

VIERGES À L'ENFANT DES PYRÉNÉES-ORIENTALES

Corinne VAN HAUWERMEIREN



1200-1400

SOMMAIRE

9	PRÉFACE de Jean-René GABORIT
11	INTRODUCTION
15	REMERCIEMENTS
17	I. HISTORIOGRAPHIE DES VIERGES ROMANES ET GOTHIQUES DES PYRÉNÉES-ORIENTALES
18	Le XVII^e siècle ou les prémises d'un inventaire
19	La redécouverte progressive de la statuaire mariale
23	Le développement de la recherche dès le second tiers du XX^e siècle
25	La multiplication des études spécifiques <ul style="list-style-type: none">Un postulat persistant : l'influence monastiqueLe concept de « chef de file »L'étude iconographiqueCulte, dévotion et thématique des « Vierges noires »Une réception versatileL'intérêt pour la techniqueExpositions temporaires et étude approfondieNécessité d'une approche renouvelée
41	II. LE CULTE MARIAL EN CATALOGNE
43	Reliquaires et réserves eucharistiques
48	Sculpture mariale et espace ecclésial <ul style="list-style-type: none">Le retable d'AngoustrineLe retable à baldaquin : les Vierges de Belloch et de BaixasQuelques hypothèses de présentation de l'image de la Vierge à l'EnfantLes colonnettes rapportées : indice d'une adaptation du siègeUne Vierge à l'Enfant sortie de son contexte iconographique ?
67	Transmission d'une dévotion et conservation d'un patrimoine immatériel

73	III. ÉTUDE MATÉRIELLE
74	Le contexte géohistorique du royaume de Catalogne
	Une répartition végétale complexe La gestion des forêts : une conscience précoce d'un fragile équilibre
78	De la création
	Entre tradition littéraire et étude xylogique Les essences utilisées Choix des essences et gestion forestière Mise en œuvre du bois La polychromie
119	État de conservation et histoire matérielle
	Les causes de dégradations Quelques altérations récurrentes L'évolution d'une profession
127	IV. ESSAI TYPOLOGIQUE
128	Du « Trône de Sagesse » à la Mère attendrie
128	Typologie d'un vêtement
129	Du siège à colonnettes à la mouvance internationale : essai typologique
139	Les Vierges foulant aux pieds lions et dragons
143	V. ÉTUDE STYLISTIQUE
144	État de la question
149	Un corpus hétéroclite. L'analyse stylistique et l'état matériel
153	Quelques rares jalons chronologiques
156	Groupes stylistiques et figures isolées
	La seconde moitié du XII ^e siècle : trois <i>unicum</i> stylistiques Vers 1200 : les Vierges « aux plis en méplats » et les Vierges « aux plis cannelés » Le début du XIII ^e siècle ; trois Vierges de transition au « sourire franc » La seconde moitié du XIII ^e siècle : le groupe « <i>Cuxa</i> » et les Vierges dites « aux pieds en cascade » La première moitié du XIV ^e siècle ou l'influence des ivoires parisiens Autour de 1350 : l'influence du Maître de Rieux
221	Chronologie relative

233	CONCLUSION
243	LA VIERGE CATALANE DU MUSÉE DE BESANÇON OU DE L'IMPORTANCE D'UNE ÉTUDE MÉTHODIQUE ET SYSTÉMATIQUE
244	La datation
245	Une éventuelle modification du siège
247	NOTES
261	BIBLIOGRAPHIE
273	INDEX ONOMASTIQUE
277	CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

PRÉFACE

Les représentations mariales occupent dans l'histoire de la sculpture médiévale une place centrale. Sans adopter le point de vue, un peu fantasmé, que, dit-on, avait exposé, au moins verbalement, André MALRAUX selon lequel c'était la volonté de réaliser des images tridimensionnelles de la Vierge avec l'Enfant qui était la source de la renaissance de la ronde-bosse en Occident, il faut admettre qu'elles ont rythmé l'évolution des formes au moins cinq siècles durant. Toute étude qui permet de mieux connaître les types et les variantes de telles représentations dans lesquelles innovations et archaïsmes peuvent s'opposer ou au contraire cohabiter est donc la bienvenue.

