

Le Christ de Mijaran et ses liens avec la sculpture romane d'Erill la Vall et de Ripoll

En hommage et à la mémoire de Marcel Durliat

Marie-Pasquine SUBES*
Université de Perpignan

RÉSUMÉ

Le Christ de Mijaran était considéré par Marcel Durliat comme un des chefs d'œuvre de la sculpture romane des Pyrénées. L'historiographie en a fait la «tête de file» de ce qu'elle a nommé «atelier d'Erill» en référence au lieu où l'ensemble le plus célèbre, la Descente de Croix d'Erill, fut découvert. Cependant, la haute qualité du Christ de Mijaran justifie que ce soit autour d'elle que l'on organise l'axe d'une recherche sur les liens stylistiques et les sources de ce groupe. Cette recherche prend en considération non pas seulement la sculpture en bois mais aussi celle en pierre et encore les arts précieux ou la peinture murale. Cela permet de dresser un cadre plus large (de la Ribagorça, du Pallars et de la vallée d'Aran à Ripoll, de l'Alto Aragón aux Pyrénées-Orientales) et de mettre l'accent sur des influences en dernier lieu toulousaines, et de poser de nouveaux critères pour préciser la datation de l'œuvre.

Mots clé: sculpture romane sur bois, XII^e siècle, Pyrénées, «atelier d'Erill»

ABSTRACT

The Christ of Mijaran and its links with the Romanesque Sculpture of Erill la Vall and Ripoll

Marcel Durliat considered the Christ of Mijaran one of the masterpieces of Pyrenaean Romanesque sculpture. According to the historiography it is the outstanding piece of the so-called "Erill workshop", named after the place where its best-known sculpture set, the Descent from the Cross, was discovered. The high quality of the Christ of Mijaran justifies making it the focal point of a research study on the stylistic connections and sources of this group. In addition to wooden sculptures, this study encompasses stone sculptures, decorative arts and murals. This makes it possible to widen the catchment area (from Ribagorça, Pallars and the Aran Valley to Ripoll; from Upper Aragon to the Eastern Pyrenees) and focus on influences that ultimately came from Toulouse, also providing criteria for dating the work accurately.

Key words: romanese sculpture on wood, 12th century, Pyrenees, «Erill workshop»

RESUM

El Crist de Mijaran i els seus lligams amb l'escultura romànica d'Erill la Vall i de Ripoll

Segons Marcel Durliat, el Crist de Mijaran és una de les obres mestres de l'escultura romànica dels Pirineus. La historiografia l'ha convertit en «cap de llista» de l'anomenat «taller d'Erill» en referència al lloc on es va descobrir el seu conjunt més cèlebre, el Davallament d'Erill. Tanmateix, l'alta qualitat del Crist de Mijaran justifica que sigui al seu entorn que s'organitzi l'eix d'una recerca sobre els lligams estilístics i les fonts d'aquest grup. Aquesta recerca té en compte no només l'escultura en fusta, sinó també en pedra i també les arts decoratives i la pintura mural. Això permet establir un marc territorial més ampli (de la Ribagorça, del Pallars i de la Vall d'Aran fins a Ripoll, de l'Alt Aragó als Pirineus Orientals,) incidir en influències finalment tolosanes, i proporcionar criteris que permeten afinar la datació de l'obra.

Paraules clau: escultura romànica sobre fusta, segle XII, Pirineus, «taller d'Erill»

Introduction

L'exposition «Catalogne romane, sculptures du Val de Boi»[1], tenue au Musée national du Moyen Âge à Paris et au Musée national d'Art de la Catalogne à Barcelone en 2004-2005, a été l'occasion d'approcher de près la superbe figure du Christ de Mijaran[2] [fig. 1]. Un accord entre le Musée épiscopal de Vic (MEV) et le Musée national d'Art de la Catalogne de Barcelone (MNAC) avait permis de réunir les sept figures de la Descente de croix d'Erill la Val et d'accompagner celle-ci de plusieurs œuvres dispersées en différents lieux[3], offrant ainsi l'occasion de comparaisons à la fois stylistiques et iconographiques des sculptures regroupées.

À l'occasion de visites organisées avec des étudiants de Master de l'Université de Paris-IV, à l'automne 2004, nous avons essayé de situer les œuvres présentées dans un contexte stylistique un peu plus vaste que le Val de Boi, comme l'appelaient de leurs vœux les rédacteurs de la notice du catalogue correspondant à la Descente d'Erill, Jordi Camps et Josep M. Trullén: «au-delà de l'étude des exemplaires des Pyrénées, il faudrait chercher leur filiation dans le cadre européen en général et leurs possibles concordances avec des réalisations exécutées dans d'autres techniques»[4]. Bien qu'il soit hors de notre portée de tenter d'aussi vastes parallèles, nous proposons de réunir ici quelques jalons visant à préciser la place respective de certaines de ces œuvres, la diffusion géographique de leur style et avancer ainsi vers une datation plus précise.

Il nous a semblé que, dans son éclatante beauté et son état de conservation non moins exceptionnel, ce Christ, bien qu'il ne subsiste plus que sous la forme réduite d'un simple buste, devait servir de fil conducteur. Ses exceptionnelles qualités stylistiques avaient déjà été remarquées par Marcel Durliat qui signalait, dès 1978: «ce beau Christ mutilé, dont le visage expressif constitue un des chefs-d'œuvre de la sculpture sur bois de la région pyrénéenne»[5]. Actuellement conservé dans l'église Sant Miquèu de Vielha (Val d'Aran)[6], il provient de l'église en ruines de Santa Maria de Mijaran, située à peu de distance de la première. Représenté les yeux fermés, la tête et le torse basculant à droite, une main plaquée sur le flanc gauche qui est celle d'un Joseph d'Arimateï disparu, ce Christ est celui d'une Descente de croix.

Nous ne reviendrons pas sur ce thème iconographique abondamment traité dans le catalogue de l'exposition et par Francesca Español à l'échelle de l'Espagne dans un article fondamental[7], ni sur l'emplacement et les fonctions de cette œuvre –de la liturgie pascale au drame sacré– pour lesquelles bien des questions restent ouvertes[8]. Nous avons choisi de centrer notre propos sur des questions stylistiques et d'examiner tout d'abord les liens du Christ de Mijaran avec «l'atelier d'Erill».



[fig. 1] Le Christ de Mijaran. Église Sant Miquèu de Vielha

Des parentés avec le Christ de la Descente de Croix d'Erill la Vall

Ce groupe de la Descente de croix[9] est considéré comme l'un des chefs d'œuvre de la série de sculptures du Val de Boí que l'on a tenté de regrouper sous l'appellation «atelier d'Erill». Pour Jordi Camps, en effet, «la figure du Christ présente les éléments qui caractérisent l'hypothétique atelier». Parmi les caractéristiques relevées par Rafael Bastardes pour l'atelier d'Erill[10], on retrouve sur le torse de Mijaran le même travail des côtes en courbes parallèles largement marquées, des cheveux réunis en vagues de part et d'autre d'une raie centrale et retombant en trois «tresses»[11] sur les épaules, un visage austère, comportant des yeux travaillés en amandes très saillantes sous des arcades taillées en pans obliques et formant un angle vif avec le plan du front.



