été davantage plébiscité tout au long du XIV^e siècle. Le pin était-il manquant auparavant ? Était-il réservé aux constructions civiles, militaires et navales ?

L'arbre qui cache la forêt...

Cette répartition chronologique de l'usage des essences montre également que la question de la disponibilité des essences se pose davantage en termes d'exploita-

tion forestière et d'impact humain sur la forêt qu'en termes d'existence des essences, apparues bien avant le Moyen Âge. En effet, parmi les essences identifiées, le bouleau et le pin font leur apparition vers - 8.000 / - 7.000. Ils sont qualifiés en cela d'essences « pionnières » c'est-à-dire d'essences qui vont servir au développement d'autres arbres exigeant un substrat mieux préparé, plus riche en humus. L'arrivée d'une période plus chaude et plus sèche, vers - 6.800 / - 5.500, permet la croissance de la chênaie mixte composée de chêne, mais également d'aulne, de noisetier, de tilleul et de sapin. Il faut attendre - 2.500 pour voir les forêts se peupler d'essences d'ombre telles que le hêtre, l'épicéa et l'if¹⁶. En ce qui concerne le département des Pyrénées-Orientales, il faut ajouter, nous l'avons vu, l'exigence apportée par le profil géographique.

Si ces essences préexistent au Moyen Âge, elles sont pourtant mises en péril par l'exploitation forestière. Selon les études palynologiques, les forêts catalanes subissent la déforestation entre le V^e et le VII^e siècle. Celle-ci s'accélère à la fin du X^e siècle, voire au début du XI^e siècle, et atteint son apogée au XIII^e siècle¹⁷. Sur le plan de la répartition végétale, ces périodes de déforestation se traduisent aux V^e-VII^e siècles par une involution importante de la chênaie jusqu'aux XI^e-XII^e siècles au profit de petits arbrisseaux tels que les genévriers, cyprès, bruyères, etc. Cette modification du paysage s'accompagne également, pour la Catalogne, de nouvelles aires de mises en pâture et de mises en culture d'arbres fruitiers. Dès le XI^e siècle, l'accélération de la déforestation permet un accroissement des peuplements de pins. Les alentours de l'an Mil semblent être la période du recul maximal de la hêtraie-sapinière et cette involution profite au pin pour les parties supérieures de la montagne et au hêtre pour les zones situées plus bas. Se basant sur les travaux de Didier Galop, Aline Durand insiste sur le fait que : « les hêtraies-sapinières, grevées de droits d'usages et pâturées, sont grignotées par les défrichements cultureux ou la pression métallurgique¹⁸ » jusqu'à mener à la disparition de nombres de futaies naturelles. La forêt est donc telle que la décrit Roland Bechmann : « un espace à étendue variable au gré des besoins humains et donc à étendue variable au gré des siècles¹⁹ ».

Ces épisodes de déforestation se pratiquent selon la technique du brûlis qui induit à long terme le développement d'essences qui nécessitent un important apport de lumière, tel le bouleau. Se régénérant hâtivement, ces essences s'inviteront à une conquête rapide du territoire dès que le terrain exploité est remis en jachère²⁰. L'aulne peut également croître facilement sur un terrain à découvert. L'essartage du chêne, dont le bois servait à fabriquer du charbon ou du bois à brûler et dont l'écorce servait au tannage, a également provoqué la disparition progressive de la chênaie et son remplacement par des essences acidophiles tels les pins. Ceci dans le cas de courtes périodes de révolution de vingt à trente ans. L'évolution démographique accompagnée des progrès de l'agriculture, mais également les périodes de troubles sociaux (famines,

¹⁶ Chalvet, 2011, p. 19.

¹⁷ Durand, 2000, p. 5-6.

¹⁸ Durand, 2000, p. 7.

¹⁹ Bechmann, 1984, p. 18.

²⁰ Durand, 2000, p. 10, citant de manière générale les travaux de Didier Galop, sans référence particulière.

maladies) et les conditions climatiques eurent donc sur l'écosystème une influence décisive et firent de la forêt un lieu en constante mutation.