Le Roussillon, ou si l'on préfère la Catalogne septentrionale, a constitué pour une telle étude un champ privilégié. Ce « Jardin de la Vierge » pour reprendre l'expression, dévote et poétique, de Narcissos CAMOS, a conservé une densité de statues anciennes qui n'a guère d'équivalent dans d'autres régions, sauf, peut-être au cœur du Massif central. Faut-il croire que certaines traditions de la fin de l'époque carolingienne, mieux préservées dans des régions relativement épargnées par la vague d'invasions qui caractérise la fin du IX^e siècle et surtout le siècle suivant a favorisé cette éclosion ? Les témoins font défaut pour être totalement affirmatif sur ce point. Mais si l'on considère que dans de vastes zones ou par ailleurs la sculpture romane va connaître un remarquable épanouissement, la rareté, voire l'absence de statues mariales antérieures au XIII^e siècle ne peut être, même en tenant compte de l'iconoclasme huguenot, totalement dépourvue de signification.

Ces sculptures en bois ont eu pour la plupart une histoire mouvementée.

Conçues sans doute à l'origine pour des sanctuaires d'une certaine importance, elles semblent souvent avoir été reléguées dans des lieux plus ou moins reculés, ermitages ou très petites églises ; tout en restant, du fait même de leur ancienneté, des objets de vénération, elles avaient perdu tout prestige sur le plan formel. Il semble que bien souvent les ornements textiles dont on les revêtait avait pour but de dissimuler ce que l'on tenait pour dépourvu de toute beauté.

D'où l'impérieuse nécessité, pour chacune de ces statues ; d'une étude que l'on peut qualifier d'archéologique. Il faut observer comment elles ont été « fabriquées », comment le bois a été mis en œuvre, et la tomographie est de ce point de vue une aide précieuse ; il faut tenter de retrouver, lorsque l'observation est possible, les plus modestes traces de la polychromie originale et décrire les repeints, transformations, mutilations et réfections que la statue a subis.

Mais l'originalité fondamentale du travail de Corinne VAN HAUWERMEIREN tient sans doute aux regroupements qu'elle a su constituer ; ils mettent en valeur la diversité de la sculpture médiévale du Roussillon. Cohérents pour la période la plus ancienne, ils sont plus difficiles à préciser à partir des décennies qui précèdent ou suivent 1300 car ils témoignent, semble-t-il, d'une ouverture de la région aux influences extérieures. Par quels moyens des formes nouvelles furent-elles introduites dans un milieu que l'on croirait volontiers très attaché aux types traditionnels ? On ne peut exclure l'importation de sculptures venues « de loin » (ce qui commence sans doute à une centaine de kilomètres !), toujours possible dans le cas des statues de dévotion dont la provenance, réelle ou prétendue, pouvait augmenter

le prestige. Mais il y eut sans doute des sculpteurs itinérants ou « de passage » ou exportant la production de leur atelier, responsables d'œuvres novatrices (le plus illustre étant James CASCALL) que parfois nous ne connaissons plus, mais qui ont pu susciter des imitations.

Faut-il croire que certaines créations graphiques ou picturales ont pu aussi jouer un rôle ? Le passage de l'image plate à la ronde bosse n'est pas toujours aisée et pose aussi le problème de l'accessibilité des modèles. Celui qui était chargé d'exécuter une statue de la Vierge avait-il la possibilité de voir suffisamment longtemps les pages enluminées d'un précieux livre liturgique réalisé à Paris, Toulouse ou Barcelone pour s'en inspirer durablement ?

L'enquête approfondie de Corinne VAN HAUWERMEIREN est donc précieuse pour appréhender un certain nombre de problèmes difficiles de l'histoire de l'art médiéval. Il faut souhaiter qu'elle soit suivie d'autres enquêtes du même type qui ne se focalisent pas sur le seul problème des « Vierges en majesté » mais, en ne négligeant pas les témoins les plus modestes, engloberaient la totalité de la statuaire mariale jusqu'à la fin du Moyen Âge ; mettant en valeur continuités et ruptures, inévitablement différentes selon les régions.