[fig. 2] Détail du buste du Christ d'Erill la Vall.
MEV 4229

Si le Christ d'Erill [fig. 2] apparaît bien revêtu des principaux caractères de celui de Mijaran dans la force de son visage aux pommettes hautes, au long nez à l'arrête fine, aux hauts sourcils, au front peu élevé, il n'en constitue cependant qu'une réplique assez malhabile qui ne reprend que grossièrement l'ordonnance des cheveux et simplifie considérablement la barbe en en faisant de simples mèches pendantes masquant le menton, ce qui alourdit considérablement son exécution. De même, les traits corporels sont schématisés avec outrage sur le torse. Il ne peut s'agir ici que d'une imitation d'une œuvre aussi majestueuse que celle de Mijaran.

En effet, des différences ont été justement relevées, qui singularisent ce dernier: ses moustaches sont strictement horizontales, parallèles à la lèvre supérieure, sa barbe aux mèches rassemblées de chaque côté des joues en trois boucles successives. Surtout il semblerait que l'artiste ait adopté ici un parti pris plus anatomique que dans d'autres œuvres: le nez est cerné de profondes rides, et la bouche soulignée de larges fossettes; la poitrine apparaît un peu moins plate que sur les autres Christs; enfin les tendons du cou sont extrêmement visibles, donnant au corps une force que l'on ne rencontre pas dans les autres œuvres de l'atelier.

De plus, des détails anatomiques très raffinés sur celui de Mijaran, comme la légère saillie de la pomme d'Adam et celle –plus subtile encore– des mamelons de la poitrine, n'apparaissent pas sur le Christ d'Erill, qui est traité de façon très sèche. Il ne saurait

avoir servi de modèle au Christ si achevé et subtil de Mijaran, qui apparaît d'emblée comme une œuvre à part dans la production de cet atelier, «peut-être la plus touchante, sans doute la plus puissante»[12].

Ce qui semble essentiel, c'est la qualité de ce torse, de son anatomie, avec ses rubans plissés sur les épaules, sa barbe aux boucles élégantes, tous ces éléments dont le Christ d'Erill n'offre qu'un très pâle reflet, indépendamment de l'état inégal de conservation des deux œuvres: les rubans plissés sont beaucoup moins souples et même très raides dans leur chute sur les épaules et ils ne se creusent pas sur l'épaule gauche, comme ils le font à Mijaran pour accompagner avec naturel l'inclinaison du corps. C'est comme si ce motif avait été reproduit sans être compris. De même, le bas du visage du Christ d'Erill n'a rien de commun avec la maîtrise de celui de Mijaran. Non seulement les deux lèvres ne sont même pas tracées –on trouve à leur place une sorte de bourrelet horizontal–, mais la barbe elle-même n'a pas non plus pu être imitée dans ses savantes volutes: l'artiste d'Erill n'a su rendre que la forme générale en pointe autour du menton. Il n'a pas non plus repris la fière moustache horizontale qui découvre une belle commissure des lèvres creusée de deux expressives fossettes, non reproduites à Erill.

Enfin, l'examen matériel du Christ de Mijaran et de celui d'Erill conduit à des considérations allant dans le même sens. Le Christ de Mijaran est mutilé, le bas du corps a dû être découpé, et le torse est creusé, sous le sternum, d'un espace destiné sans doute à recevoir des reliques. Dans le dos, les parois d'une cavité (haute d'environ 20 cm et large de 10) sont perpendiculaires à la base actuelle du torse, ce qui semble indiquer qu'elles ont été creusées après la découpe du torse. Par ailleurs, on remarque que le dos du Christ de Mijaran est sculpté dans sa masse, avec le retour des côtes et l'attache de la main encore visible marquée d'une cheville, tandis que le Christ d'Erill, au traitement plus sommaire, est, semble-t-il, entièrement évidé dans son dos. Sur le devant du torse de celui de Mijaran, au niveau du sternum, un creux semble correspondre à une cavité ancienne. On remarque que la polychromie vient en recouvrir délicatement les bords, ce qui est un argument supplémentaire pour l'ancienneté de la cavité, sans doute bien masquée.

Ainsi, la comparaison des détails techniques de réalisation de ces deux œuvres laisse penser que le sculpteur du Christ de Mijaran était beaucoup plus habitué au traitement en haut relief que celui d'Erill, qui reste maladroit dans son exécution, nettement plus sommaire. On ne saurait donc souscrire à l'hypothèse de plusieurs auteurs, dont Kingsley Porter et Gudiol[13], selon laquelle le torse de Mijaran aurait été taillé par un sculpteur de l'atelier d'Erill la Vall dans le Val de Boi. X. Dectot admet cette filiation avec l'atelier d'Erill mais est embarrassé par la localisation géographique de ce Christ dans le Val d'Aran, et suggère qu'il serait arrivé plus tard[14]. Pourtant, Marcel Durliat attribue au «maître de Mitg Aran» le Christ roman de l'église de Salardú[15] [fig. 3], situé dans ce même Val d'Aran, ce qui témoigne en faveur de la présence ancienne de celui de Mijaran en ce lieu.



[fig. 3] Christ de Salardú. Église de Salardú

bien au contraire des œuvres très grossières et qualifiées de «populaires» qui n'indiquent pas plus la présence d'un atelier local. Probablement a-t-on ici à faire à un «artiste étranger de valeur», comme l'avance Marcel Durliat dans ses conclusions sur la sculpture en Val d'Aran[18].

Mais alors d'où venait-il et quelles étaient ses références artistiques? Le Val d'Aran se place au centre de la chaîne pyrénéenne et il n'est pas aisé de préciser comment s'est opérée la pénétration de l'art roman dans cette haute vallée. D'autant que le Val d'Aran, peu accessible en venant du Val de Boí, et formant la pointe la plus occidentale et septentrionale de la Catalogne[19], est sans doute tourné plus vers le Comminges et peut-être même le Toulousain, si l'on suit le cours de la Garonne qui y prend sa source? En effet, ce canton pyrénéen «déjà aquitain par certains aspects, moitié catalan et à demi gascon, appartenait à la cité et au diocèse ecclésiastique de Comminges. Mais au début du Moyen Âge, il apparaît lié aux comtés espagnols voisins et tous les efforts du comte de Comminges pour le ramener échouèrent»[20]. Si géographiquement c'est la Catalogne qu'il prolonge, à l'ouest, c'est l'Aragon qui constitue son voisin le plus proche.

Cela est d'autant plus vraisemblable qu'une des caractéristiques communes aux deux Christs d'Erill et de Mijaran, que sont ces rubans plissés sur les épaules, ne se retrouve pas ailleurs que dans cette région des Pyrénées. En effet, ils figuraient sans doute aussi sur le Christ de la Descente de croix de Durro, localité voisine d'Erill la Val[16], mais aussi, et avec certitude, sur le Christ en croix de Mur (Pallars Jussà), tous deux détruits en 1936 et connus par des photographies[17].

Cette extension de l'hypothétique «atelier d'Erill» à la vallée voisine d'Aran et au Pallars Jussà [fig. 4] permet, à notre sens, de remettre en cause cette localisation de la production dans le Val de Boí et d'axer notre recherche autour du Val d'Aran en reconnaissant, dans l'achèvement précieux et plus typé du Christ de Mijaran, une «tête de file» qui aurait été imitée de façon un peu maladroite à Erill. Toutefois, le Val d'Aran lui-même ne comporte aucune sculpture d'une telle qualité mais



[fig. 4] Carte des vallées pyrénéennes. En noir, lieux de provenance des oeuvres citées.