La poursuite d'études approfondies concernant l'évolution des forêts nord-catalanes pourrait sans doute étoffer quelque peu la réponse à la question de l'accès réservé de certaines essences. En effet, sur le plan utilitaire, l'arbre et la forêt occupent une place importante dans la vie quotidienne. La forêt fournit le bois pour les outils et la construction civile et navale, les fruits pour les hommes et les animaux, mais également le bois de chauffage et la fourniture pour les forges (les célèbres « forges catalanes ») ainsi que les fours à chaux.

Les ressources forestières potentielles vont d'ailleurs très rapidement donner lieu, dès le XII^e siècle, à une stricte réglementation d'usage afin d'assurer la pérennité d'un bien que les autorités locales savent fragile, mais également lucratif. Comme le souligne Véronique Izard, « la nature et la situation géographique des peuplements forestiers conditionnent dès le XII^e siècle les modes et les formes de prélèvements. Si on a bien ici les premiers témoignages écrits des prémices d'une sylviculture des espaces boisés, au cours des siècles suivants, et notamment au XIV^e siècle, le cantonnement des droits d'usage, la gestion et la conservation des forêts ne font plus aucun doute. Les prélèvements sont strictement organisés et gérés dans un but de mise en valeur des ressources²¹ ».

Par conséquent, ces dispositions administratives pourraient-elles expliquer l'absence de sculptures médiévales en chêne ? Cela traduit-il une pénurie de cette essence durant une période déterminée ou cela signifie-t-il que le chêne était réservé à la forge ou à la construction ? Le chêne étant une essence à haut pouvoir calorifique, il pouvait être réservé aux forges catalanes qui exigeaient, pour faire fondre le minerai de fer, de très hautes températures. Soulignons également que l'usage des bois impliquait le règlement d'une taxe en fonction de l'essence utilisée et de l'usage que l'artisan allait en faire²².

En outre, si l'on compare l'ensemble des dimensions des grumes qui ont été utilisées pour la statuaire mariale, une grande partie d'entre elles présente un diamètre qui oscille entre 30 et 50 cm. Cette similitude de taille invite sans doute à considérer également la notion de calibrage des bois²³. Il est probable que les fûts d'importance étaient réservés pour la réalisation des charpentes et couvertures tandis que les branches secondaires devaient être destinées à l'artisanat. En effet, les branches principales, de diamètre plus faible que le tronc, devaient être utilisées en artisanat et on peut penser que les branches secondaires, de calibre encore inférieur allaient devenir du bois de chauffage. Cette division d'usage d'un arbre peut sans doute expliquer également pourquoi certaines Vierges ont été recouvertes de morceaux de toile. Ces derniers sont peut-être destinés à empêcher l'altération de l'œuvre consécutive à l'emploi d'un bois de seconde qualité (présence de nœuds). Ils peuvent également

²¹ Izard, « La forêt au Moyen Âge : enjeux, gestion et mutation d'un espace menacé. Les forêts nord-catalanes du XII^e au XIV^e siècle » dans Catafau Aymat (dir.), 2005, p. 262.

²² Izard, 2005, p. 268.

²³ Je remercie Aline Durand (Université d'Aix - Laboratoire d'archéologie médiévale et moderne en Méditerranée) d'avoir répondu à mes interrogations concernant l'exploitation de la forêt catalane au Moyen Âge.

éviter une altération de la polychromie en cas de dessiccation du bois et donc de chute des nœuds éventuels.

La montagne est également un lieu difficile d'accès qui peut empêcher une circulation aisée des hommes et de leurs ressources. C'est pour cette raison que certains métiers s'installaient au plus près du lieu de leurs matières premières. Ce qui permettait de pallier la difficulté de faire descendre le bois dans la vallée, mais également d'éviter le coût des transports. Le cas des forges catalanes est à ce titre représentatif. Exigeant un volume important de bois de chauffage, les ateliers s'installaient dans la montagne et ils se déplaçaient lorsque la matière première venait à s'épuiser. La statuaire mobilière ne semble pas avoir été soumise à ce mode de production. En effet, l'analyse stylistique met en évidence une filiation formelle entre plusieurs Vierges conservées de manière éparse au sein du département. Ce qui laisse supposer l'existence d'un atelier qui centralise une production qui sera ensuite disséminée au hasard du commerce.