Jean-René GABORIT,
Conservateur honoraire du Patrimoine

Illustration page suivante :
Vierge à l'Enfant d'Angoustrine.
Détail du visage de l'Enfant.



INTRODUCTION

Les prémisses de notre étude des Vierges médiévales des Pyrénées-Orientales se situent en 2008, à l'occasion d'un stage effectué au Centre de Conservation-Restauration du Patrimoine de Perpignan (CCRP) comme point d'orgue d'un Master en Conservation-Restauration des Biens Culturels (Paris I – Sorbonne). Ce stage fut par ailleurs une première occasion de développer une étude qui conjugue l'étude technique et les conclusions de l'analyse stylistique. Ce n'est véritablement qu'en 2010, lorsque Jean-Bernard MATHON, responsable du CCRP, nous a proposé de participer au catalogue d'exposition consacré aux Vierges médiévales restaurées que la décision fut prise d'envisager une étude de plus grande ampleur face aux nombreuses questions qui se présentèrent lors de la rédaction de notre communication. Ce fut le point de départ de notre recherche doctorale.

Les Vierges à l'Enfant des Pyrénées-Orientales sont conservées sur un territoire qui occupe la partie méridionale de l'Occitanie, située aux confins de la France et de l'Espagne. Bordé à l'est par le Golfe du Lion et au sud par le massif montagneux des Pyrénées qui lui assure une frontière naturelle, le département est limité à l'ouest par la principauté d'Andorre et le département de l'Ariège tandis que le nord jouxte le département de l'Aude. Avec la ville de Perpignan pour chef-lieu, le département occupe une superficie d'un peu plus de 4000 km² ¹.

Le corpus des Vierges à l'Enfant des Pyrénées-Orientales a été établi par le CCRP dans le cadre du « Plan-Objet 66 » qui, instauré à la suite de la « loi-musée » du 4 janvier 2002², procède au récolement de l'ensemble du patrimoine du département. Ce corpus, qui totalise un nombre de 148 Vierges à l'Enfant, comprend tant les Vierges assises que les Vierges debout, les Vierges romanes et les Vierges gothiques, faites en bois ou en pierre ainsi que les Vierges volées et disparues. Si la majorité des Vierges de ce

corpus constituent la base de notre recherche, quelques modifications ont toutefois été apportées à la sélection. Certaines Vierges ont été retirées du corpus tandis que d'autres ont été ajoutées, comme la Vierge assise de Laroque-des-Albères ou la figure de sainte conservée à Jujols. Les Vierges catalanes conservées dans les collections publiques hors département sont mentionnées dans un but comparatif. L'absence d'information précise quant à leur provenance et la limitation géographique de cette recherche au territoire actuel des Pyrénées-Orientales empêchent de les inscrire au catalogue.

Bien que la limitation du corpus des Vierges « catalanes » aux seules Pyrénées-Orientales peut paraître anachronique et restrictive au vu de la réalité géohistorique du territoire – rappelons que ce département n'appartient à la France que depuis la signature du Traité des Pyrénées en 1659 – , cette limitation s'explique en réalité par la volonté de travailler sur un corpus dont la potentielle exhaustivité est garantie par le récolement mené par le CCRP. Ce dernier, dont il faut souligner la grande qualité du travail, a procédé à un inventaire quasi unique dans l'ensemble du territoire français. En outre, malgré la disparition d'un grand nombre de Vierges en 1936 dans la partie sud de la Catalogne, nous avons mené un travail de comparaison basé sur une observation matérielle des oeuvres conservées au Musée national d'Art catalan et au Musée diocésain de Barcelone, au Musée épiscopal de Vic ainsi qu'au Musée d'Archéologie et au Trésor de la Cathédrale de Gérone.