Des sources en Aragon? Siresa, Huesca, Roda d'Isàvena

Cette remise en cause de «l'atelier d'Erill» apparaît d'autant plus nécessaire que ces Descentes de croix ne se limitent pas à la Catalogne, comme vient de le prouver la découverte en 1995 d'un très beau Christ en bois [fig. 5] provenant d'une Descente de croix de San Pedro de Siresa en Haut-Aragon [fig 4].

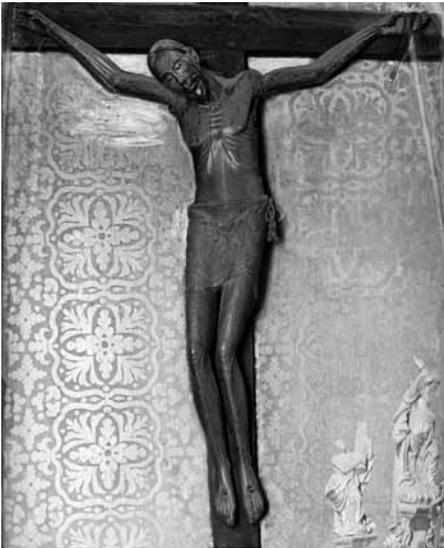


[fig. 5] Christ de San Pedro de Siresa, Aragon

Cette découverte publiée par Carmen Lacarra Ducay[21] permet des rapprochements stylistiques proposés par l'auteur avec le Christ de Mijaran. Parmi ceux-ci, un même visage tout en longueur, un traitement de la chevelure avec une raie médiane et les mèches de la barbe se terminant par des volutes, comme le traitement saillant des tendons du cou, l'accentuation des clavicules et le creusement du sternum. Toutefois, il nous paraît que le traitement stylistique du Christ de Mijaran est comme durci, avec des traits plus

brutaux, plus raides. Au contraire, celui de Siresa montre une plus grande douceur, une très grande élégance dans les mèches régulièrement recourbées de la barbe qui s'étaient beaucoup plus que sur celle de Mijaran et un ordonnancement de sa chevelure qui s'entrecroise de l'arrière vers l'avant du crâne, détails caractéristiques des sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse[22] vers 1140. Mais c'est sans doute à la sculpture du cloître de Santo Domingo de Silos, au sud de Burgos, vers le milieu du XII^e siècle, que l'on peut rattacher cette figure. Peut-être ce Christ serait-il à situer plus précisément dans la sculpture monumentale dite «des routes de pèlerinage», en lien avec l'art toulousain qui s'est répandu dans cette partie occidentale des Pyrénées tant sur le versant nord en Béarn qu'au sud, en Aragon et au-delà. Malgré leurs différences que nous venons de souligner, ce Christ de Siresa offre des analogies réelles avec celui de Mijaran et constitue un point de repère dans la chaîne des Pyrénées [fig. 4], nous orientant vers des origines communes possibles dans le sud-ouest français[23], même si elles sont traduites avec plus de rudesse en Val d'Aran.

Un autre Christ aragonais, situé nettement plus sud, à Huesca [fig. 4], vient conforter ces parentés avec celui de Mijaran: il s'agit du Christ en croix provenant de la collégiale



[fig. 6] Christ de Santa María de Alquézar, Aragon

Santa Maria de Alquézar à Huesca[24] [fig. 6]. Ce Christ a exactement le même type de visage avec une moustache horizontale effilée, les mêmes lèvres au sillon vertical bien marqué, le même menton très long ici caché sous le repeint marron, les mêmes oreilles très décollées, les mêmes mèches saillantes ordonnées en vagues sur le devant du crâne, les mêmes tendons marqués dans le cou qui se détache des clavicules, elles aussi saillantes. De telles ressemblances incitent à ne pas mésestimer l'importance d'un autre foyer de création fort éloigné du Val de Boí. En tous cas, si le Christ de Siresa, situé nettement plus à l'ouest, au-delà du rio Aragón, s'éloigne du Christ de Mijaran par sa douceur, celui de Huesca s'en rapproche bien plus.

En continuant ce parcours aragonais vers l'orient et vers la Catalogne, il faut noter que pour ce Christ en croix, Cook et Gudiol[25] ont proposé d'y voir une œuvre descendant au «XII^e siècle avancé» de l'atelier qui aurait sculpté le Christ de la cathédrale de Roda d'Isàvena[26]. L'ancien évêché de Roda, puis transféré plus au sud à Lérida en 1149, est situé

déjà en Ribagorza et tout au bord de la frontière actuelle de la Catalogne [fig. 4]. Le siège de Roda passe pour avoir été un centre de création que certains considèrent comme responsable de «la floraison artistique des villages de Ribagorza»[27]. En effet, sont conservés à la cathédrale de Roda d'Isàvena un Christ en croix[28] qui est aujourd'hui trop défiguré par des repeints pour qu'on ose le comparer à ceux d'Erill ou de Mijaran –dont il semble toutefois reproduire les traits des grands yeux et les enroulements de la barbe et la moustache horizontale–, et un saint Jean qui l'accompagne. Avec son bois décapé, cette dernière sculpture est, sans conteste, très proche du groupe de la descente de croix d'Erill la Vall. Il serait important de pouvoir vérifier ces rapprochements car, dans ce cas, ce pourrait être le siège de l'évêché ou du moins des artistes qui y ont travaillé qui soit, en effet, à la source et du Christ de Mijaran et de celui, de moindre savoir-faire, d'Erill la Vall mais peut être aussi des œuvres peintes et sculptées de Mur que nous venons d'évoquer. La position géographique médiane de Roda d'Isàvena et son importance ecclésiastique justifient en tout cas cette hypothèse. Elle expliquerait aussi la présence un peu plus à l'ouest, jusqu'à Huesca [fig. 4] mais non au-delà, d'un Christ dont le style est encore voisin de ceux-ci. Et si la comparaison avec Roda de Isàvena est juste, elle nous entraîne alors vers la Catalogne.

*Des sources catalanes plus orientales?
Formiguères et Ripoll*

Sur une carte publiée par M. Durliat dans son article sur les sculptures en bois de Majestés catalanes[29], la zone du Val de Boí apparaît comme la plus occidentale, isolée à l'ouest et remontant vers le nord jusqu'à la source de la Garonne que constitue le Val d'Aran, zone très excentrée par rapport à la Catalogne orientale, la plupart de ces Majestés venant des environs de Ripoll. À première vue, le Christ de Mijaran n'a pas grand chose à voir avec ces Majestés: il n'en n'a pas la douceur ni l'aspect raffiné. Pourtant, c'est dans les Pyrénées-Orientales (Capcir) qu'est con-



[fig. 7a] Christ de Formiguères, Capcir, Pyrénées-Orientales



[fig. 7b] Christ de Formiguères, Capcir, Pyrénées-Orientales

servé le Christ de l'église de la Nativité de Formiguères[30] [fig. 7a-b] qui était, à l'origine, celui d'une Descente de croix et qui semble appartenir au même atelier que celui de Mijaran. Le traitement de la chevelure en vagues successives bombées et régulièrement striées pour marquer les cheveux est très voisine, le traitement de la barbe en fines mèches parallèles est aussi identique et la moustache est en quelque sorte en position intermédiaire entre celle du Christ d'Erill et celle de Mijaran car elle est ni tombante ni à l'horizontale mais traitée avec les mêmes tracés en sillons. La forme du visage est aussi identique et la comparaison avec le Christ de Mijaran est frappante car ils possèdent tous deux un fort menton très allongé que vient souligner la barbe de mêmes proportions. Le détail du traitement de celle-ci diffère un peu à cause de ses mèches en pointes sur le menton mais on retrouve, le long des joues, les mêmes enroulements caractéristiques de Mijaran.