Conclusion

Jusqu'à présent, l'historiographie des Vierges des Pyrénées-Orientales considère beaucoup de ces statues comme une production due à quelques artistes isolés établis en montagne ou au sein d'ateliers monastiques, dont les qualités de sculpteur laissent généralement à désirer et qui s'inspirent plus ou moins habilement de modèles dits « célèbres ». Ajoutons qu'aucun auteur ne se risque à argumenter quant aux raisons formelles qui érigent telle ou telle Vierge en modèle.

Notre recherche doctorale a permis de démontrer que les Vierges à l'Enfant des Pyrénées-Orientales sont produites par quelques ateliers – peu nombreux en vérité – qui s'échelonnent de la seconde moitié du XII^e siècle à la fin du XIV^e siècle. Chacun de ces ateliers utilise, indifféremment de l'espace-temps, soit une même essence de bois, soit des essences différentes pour produire une statuaire mariale dérivée d'un modèle propre à chacun d'eux. Bien que l'usage des essences ne puisse pas être réparti chronologiquement, il semble que le saule soit l'essence privilégiée de la seconde moitié du XII^e siècle et que le pin n'ait pas été utilisé endéans le XIV^e siècle. À l'inverse, le peuplier a été indifféremment employé tout au long de ces deux à trois siècles.

Outre la réévaluation de la chronologie de la statuaire mariale par conjugaison de l'étude technique avec une analyse formelle systématique, notre thèse attire également l'attention sur des connexions interdisciplinaires qui restent à entreprendre et qui pourraient peut-être offrir quelques éléments de réponse face aux questions techniques qui se posent. Les questions d'usage de la forêt entre le XII^e et le XIV^e siècle sont autant de réflexions qui sont susceptibles d'apporter un regard neuf sur la production d'œuvres en bois sculpté, par exemple concernant l'organisation et l'approvisionnement des ateliers de sculpture. Par conséquent, cette question du commerce du bois peut être étayée par l'analyse stylistique d'un corpus d'œuvres.

Bibliographie

BECHMANN Roland, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984.

CAPEILLE Jean, « Vierges Noires du Roussillon », *Massana*, 8, n° 4, 1976, p. 141-144.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Vierges Noires. Regard et fascination*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2000.

CHALVET Martine, *Une histoire de la forêt*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

DELCOR Matthias, « Préhistoire du culte marial et répercussion éventuelle sur l'iconographie romane de Catalogne », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 14, 1983, non paginé.

DURAND Aline, « Les milieux naturels autour de l'an Mil : approches paléo-environnementales méditerranéennes », BONNASSIE et TOUBERT P. (dirs), *Hommes et sociétés dans l'Europe de l'an Mil*, Actes du colloque tenu à Conques, 19-21 mai 2000, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004, p. 73-100. Cet article est disponible à l'adresse : http://halsgs.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/99/62/PDF/Durand_Aline_Les_milieux_naturels_autour_de_l_an_Mil_Approches_paléoenvironnementales_méditerranéennes.Actes_du_colloque_de_Conques.pdf

FORSYTH Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

IZARD Véronique, « La forêt au Moyen Âge : enjeux, gestion et mutation d'un espace menacé. Les forêts nord-catalanes du XII^e au XIV^e siècle », dans CATAFAU Aymat (dir.), *Les ressources naturelles des Pyrénées du Moyen Âge à l'époque moderne*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005, p. 255-287.

MALLET Géraldine, *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2003.

SAILLENS Émile, *Nos Vierges Noires. Leurs origines*, Paris, Les Éditions universelles, 1945.