La collaboration avec le CCRP a également facilité considérablement l'accès aux églises qui demeurent fermées au public pour des raisons évidentes de sécurité. En outre, la sécurisation de plusieurs de ces Vierges, conjuguée à une présentation en hauteur dans une niche ou sur un autel, en rend l'observation et l'étude particulièrement complexes. Si la tenue de

l'exposition de 2011 consacrée aux Vierges restaurées³ a permis de pallier partiellement ces désagréments devenus impératifs pour la sauvegarde du patrimoine, d'autres sculptures n'ont malheureusement pu être étudiées *in situ* qu'au travers d'une vitre ou d'une grille, avec par conséquent, un accès plus limité à l'information. Il en va de même pour celles conservées au sein de retables.

Cette étude archéologique, même si elle fut parfois sommaire lorsque pratiquée *in situ*, est devenue rapidement le point de départ d'une nouvelle approche de la statuaire mariale, tant au point de vue matériel – comme le choix d'une essence de bois – et, que du point de vue culturel, comme objet ayant été adapté, transformé, parfois abandonné. L'analyse stylistique, pratiquée de manière méthodique et systématique, doit par conséquent s'envisager en étroite corrélation avec l'analyse technique afin de pouvoir proposer une réévaluation de la chronologie relative du corpus qui tienne compte de la corporéité de l'oeuvre et de son histoire matérielle.

Après un premier chapitre consacré à l'historiographie qui permet de mettre en perspective l'apport de notre recherche, le second chapitre envisage le culte marial en Catalogne sous un angle essentiellement archéologique. La littérature consacrée au culte de la Vierge est abondante et nombreux sont les auteurs, spécialistes de la question, à avoir publié des études approfondies de l'évolution du culte, notamment par l'étude des sources littéraires médiévales. Les aspects anthropologiques du culte ont été quant à eux étudiés en particulier par l'anthropologue Marlène ALBERT-LLORCA dont les recherches sur le terrain l'ont conduite à recenser des pratiques culturelles parfois ancestrales et par conséquent, d'assurer la conservation sur papier d'un patrimoine immatériel. À l'identique du travail de terrain de l'anthropologue, notre recherche propose de considérer l'objet comme le point de départ d'une réflexion

sur la place de la sculpture au sein du lieu de culte et sur son adaptation matérielle à d'éventuels changements liturgiques. Jean-Marie SANSTERRE et Marc SUREDA ont toutefois attiré notre attention sur l'absence presque complète de sources d'archives qui permettraient de conforter les hypothèses échafaudées au départ des indices matériels recensés sur les sculptures ainsi que sur l'absence d'indices archéologiques au sein des lieux de culte, par exemple la trace (sans doute en négatif) d'une structure en bois qui aurait pu accueillir une image du Christ, de la Vierge ou d'un saint, en écho typologique à une peinture murale par exemple. L'interprétation doit par conséquent être entreprise avec prudence en éloignant la tentation d'établir une évolution linéaire du culte marial en Catalogne.

Le troisième chapitre, consacré à l'étude matérielle, s'ouvre en premier lieu sur une présentation de la configuration géohistorique du pays. Si cet aperçu peut apparaître caricatural, laissant échapper sans doute des faits que certains considéreront comme déterminants, nous avons simplement souhaité situer un contexte général qui permet d'envisager principalement la problématique de la gestion de la forêt médiévale et son impact éventuel sur la disponibilité des bois pour la statuaire.

Si l'analyse technique d'une sculpture est envisagée habituellement comme la compréhension de la mise en œuvre du bois jusqu'à la réalisation de la polychromie, cette étude souhaite ouvrir d'autres réflexions en envisageant la forêt sous les angles anthropologique et socio-économique. Comme le souligne Véronique IZARD, « *les historiens ont occulté les informations écologiques des sources et n'ont jamais abordé ces milieux comme des formations végétales dont la nature et la situation ont déterminé les formes d'utilisation et par conséquent les modes d'évolution* »⁴. 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 voudrions proposer quelques pistes de recherche sans pour autant discourir de domaines qui ne sont pas nôtres. Parce que le bois qui constitue la sculpture est issu d'un écosystème administré en Catalogne 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, d'autant que cette question de la disponibilité des essences pour un sculpteur catalan au Moyen Âge n'a jusqu'ici jamais été posée.