Pour le corps du Christ de Formiguères, des comparaisons avec celui d'Erill mettent en valeur un même traitement accusé de la face interne du bras, décharné, à l'os du coude creusé et aux ligaments très apparents, de même structure. Le périzonium est aussi très voisin: une ceinture formant au centre un nœud retient sur les hanches les plis du tissu qui retombe sur elle[31]. On retrouve en outre dans les deux œuvres une remontée des plis sur les genoux, qui les découvrent.

Toutefois les opinions sur ce Christ sont fort divergentes. R. Bastardes[32] remarque que ce Christ est l'unique figure d'une Descente de croix localisée en «Catalogne nord» et la considère comme à part de la production des ateliers «de base du XII^e» (Erill et Urgell); tout en lui reconnaissant «des parentés formelles notables avec l'atelier d'Erill» il note, cependant, qu'il lui manque les caractéristiques essentielles de cet atelier. Et conclut donc: «C'est une œuvre décadente qui ne comprend pas ses modèles (catalans)».

P. Ponsich[33] relate la redécouverte de ce Christ roman et se dit, à juste titre, «frappé de l'extrême ressemblance de ce type de visage allongé avec celui du Christ de la descente de croix conservé dans l'église de Vielha (Val d'Aran)». Mais il note, comme nous le faisons, qu'il n'a pas à Formiguères «le traitement rubané fantaisiste» des tresses sur chaque épaule, et que le caractère du torse de Mijaran n'a non plus rien de commun. Il conclut cependant que «la parenté évidente des visages et de la barbe entre le Christ de Mig-Aran et celui de Formiguères, ne saurait être l'effet du hasard. Il est tout à fait probable que le maître de Formiguères en Capcir –vallée pyrénéenne assez éloignée de celle du Val d'Aran, bien que toutes deux soient situées sur le versant nord de la chaîne– ait connu le Christ de Mig-Aran ou d'autres œuvres analogues, appartenant à un «art pyrénéen» au sens large»[34]. Mais alors, quelles peuvent être les origines géographiques d'un modèle stylistique commun à ces œuvres? Sans doute faut-il, à ce stade de notre réflexion, faire intervenir d'autres techniques artistiques, et en particulier la sculpture monumentale en pierre[35].

À l'abbaye de Santa Maria de Ripoll, au-dessus de l'imposant portail, réalisé vers 1130-1140 ou vers le «milieu du XII^e siècle»[36], un Christ en gloire [fig. 8] [37] présente la même structure de visage aux arêtes fortes, les arcades sourcilières taillées avec brutalité comme l'arrête du nez et les yeux en globes saillants à deux pans, une moustache aux longues mèches à l'horizontale comme sur Mijaran et des boucles enroulées dans la barbe qui prennent le même parti de se diviser en deux boucles opposées entourées sur elles-mêmes, juste sous le menton. Le traitement de la chevelure en vagues successives se termine toutefois sur les épaules en épaisses mèches, peu formées. Cette différence est notable ainsi que le fait que, sur la pierre, le menton du Christ est caché par une pointe de barbe là où précisément il reste nu sur la statuaire en bois. Ce caractère donne une allure beaucoup plus allongée et élégante au visage de Mijaran. Toutefois les parallèles sont importants et invitent à pousser plus loin les hypothèses: la sculpture de la prestigieuse abbaye de Ripoll serait-elle la source commune de ces deux œuvres sur bois (Mijaran et Formiguères)?

On pourrait le penser en effet lorsque l'on note les parallèles frappants entre le Christ de Mijaran et les vestiges de têtes sculptées sur le devant d'autel en bois de Sant Pere de Ripoll, conservé au Musée épiscopal de Vic[38]. Sur le visage du Christ, bien que mutilé [fig. 9], apparaissent les mêmes pommettes saillantes et le même dessin appuyé des lèvres que sur le Christ de Mijaran, tout comme la moustache horizontale accompagnée de



[fig. 8] Christ en majesté de la façade de l'église de Ripoll



[fig. 9] Devant d'autel dit de Saint-Pierre de Ripoll. MEV 556. Détail du Christ

boucles soigneusement enroulées sur la barbe. Ce dialogue possible entre la sculpture sur pierre et celle en bois a été récemment remis à l'ordre du jour pour l'art catalan par Manuel Castiñeiras et Jordi Camps, en lien avec la production toulousaine[39]; ce qui oriente nos recherches vers la ville languedocienne.

En effet, même si Ripoll mérite d'être considéré comme une des sources dont est issu le Christ de Mijaran, la question ne peut cependant être posée en des termes aussi simples: comme l'a écrit X. Barral i Altet, «le portail de Ripoll se présente à nous comme un carrefour, rencontre d'un certain nombre d'influences» comportant à la fois des composantes locales, des rapports avec le Roussillon et l'art d'Italie du Nord, mais aussi des relations avec l'art de Toulouse[40].

Il est donc tout aussi indispensable de se tourner vers Toulouse. Mais avant de s'éloigner de la Catalogne, il nous semble pertinent de pousser plus loin ce «dialogue des arts», car on peut en tirer des observations très intéressantes, même révélatrices.

Des extensions de ce style repérables dans les arts précieux

Plusieurs petits bronzes offrent un reflet du style déployé sur le Christ du Val d'Aran. Le musée du Louvre possède un Christ en croix en figure d'applique en bronze doré [fig. 10][41] qui frappe tout de suite par les similitudes que présente son visage avec ce-



[fig. 10] Figure d'applique: Christ en croix. Paris, Musée du Louvre, OA7489

lui de Mijaran et où l'on retrouve surtout la même géométrisation du visage, avec de très larges orbites creusées, des yeux traités en amandes saillantes et la moustache horizontale caractéristique. Si la barbe montre des mèches moins strictes que celles du Christ de bois aux enroulements réguliers, la chevelure retombant en «mèches gaufrées» sur les épaules est particulièrement en lien avec ce dernier. Les bras sont aussi décharnés et marqués des deux lobes caractéristiques au creux du coude. Les formes plus adoucies de son torse et de son visage, moins allongé, en font un reflet un peu éloigné du modèle ibérique, pourtant très présent à notre sens.

Mise en relation avec cette œuvre, la statuette de bronze doré de Christ du British

Museum qui fit autrefois partie de la collection Stoclet[42] montre une stylisation plus nette, un tracé des côtes nettement plus accentué et un sternum creux comme sur le Christ de Mijaran. On n'est donc pas étonné d'apprendre que l'on a d'abord proposé pour cette figurine une origine espagnole. Les mèches de la barbe sont aussi enroulées de façon très régulière en boucles, ce qui se rapproche plus encore de notre image sculptée. Ce Christ est donné comme datant de la seconde moitié du XII^e siècle mais toutefois localisé, comme le précédent, dans le domaine Plantagenêt.

Une œuvre dont la provenance est assurée étaye plus sûrement ces comparaisons et renforce nos hypothèses sur l'origine géographique de ce style. Le Christ provenant de l'église Sant Miquel de Moror (Sant Esteve de la Sarga, Pallars Jussà)[43] [fig. 11], en bronze doré et ciselé, conservé au MNAC de Barcelone, possède le même nez proéminent que les deux Christs précédemment cités, le même nœud de périzonium que le Christ d'Erill, les mêmes bras comme articulés avec au niveau du coude deux lobes. Sur le visage, on lit les mêmes moustaches en pointes, les mêmes mèches de la barbe, mais non les rubans plissés sur les épaules. Il est, quant à lui, situé aux environs de 1180.