Quelle était la couverture forestière du département durant le bas Moyen Âge ? Quelle était la réglementation de l'usage des forêts pour la période courant du XII^e au XV^e siècle ? Certaines essences étaient-elles réservées pour un usage particulier ? L'altitude conditionne-t-elle la disponibilité de certaines essences ? Pourquoi les récits d'invention des Vierges font-ils naître la statue dans un tronc d'arbre dont l'essence ne correspond jamais à celle révélée par le laboratoire ? Les questions qui se posent sont multiples et ne trouveront sans doute pas en ces quelques pages une réponse exhaustive. Une étude approfondie de l'histoire commerciale du département pourrait certainement concourir à une meilleure compréhension de l'approvisionnement en matière première et des usages réservés.

Consécutives à cet aspect historique, l'étude matérielle se penche ensuite sur la relation entre les bois mentionnés dans les récits d'invention et ceux identifiés par le laboratoire. La réflexion se poursuit par l'analyse de chaque essence envisagée au travers de sa disponibilité géographique, de la qualité des bois sélectionnés, des récurrences dans la mise en œuvre, de l'analyse des traces d'outils laissées sur

les bases des sculptures pour s'achever par une réflexion sur la disponibilité des essences. La corrélation entre le choix d'une essence et les regroupements stylistiques n'est développée que dans le cinquième chapitre consacré au style. L'étude de la polychromie met quant à elle malheureusement en évidence des lacunes méthodologiques qui, conjuguées au nombre trop restreint d'œuvres analysées, rendent difficile, dans l'état actuel des recherches et des méthodes poursuivies, toute tentative de synthèse. Certaines questions, nées d'une réflexion quant au mode de présentation dans l'édifice, ne trouveraient pourtant réponse qu'au travers d'une étude stratigraphique méthodique de chaque élément composant la sculpture, en mettant en relation les différentes strates de la polychromie. L'état de conservation et l'histoire matérielle du corpus terminent ce chapitre en présentant les différents acteurs qui ont participé, à leur manière, à la sauvegarde du patrimoine marial médiéval.

Après un bref essai typologique consacré à la dénomination du vêtement de la Vierge et aux différentes formes de sièges, le cinquième et dernier chapitre se consacre à l'étude stylistique du corpus. Les différents courants stylistiques qui marquent la statuaire mariale du nord de la Catalogne s'insèrent dans un contexte politique qui lui sera particulièrement favorable de la fin du XIII^e siècle à la fin de la première moitié du XIV^e siècle, durant une période fastueuse pour le Roussillon : le Royaume de Majorque (1276-1344). Forte d'une connaissance de l'état de conservation d'une grande partie des Vierges qui composent le corpus, l'étude stylistique se propose d'en dresser d'abord une répartition qualitative afin de distinguer les œuvres dont l'analyse stylistique n'est plus ou que très difficilement possible. Après la présentation de quelques œuvres dont la datation peut servir de jalon chronologique, ce chapitre se poursuit par un état de la question quant aux différents regroupements formels proposés par l'historiographie afin de

vérifier notamment la corrélation souvent avancée entre les monastères influents et leur incidence sur la continuité d'un modèle sculpté. Un prieuré tel celui de Corneilla-de-Conflent a-t-il provoqué, comme le prétendent DELCOR et plusieurs auteurs à sa suite, la reprise du modèle de la célèbre Vierge « romane » ? La Vierge de Serrabonne n'échappe pas non plus à ce statut de modèle, malgré, comme nous le verrons, un état de conservation très chaotique. Ce postulat de l'impact des centres politico-religieux importants sur la diffusion d'un modèle artistique doit aujourd'hui être révisé à la lumière d'une nouvelle méthodologie dans l'analyse stylistique. Si l'on prend l'exemple de Corneilla, le monastère avait des possessions notamment à Belloch, Sahorre, Sirach, Ria, Catllar, Vinça, Sansa, Flassa, Serdinya, Nyer, Escaro, Sauto, Espira, Eyne, Llo, Targasone, Enveigt, Hix et Thuir, en plus d'autres villages aujourd'hui en Catalogne Sud⁵. Si pour Mathias DELCOR la parenté entre la Vierge de Corneilla et celles conservées dans ces localités s'explique par les possessions territoriales du prieuré corneillanais⁶, l'analyse stylistique invite