[fig. 11] Figure d'applique: Christ de Moror. Barcelona, MNAC/MAC 12095

Ainsi, il semble bien possible de voir dans ces statuettes de bronze une descendance de style qui nous reconduit encore vers le Pallars Jussà en dernier lieu cité.

Des parallèles dans la peinture murale: Mur, Urgell, Cap d'Aran

Cette recherche peut trouver aussi des points de repère dans le vaste ensemble de la peinture murale romane catalane, à l'intérieur du cadre géographique et chronologique considéré.

Au sud de Vielha, en descendant des hauteurs des Pyrénées vers le Pallars Jussà [fig. 4], l'église du monastère de Santa Maria de Mur a conservé jusqu'en 1936 –nous l'avons déjà cité– un remarquable Christ en croix[44] sculpté dont les caractéristiques stylistiques étaient probablement très voisines de celles de Mijaran, en particulier par la disposition si caractéristique de ces trois rubans plissés retombant sur les épaules. Sans doute n'est-ce pas sans incidence de relever des comparaisons à Mur avec une autre technique, celle de la peinture murale. En effet, dans le vaste *corpus* de la peinture catalane, parmi les rares ensembles qui puissent présenter des points communs avec le Christ de Mijaran figurent

les peintures de l'église Santa Maria de Mur, fondée par les comtes de Pallars[45]. On a remarqué qu'avec cet édifice[46], le «style lombard» pénètre dans les terres occidentales.



[fig. 12] Peintures murales de Mur. Boston, Museum of Fine Arts, 21.1285. Détail du visage du Christ

La décoration peinte provenant de l'abside centrale est conservée au Museum of Fine Arts de Boston. Dans le cul-de-four est représentée une *Majestas Domini* entourée d'étoiles et dans une mandorle auprès de laquelle sont suspendues sept lampes. C'est le visage de ce Christ [fig. 12] qui appelle des comparaisons avec celui sculpté pour Mijaran: c'est surtout le même allongement qui les caractérise et les mêmes arcades sourcilières rondes et régulières, et en cela ils diffèrent tous deux de l'imposant et large visage du Christ de Sant Climent de Taüll, pourtant plus proche géographiquement [fig. 4]. Ils ont aussi une même arrête de nez fine, peu épaisse et particulièrement longue. Toutefois ces comparaisons ne peuvent être poursuivies ni pour la chevelure ni pour le traitement de la barbe[47]. Pourtant cette comparaison est d'autant plus intéressante que les peintures de Mur passent pour refléter celles, détruites, du grand monastère de Santa Maria de Ripoll[48].

Les peintures de l'abside de Sant Pere de la Seu d'Urgell[49] offrent aussi des parallèles par les visages allongés, aux yeux en amande démesurément agrandis, marqués d'un blanc puissant et ombrés de larges arcades sourcilières. Le visage de saint André en particulier offre, comme à Mijaran, un nez très allongé et un menton marqué, long et rond. On ne peut donc exclure que ce cycle peint de la Seu d'Urgell soit à l'origine de celui de Mur, comme on l'a déjà proposé[50]. Dans ce cas, c'est plutôt vers ce siège épiscopal qu'il conviendrait de tourner nos regards. Malheureusement nous ne conservons rien de sa production sculptée sur bois; en revanche, nous l'avons dit, nous sommes mieux renseignés sur la sculpture du siège voisin de Roda.

Pour conclure ces indications géographiques qui convergent vers cette zone médiane de la Catalogne, revenons à la production artistique dans le Val d'Aran, dans le domaine de la peinture murale. La grande église monastique Santa Maria de Cap d'Aran, près de

Tredòs[51], conservait des peintures qui sont maintenant à New York, que l'on attribue au maître de Pedret, situé en Catalogne orientale, mais dont on reconnaît aussi la production du côté nord des Pyrénées, à Saint-Lizier[52] dans le Couserans, également voisin du Val d'Aran [fig. 4]. Ces productions picturales, que l'on situe globalement vers la fin du ^x^e siècle ou le début du siècle suivant, montrent à travers leur répartition géographique qu'il a pu y avoir, dès cette époque, une extension des productions artistiques de la Catalogne orientale vers ces parties plus occidentales, voire septentrionales, des Pyrénées.

La proximité du diocèse de Comminges, sur le versant sud, auquel le Val d'Aran fut rattaché jusqu'au ^{xix}^e siècle (ils dépendaient tous deux de l'ancien siège métropolitain d'Auch), n'est pas non plus négligeable, d'autant que la vallée de la Garonne y pénètre et conduit jusqu'à Toulouse. En effet il nous semble, en dernier ressort, que l'art roman tel qu'il se développe avec Gilabertus et son atelier de Saint-Étienne n'est pas non plus sans lien avec ce beau Christ de Mijaran, d'autant que la sculpture de Ripoll dériverait elle-même de cette source comme le rappelle un article récent de Jordi Camps[53].

Des liens avec Toulouse

Parmi les sculptures de la cathédrale Saint-Étienne, les apôtres attribués au portail de la salle capitulaire[54] nous paraissent offrir des points de comparaisons précis. Non seulement ils possèdent des visages de type très allongé, caractéristique principale du Christ de Mijaran, certains ont aussi des arcades sourcilières très obliques et de grands yeux saillants et de forme allongée; le traitement de leur chevelure et barbe et moustaches est très varié mais avec une même attention au détail des boucles et des mèches épaisses, presque drues, des cheveux et des moustaches qui tendent parfois à l'horizontale. Ce sont surtout avec les deux figures chaussées de sandales, de saint Jacques le Mineur et d'un apôtre[55], d'une facture plus rude que saint André et saint Thomas et que saint Paul et saint Pierre, que les parallèles sont les plus frappants. Mais qui est l'auteur de ces deux sculptures au sein d'un groupe de six apôtres? H. Pradalier distingue nettement ce sculpteur de Gilabertus et caractérise ainsi ces deux apôtres: «traités en relief vigoureux, ils adoptent des attitudes contournées et des plissés artificiels hérités de la porte Miégeville à Saint-Sernin», pour conclure que «cet artiste s'est laissé fortement influencer par la manière toulousaine qu'il interprète à travers son génie propre»[56]. Pour nous, à partir des liens avec la sculpture de Mijaran, se pose de façon cruciale la question des liens entre la sculpture monumentale de Ripoll et celle de Toulouse[57], mais si la nature de ces rapprochements déjà abondamment commentés par W. Goldschmit (1939), I. Lorès (2006) et J. Camps (2009) ne peut être évoquée ici, ceux-ci sont assurés et peuvent, au moins, servir de base pour avancer une datation.

Si les apôtres de la salle capitulaire grâce aux réflexions de Q. Cazes doivent être placés vers 1120 et le portail de Ripoll dans leur lignée, on peut supposer que le Christ de Mija-

ran se situe soit dans la même décennie, soit au tout début du second tiers du XII^e siècle. C'est une datation plus haute que celle que donnait, dès les années 1970, Marcel Durliat qui proposait de le dater «du milieu du XII^e siècle, comme le Christ de Salardú»[58]. C'est toutefois à cette haute datation que nous nous rallions après cet examen étendu des œuvres qui éclairent les particularités du Christ de Mijaran, en double lien avec les sculptures toulousaines et celles de Ripoll. Elle s'accorderait assez bien avec une chronologie plus tardive pour l'«atelier d'Erill», proposée en dernier lieu par Llaràs[59] et Bracons[60] sur des argumentaires différents et complémentaires. Ce que confirmerait encore, s'il était nécessaire, l'existence de copies tardives de ces œuvres en Catalogne, comme le Christ de la Descente de croix de Taüll[61] ou encore le Christ de Perves (Alta Ribagorça)[62], qui datent toutes les deux assurément du XIII^e siècle et maintiennent pourtant les principales caractéristiques stylistiques de l'atelier, qui ne peut plus être attribué à Erill que par les hasards de la conservation en ce lieu de ces œuvres, alors qu'elles ont disparu ailleurs.

Conclusion

En ce cœur des Pyrénées que représente le Val d'Aran, «entre Adriatique et Atlantique»[63], les circulations sont nombreuses et les réseaux d'influences sans doute plus complexes encore que nous ne pouvons le saisir[64]. Si l'on accepte, en plus de l'orientation proposée vers Toulouse, le lien aussi avec Ripoll et Formiguères dans les parties les plus orientales, c'est peut-être des cheminements parallèles qui se sont produits, et il serait très hasardeux de vouloir le préciser au-delà de ce que les rares œuvres conservées nous permettent de dire aujourd'hui. C'est pourquoi il nous a semblé utile d'appuyer cette étude sur une seule œuvre et en faisant appel à plusieurs techniques artistiques pour tenter de cerner ces mouvements artistiques et le sens de leurs pérégrinations. Cette première réflexion ne peut être qu'une ébauche visant à appréhender, à partir d'une œuvre majeure du point de vue stylistique, des questions plus vastes dans le cadre des relations artistiques hispano-françaises remarquablement étudiées par M. Durliat, S. Moralejo[65] et plus récemment par Imma Lorés, et qui demeurent un vaste champ de recherches ouvertes.

Data d'acceptació definitiva de l'article: 15 de novembre de 2010.

NOTES

*Maître de conférences en histoire de l'art médiéval
Laboratoire de Recherche CRHiSM
Université de Perpignan-Via Domitia
52 avenue Paul Alduy
66860 Perpignan Cedex 9
marie-pasquine.subes@laposte.net

Je tiens à remercier ici Marc Sureda, Conservateur du Musée épiscopal de Vic, qui m'a proposé d'accueillir cet article, rédigé de longue date, dans les *Quaderns del Museu* et qui m'a permis de l'enrichir de références nouvelles, en a assuré la relecture et en a facilité l'illustration. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde et très amicale gratitude.

[1] J. Camps i Sòria, X. Dectot (dir.), *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí* (catalogue d'exposition, Paris, Musée national du Moyen Âge, 14 septembre 2004-3 janvier 2005, et Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 18 janvier-20 mars 2005), Paris-Barcelone, 2004 (désormais cité ici sous l'abréviation *Catalogne romane. Sculptures...*). Version catalane intitulée *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*.

[2] Pour la dénomination du Christ, on adopte dans cet article le toponyme officiel «Mijaran» contenu dans le *Nomenclàtor oficial de toponímia major de Catalunya*, Barcelone, 2003.

[3] Les œuvres qui ont été réunies proviennent en outre du Musée épiscopal de Vic, du Fogg Art Museum de l'Université de Harvard (Cambridge, Massachussets), et de l'église Sant Miquèu de Vielha (Val d'Aran) pour le Christ de Mijaran.

[4] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 84.

[5] M. Durliat, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-Vire, 1978, p. 205. Comme le faisait remarquer X. Barral i

Altet lors du colloque tenu en octobre 2004, avec un certain esprit critique, ce Christ semble particulièrement représentatif du goût contemporain pour l'art roman. Il n'en demeure pas moins, à mes yeux, la pièce maîtresse de l'exposition. Nous renvoyons pour les références bibliographiques antérieures à *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 80.

[6] A. Miranda, *Las iglesias del Valle de Aran*, Zaragoza, 2000.

[7] F. Español, «Los Descendimientos hispanos», *La Deposizione lignea in Europa, L'immagine, il culto, la forma* (Catalogo Regionale dei Beni Culturali dell'Umbria), Milano, 2004, p. 511-554.

[8] Celles-ci ont été abordées lors des échanges liés au colloque du 4 et 5 octobre 2004, «La sculpture en Catalogne au XI^e siècle, un art au cœur de l'Europe» par la communication de Francesca Español. Voir l'état de la question dans F. Español, «Los Descendimientos hispanos», op. cit., p. 533-551, et F. Español, «Los Descendimientos y los santos sepulcros en la España medieval: el drama litúrgico escenificado», *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz* (25-26-27 septembre 2008), Zamora, 2008, p. 61-92. Voir aussi M. Delcor, «L'iconographie des descentes de croix en Catalogne à l'époque romane. Description, origine et signification», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XXII, 1991, p. 179-202; plus récemment et pour la France, J.-R. Gaborit, «Le rappresentazioni scolpite della Deposizione in Francia dal x al xiv secolo», *La Deposizione lignea in Europa...* op. cit., p. 449-466.

[9] E. Junyent, *Catalogne romane*, vol. 2, La-Pierre-qui-Vire, 1961, pl. 85 à 88: belles reproductions de la descente de croix d'Erill la Vall, et p. 270 (datation au premier quart du XI^e siècle).

[10] R. Bastardes i Parera, *La representació del Sant Crist al taller d'Erill* (Memòries de la secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, XXX), Barcelone, 1977.

[11] Il ne me semble pas qu'il s'agisse là de cheveux mais de tresses rubannées en tous cas fort différentes dans leur traitement de la chevelure ou de la barbe.

[12] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 80.

[13] X. Dectot dans *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 74, retrace bien l'historiographie de «l'atelier d'Erill». Nous laissons ici volontairement de côté la discussion sur l'hypothèse de Gros sur un atelier dépendant de l'évêché d'Urgell et caractérisé par des influences d'Italie du Nord.

[14] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 80.

[15] M. Durliat, *Pyrénées romanes*, op. cit., p. 207, fig. 88. Notons cependant que le sculpteur du Christ de Sallardú n'a pas su reproduire les savants enroulements de la fine barbe du Christ de Mijaran, ici réduits à de simples lignes (R. Bastardes, *La representació del Sant Crist...*, op. cit., fig. 13).

[16] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 10, pour la localisation de Durro.

[17] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., fig. 34 et 35, p. 73 et R. Bastardes, *La representació del Sant Crist...*, op. cit., pl. III (Duro) et pl. VI (Mur).

[18] M. Durliat, *Pyrénées romanes*, op. cit., p. 173-209.

[19] Voir la carte des comarques catalanes, par exemple celle publiée par M. et C. Zimmermann, *La Catalogne* (Que-sais-je n° 2426), Paris, 1998, p. 38-39.

[20] M. Durliat, *Pyrénées romanes*, op. cit., p. 173.