aujourd'hui à envisager d'autres hypothèses. Ce chapitre s'achève sur une proposition de chronologie relative de l'ensemble du corpus.

En outre, l'analyse stylistique a dû contrer l'important écueil des « premières mentions » de la Vierge au sein des sources d'archives. La plus ancienne mention de *Notre-Dame dels Correchs* à Perpignan remonte à 1181 pour un autel dédié à la Vierge⁷ tandis que la plus ancienne mention de la statue remonte à 1345 au sein des inventaires d'ornements de l'église Saint-Jean-le-Vieux : « *il est question de quatre couronnes d'argent et d'or incrustées de vraies perles et de chatons destinées à la Mère et à son Fils, ainsi que de onze manteaux de la Vierge [...]* »⁸. La tentation est grande de relier ces informations avec la Vierge existante. Pourtant, l'existence d'un autel dédié à la Vierge n'implique pas d'emblée la présence d'une image mariale sculptée. De plus, même si cet autel est orné d'une statue, rien n'atteste que la mention retrouvée dans les archives concerne la Vierge actuelle. D'autant que l'analyse stylistique a démontré qu'elle date du début du XIII^e siècle. En revanche, la seconde source d'archives

fournit un *terminus ante quem* pour l'existence d'une Vierge sculptée dans l'église de Saint-Jean-le-Vieux. La même critique peut être faite pour *Notre-Dame de la Volta* à Prades pour qui la première mention remonte à 1398 pour signaler la disparition « *d'un manteau de l'image de Sainte-Marie* »⁹. Sans multiplier les exemples, ceux-ci montrent que les mentions au sein des archives doivent être prises avec circonspection.

La démarche mise en place dans le cadre de cette recherche est donc fondée sur une double analyse du style et de la technique afin de vérifier certaines hypothèses concernant l'usage des bois dans la statuaire mariale des Pyrénées-Orientales du XII^e au XV^e siècle, et proposer une réévaluation de la chronologie relative de l'ensemble du corpus.

Ce volume s'accompagne du catalogue numérique qui peut être consulté sur le site : www.viergesalenfant.com.

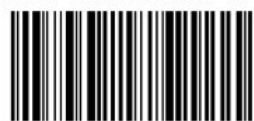


Durant de longues années, la sculpture mariale des Pyrénées-Orientales a été étudiée à l'aune d'une historiographie plus descriptive qu'analytique. La majorité des ouvrages s'intéresse aux sculptures du point de vue iconique et à leur appropriation. La désignation de quelques Vierges comme « chef de file » impliquait d'emblée une relégation de beaucoup d'autres Vierges au rang des oubliées. Les principales Vierges publiées sont celles qui portent la marque de l'art roman ou qui sont inscrites dans ce que Mathias Delcor a qualifié de « tradition romane » alors qu'elles présentent toutes les caractéristiques de l'art gothique.

Face à cette carence stylistique et technique, cet ouvrage propose d'utiliser l'apport des méthodes d'examens de laboratoire à la connaissance des techniques de mise en œuvre des Vierges à l'Enfant du département et de renouveler les analyses techniques et stylistiques sur base de méthodologies récentes afin de réévaluer la chronologie de l'ensemble du corpus. Les analyses des essences de bois ont également permis de proposer de nouvelles pistes de recherches quant à l'impact de la gestion forestière sur l'usage des bois.



ISBN : 978-2-930022-08-6



9782930022086



CONSERVART