[21] C. Lacarra Ducay, «El Cristo de san Pedro de Siresa (aproximación a su estudio)», *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, 1995, p. 483-497. C'est lors de travaux de restauration dans cet important monastère que l'on a découvert, derrière un autel adossé à l'abside du transept méridional, une niche de trois mètres de large sur cinq mètres de haut dans laquelle la statue avait été placée en position horizontale avec, à proximité, les bras séparés du torse. Cette sculpture travaillée en bois de noyer et polychromée mesure plus de 2 mètres de haut. Les bras et les mains sont les plus détériorés. La position penchée du bras droit qui accentue l'inclinaison de la figure permet de penser qu'il s'agit d'un Christ de Descente de croix, d'autant que l'on conserve la trace, au revers du torse du côté gauche, de la main de Joseph d'Arimathie. Dans le dos du Christ, entre les deux omoplates, a été creusée une petite niche rectangulaire (9 x 5 x 5 cm) sans doute pour contenir un fragment de la Vraie Croix. Voir plus récemment F. Español, «Los Descendimientos hispanos», op. cit., p. 519-521 et fig. 7, qui situe, à juste titre, ce Christ au début de la seconde moitié du XI^e siècle et non au XIII^e.

[22] Nous pensons en particulier au relief de saint André pour l'allure générale du visage et au chapiteau de saint Jean-Baptiste pour le traitement particulier des mèches de cheveux sur le crâne. Voir *Sculptures romanes. Musée des Augustins. Guide des collections*, 2, Toulouse, 1998, p. 86 et p. 6.

[23] Nous pensons en particulier à la sculpture romane des Pyrénées plus occidentales et du versant nord, en particulier celle du Béarn : à Lescar, par exemple un chapiteau de la nef représentant le Christ et les Apôtres montre le même type de nez qu'à Mijaran, à l'arrête très droite et très saillante, les mêmes yeux en amande, mêmes pommettes hautes, et la même moustache à l'horizontale qui viennent recouvrir la barbe des joues (M. Durliat, *Pyrénées romanes*, op. cit., pl. 99 et 100). Ces chapiteaux sont mis en rapport avec ceux de Saint-Sernin de Toulouse.

- [24] *Signos, arte y cultura en el Alto Aragón medieval* (catalogue de l'exposition à Jaca et Huesca, 26 juin-26 septembre 1993), Jaca-Huesca, 1993, p. 302-304, avec illustrations couleur. Je tiens à remercier Jean Cabanot qui m'a signalé cette œuvre.
- [25] W. W. S. Cook et J. Gudiol, *Pintura e imageria románicas* (Ars Hispaniae VI), p. 316-317. Nous allons y revenir.
- [26] W. W. S. Cook et J. Gudiol, *Pintura e imageria románicas*, op. cit., fig. 350 et p. 334-339.
- [27] W. W. S. Cook et J. Gudiol, *Pintura e imageria románicas*, op. cit., p. 334.
- [28] W. W. S. Cook et J. Gudiol, *Pintura e imageria románicas*, op. cit., fig. 350.
- [29] M. Durliat, «La signification des Majestés catalanes», *Cahiers archéologiques*, 1989, p. 69-95.
- [30] Sur ce Christ de Formiguères voir deux illustrations dans R. Bastardes i Parera, *Els davallaments romànics a Catalunya*, (Artestudi, art romànic, 13), 1980, Barcelone, p. 165 (vue générale) et p. 167 et p. 169 (deux gros plans du visage). Voir aussi P. Ponsich, «Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir, dernières découvertes», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XXII, 1991, p. 159-177; M. Delcor, «L'iconographie des descentes...», op. cit., p. 179-202 (spécialement p. 188-190), et J.-R. Gaborit, «Le rappresentazioni...», op. cit., p. 459-464.
- [31] D'après les classifications proposées par R. Bastardes (*Els davallaments romànics...*, op. cit., p. 101) pour les Christs romans catalans, cette disposition du péronium se trouve, outre à Erill, sur les Christs du musée Marès, de Llimiana et de Salarú.
- [32] R. Bastardes, *Els davallaments romànics...*, op. cit., p. 163-171.
- [33] P. Ponsich, «Les crucifix romans...», op. cit., p. 170-172.
- [34] E. Garland, «Élaboration et diffusion de l'iconographie romane: l'exemple pyrénéen», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXX, 1999, p. 55-77.
- [35] De tels rapprochements entre la sculpture sur bois et celle en pierre ne sont pas nouveaux. Comme le rappelle X. Barral i Altet, «lorsque les sculptures en bois de qualité ont été conservées elles se réfèrent souvent à la sculpture monumentale» (X. Barral i Altet, «Le bois, de l'artisanat au chef d'œuvre», *Les Royaumes d'Occident*, Paris, 1983, p. 343-356, p. 349-350). C'est aussi ce qu'a montré l'article pionnier de W. Sauerländer sur le Christ de Moissac proposant des rapprochements avec la sculpture du portail de la même abbaye (W. Sauerländer, «Zu dem romanischen Kruzifix von Moissac», *Intuition und Kunstwissenschaft, Festschrift Hans Swarzenski*, Berlin, 1973, p. 303-317).
- [36] Sur ce portail et la sculpture de Ripoll la bibliographie est immense. Voir E. Junyent, *Catalogne romane*, op. cit., vol. 1, p.194-256; X. Barral i Altet, «La sculpture à Ripoll au xie siècle», *Bulletin Monumental*, 131-IV, 1973, p. 311-359, et du même auteur, «Le portail de Ripoll, état des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 4, 1973, p. 139-161; F. Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelone, 1976; les articles de X. Barral et de J. Yarza dans *Catalunya Romànica* X, Barcelone, 1987; *The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200*, New-York, 1993, p. 191 (avec bibliographie); M. Melero, «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46, 2003, p. 135-157. Derniers apports, concernant aussi la chronologie, de M. Castiñeiras, «Un passaggio al passato: il portale di Ripoll», *Medioevo: il tempo degli antichi, VI Convegno Internazionale di Studi di Parma*, Milan, 2006, p. 365-381, et M. Castiñeiras, J. Camps, «Figura pintada, imatge esculpida. Eclòsió de la monumentalitat i diàleg de les arts a Catalunya, 1120-1180», M. Castiñeiras, J. Camps,

I. Lorés (dirs.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180* (catalogue d'exposition, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 février-18 mai 2008), Barcelone, 2008, p. 133-147.

[37] E. Junyent, *Catalogne romane*, op. cit., vol. 1, fig. 98 et 99.

[38] J. M. Trullén i Thomàs (dir.), *Museu Episcopal de Vic. Guide des collections*, Vic, 2007, p. 166-167 et J. Duran-Porta, «Frontal de Sant Pere de Ripoll (num. 98)», M. Castiñeiras, J. Camps, I. Lorés (dirs.), *El Romànic i la Mediterrània...*, op. cit., p. 392-393, avec bibliographie.

[39] M. Castiñeiras, J. Camps, «Figura pintada, imatge esculpida...», op.cit., p. 133-147.

[40] W. Goldshmidt, «Toulouse and Ripoll. The origin of the style of Gilabertus», *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, p. 104-110. Cet auteur a prouvé l'existence de liens étroits entre l'art de Gilabertus et de son école et les reliefs de Ripoll mais en voulant voir une influence du style de Ripoll sur celui de Toulouse et non l'inverse, thèse défendue par M. Durliat («L'art roman catalan, état des questions», *Anuario de Estudios Medievales*, II, Barcelona, 1965, p. 571-580) et X. Barral i Altet, «Le portail de Ripoll...», op. cit., p. 146. Enfin, plus récemment, l'important article de Immaculada Lorés i Otzet, «Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XII^e siècle: anciennes et nouvelles problématiques », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII, 2006, p. 91-102.

[41] Musée du Louvre, Département des objets d'art, OA 7489. Voir une excellente reproduction dans D. Gaborit-Chopin, «Figure d'applique: Christ en croix (cat. 87)», D. Gaborit-Chopin (dir.), *La France romane, au temps des premiers capétiens* (catalogue d'exposition au Musée du Louvre, Paris, 10 mars-6 juin 2005), Paris, 2005, p. 132-133.

[42] *Les royaumes d'Occident*, op. cit., fig. 259, p. 294-295.

[43] Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC/MAC 12095.

[44] R. Bastardes, *La representació del Sant Crist...*, op. cit., pl. VI, fig. 7c et p. 50.

[45] «A painting from the apse of the church of Santa Maria de Mur, Catalonia, Spain, XIth C.», *Museum of Fine Arts*, Boston (s.l., s.d.). Voir également C. R. Dodwell, *The pictorial arts of the west 800-1200*, Yale, 1993, p. 263 et fig. 260 et O. Demus, *Peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 482.

[46] Sur l'édifice, voir E. Junyent, *Catalogne romane*, op. cit., vol. 1, p. 35 (courte notice sur cet édifice) et E. Correda Gutiérrez, *Santa Maria de Mur. Cronologia*, Tremp, 2003.

[47] Si l'on admet l'hypothèse rapportée par O. Demus, *Peinture murale romane*, op. cit., p. 156. Sur les peintures perdues de Ripoll, voir X. Barral i Altet, «Les peintures murales médiévales de la basilique de Ripoll segons l'arquitecte Elies Rogent (1865)», J. Sobrequés i Callicó, S. Riera i Viader (ed.), *Estudis d'història oferts a Ramon d'Abadal i de Vinyals en el centenari del seu naixement* (Estudis universitaris catalans, XXX), Barcelone, 1994, p. 199-208.

[48] Dodwell (*The pictorial arts...*, op. cit.) cite comme source immédiate de ce style, qu'il retrouve dans les peintures de Sant Martí Sescorts (au Musée épiscopal de Vic), le cycle de Sant Pere de la Seu d'Urgell et en situe la date vers le milieu du XII^e siècle.

[49] O. Demus, *Peinture murale romane*, op. cit., p. 482 et E. Carbonell i Esteller (dir.), *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guide art roman*, Barcelone, 2000, p. 26-27.

- [50] C. R. Dodwell, *The pictorial arts...*, op. cit., p. 263. Sur les peintures de Mur voir aussi, plus récemment, M. Pagès, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelone, 2005, p. 116-129.
- [51] J. Ainaud de Lasarte, *La peinture catalane*, Genève, 1989, p. 71 et fig. p. 70.
- [52] J. Ottaway, «Entre le Couserans et le Pallars Sobirà: peinture murale et réforme en moyenne montagne. État d'une recherche sur les peintures de Saint-Lizier», dans L. Pressouyre (dir.), *Vivre en moyenne montagne. Actes du 117e Congrès National des Sociétés Savantes, Clermont-Ferrand*, 1992, Paris, 1995, p. 325-379. Cet auteur conteste l'attribution au maître de Pedret et s'interroge plus largement sur les liens transpyrénéens. L'ensemble de Saint-Lizier a été aussi traité par M. Pagès, «Sant Pere d'Àger i Sant Lizier de Coserans en el marc de la pintura catalana d'influència llombarda», *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, actes du colloque Gérone-Barcelone, novembre 2005, Barcelone, 2010, p. 151-166. En fait, après la contribution fondamentale de J. Yarza dans *Catalunya Romànica XII*, Barcelone, 1985, l'oeuvre attribuée au maître de Pedret a récemment fait l'objet d'une remise en cause, au sujet de l'unité de 'atelier' et aussi de la chronologie des oeuvres. Par exemple -pour ne citer qu'une vue d'ensemble récente- M. Guardia, C. Mancho, «Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana», M. Guardia, C. Mancho (ed.), *Les fonts de la pintura romànica catalana*, Barcelone, 2008, p. 117-159, avec bibliographie.
- [53] J. Camps i Sòria, «Toulouse, Gilabertus i el seu reflex en l'escultura romànica a Catalunya», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, III, 2009, p. 29-41.
- [54] Pour le dernier état de la question voir Q. Cazes, «L'escultura a Toulouse entre 1120 -1180» et «Elements de Saint-Etienne de Toulouse (cat. 18-26)», *El Romànic i la Mediterrània...*, op. cit., p. 69-79 et 260-265; Ch. Riou, «*Gilabertus me fecit...* Parcours historiographique des sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse attribuées à Gilabertus», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, III, 2009, p. 9-27.
- [55] *Sculptures romanes, Musée des Augustins*, op. cit., p. 89. Voir également M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1978, p. 196-205 et fig. 105-107, et H. Pradalier, «Toulouse. Musée des Augustins: une lecture des sculptures provenant des cloîtres de la Daurade et de Saint-Etienne», *Congrès archéologique de France, 154e session, 1996, Toulousain et Comminges*, Paris, 2002, p. 159-166.
- [56] H. Pradalier, «Toulouse. Musée des Augustins...», op. cit., p. 163.
- [57] Question d'autant plus recevable que l'on connaît les liens qu'entretient la porte Miégeville avec l'art espagnol, en particulier celui de Jaca, en Aragon, mais aussi Saint-Isidore de Léon et Compostelle. Sur ce sujet voir la synthèse de H. Pradalier, «Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge», *Congrès archéologique de France, 154e session, 1996, Toulousain et Comminges*, Paris, 2002, p. 257-301, spécialement p. 278-281.
- [58] M. Durliat, *Pyrrénées romanes*, op. cit., p. 205.
- [59] C. Llaras i Uson, «Davallament d'Erill-la-Vall», *Catalunya Romànica I. Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelone, 1994, p. 297-299.
- [60] J. Bracons i Clapes, «Els davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigea. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació», *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelone, 1998, p. 197-205.
- [61] *Catalogne romane. Sculptures...*, op. cit., p. 92-93.
- [62] *Catalunya Medieval* (catalogue d'exposition), Barcelone, 1992, p. 154-155.

[63] J. Ottawa, *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier, 1994.

[64] Nous voudrions signaler ici un rapprochement stylistique possible entre le Christ de Mijaran et un ivoire, le Christ en croix de l'abbaye cistercienne de Santa María de Carrizo, conservé dans la ville voisine de León (ancien Museo de San Marcos, aujourd'hui Museo de León) (*Les Royaumes d'Occident, op. cit.*, p. 313 et fig. 278). Ce Christ présente des caractéristiques voisines de celles de Mijaran si l'on considère sa moustache horizontale et les boucles très soigneuses de sa barbe, ses cheveux ordonnés par vagues sur le crâne et qui retombent sur les épaules avec de très légers plissés qui ne sont pas sans rappeler ceux du Christ en bois polychrome. Toutefois, la datation de ce Christ varie entre la fin du xie pour J. Williams (*The art of medieval*

Spain, op. cit., notice num. 114) et les premières décennies du xii^e pour D. Gaborit (*Les royaumes d'Occident, op. cit.*, p. 313).

[65] S. Moralejo, «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (ss. xi-xiii)», *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte* (Barcelona, 1984), vol. I, Barcelone, 1987, p. 89-112. Repris dans A. Franco Mata (dir.), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios, Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, tomo II, Santiago de Compostela, 2004, p. 75-96. Cet auteur fait remarquer dans une de ses notes combien une plus grande attention au témoignage de la peinture et de l'enluminure contribuerait à éclairer plusieurs points de la controverse suscitée par le développement de la sculpture hispano-languedocienne.