

Por MARCEL DURLIAT
 Universidad de Toulouse

- (1) Bornons-nous à citer l'article de HÉLÈNE TOUBERT, Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga, dans Cahiers archéologiques, XIX, 1969, p. 167-189, comme un modèle du genre.
- (2) JOSEP PIJOAN, Les peintures murales catalanes, III, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, s. d., p. 37-43; JOSEP GUDIOL I CUNILL, Els primitius, I, Barcelona, 1927, p. 371-382; CHANDLER RATHFON POST, A History of Spanish Painting, I, Cambridge, Massachusetts, 1930, p. 50-52, 136-138; JOAQUIN FOLCH Y TORRES, Catálogo de la sección de arte romántico, Museo de la Ciudadela, Barcelona, 1926, n.º 54, p. 106-109; JOSEP PIJOAN et JOSEP GUDIOL RICART, Les peintures murales romàniques de Catalunya, Monumenta Cataloniae, IV, Barcelona, 1948, p. 143 et suiv.; WALTER W. S. COOK et JOSE GUDIOL RICART, Pintura e imaginaria románicas, Ars Hispaniae, VI, Madrid, 1950, p. 57-58; EDGAR WATERMAN ANTHONY, Romanesque frescoes, Princeton, 1951, p. 169-170; JOSE GUDIOL RICART, Pintura medieval, dans Historia de la pintura en Cataluña, Madrid, 1956, p. 28; WALTER W. S. COOK, La pintura mural románica en Cataluña, Madrid, 1956, p. 21-22; JUAN AINAUD, España. Pinturas románicas, Colección Unesco de Arte mundial, 7, París, 1957, p. 18; EDOUARD JUNYENT, Catalogne romane, II, Zodiaque, 1961, p. 200; L'art roman, Ca-

On a beaucoup étudié la peinture romane catalane, mais en s'attachant de préférence aux problèmes stylistiques. Ceux qui concernent l'iconographie, sans avoir été absolument dédaignés (1), demeurent encore insuffisamment connus. Ils gagneraient à être plus largement explorés, car s'il est un domaine où la Catalogne a fait preuve d'originalité, c'est bien celui-là. Nous aimerions aujourd'hui attirer l'attention sur un décor d'abside de la région pyrénéenne, celui de Santa Maria d'Aneu, qui illustre éloquentement les réflexions auxquelles donnaient lieu l'établissement d'un programme iconographique pour la partie la plus sacrée de l'édifice du culte chrétien (2).

L'église de Santa Maria d'Aneu se dresse au milieu du beau Val d'Aneu, dans le Pallars sobirà, près de l'endroit où la route du Port de la Bonaigua débouche dans la vallée de la Noguera Pallaresa. Mentionnée pour la première fois dans l'acte de consécration de la cathédrale d'Urgell en 839 (3), elle ne se trouvait alors que depuis peu sous le patronage de la Vierge et avait dû abandonner son ancien vocable wisigoth de sainte Deodata à l'occasion d'une réorganisation ecclésiastique de la région (4). C'était le siège d'un archiprêté comprenant dix paroisses du Val d'Aneu et des rivières affluentes en amont d'Escaló: Berrós, Espot, Jou, «Assor», Son, Burgo, Esterri, Cervi, Isil et Alòs.

Nous possédons un acte de dotation de l'église par le comte Artal de Pallars sobirà et l'évêque Bernat d'Urgell, en date du 30 mai 1085, qui correspond probablement à l'époque de construction de l'édifice actuel. Il comprenait alors trois vaisseaux inégaux — une nef centrale et deux collatéraux — peut-être voûtés d'arêtes. Dépourvu de transept, le chevet était formé d'une abside principale cantonnée de deux absidioles. Au XVI siècle, on supprima les voûtes et les piliers intérieurs et on unifia l'espace en

créant une vaste salle couverte d'une charpente sur arcs diaphragmes. On démolit également les absidioles, mais on conserva l'abside centrale, qui présente toujours à l'extérieur une suite de bandes lombardes faites de couples de petits arcs reposant sur des lesènes (5).

On comprend, dans ces conditions, que seul le décor peint de l'abside centrale ait été conservé —très incomplètement d'ailleurs. Il a été transporté au Musée d'art de Catalogne à Barcelone, en même temps que la plupart des peintures romanes de la région (Fig. 1).

D'ordinaire, la clef du problème iconographique des absides réside dans le cul-de-four. Ici, exceptionnellement, la description doit débiter par la partie tournante.

Dans l'axe, sous la fenêtre, et directement derrière l'autel, par conséquent, on voit représentés deux couples de rouses de feu solidaires, correspondant évidemment aux roues du char de Yahvé décrites par Ezéchiel (I,13-21 et X,6 et 9): les quatre roues situées à côté des animaux symboliques et entre lesquelles se trouvait du feu.

De part et d'autre des roues, apparaissent deux séraphins à trois paires d'ailes disposées conformément à la description donnée par Isaïe dans sa vision (VI,1-3): ...«Je vis le Seigneur Yahvé assis sur un trône très élevé; ...des Séraphins se tenaient au-dessus de lui ayant chacun six ailes: deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler. Et ils criaient l'un à l'autre ces paroles: «Saint, saint, saint est Yahvé Sabaot».

La triple acclamation est répétée au-dessus de chaque séraphin: S(AN)C(TU)S, S(AN)C(TU)S, S(AN)C(TU)S. Par ailleurs les ailes et les mains des séraphins sont remplis des yeux qu'Ezéchiel mentionne sur les roues ainsi que sur le corps, le dos, les mains et les ailes des étranges chérubins (Ezéchiel, X,12).

Dans leurs mains, les séraphins tiennent avec des pinces un morceau de braise qui leur sert à purifier les lèvres de deux prophètes agenouillés et perdus dans l'extase (Fig. 2).

Cette scène illustre le texte d'Isaïe (VI,6-7): «L'un des séraphins vola vers moi, tenant en main une braise qu'il avait prise avec des pinces sur l'autel. Il m'en toucha la

talogue, Barcelona et Santiago de Compostela, 1961, p. 26-27; HUBERT SCHRADE, *La peinture romane* (trad. fse.), Paris-Bruxelles, 1966, p. 128-130; P. DE PALOL et M. HIRMER, *L'art en Espagne, du royaume wisigoth à la fin de l'époque romane* (trad. fse.), Paris, 1967, p. 91, 122-124; OTTO DEMUS et MAX HIRMER, *La peinture murale romane* (trad. fse.), Paris, 1970, p. 74 et n.° 158, p. 151.

- (3) PIERRE DE MARCA, *Marca Hispánica*, Paris, 1688, col. 764; P. PUJOL, *L'acta de consagració i dotació de la catedral d'Urgell de l'any 819 o 839*, dans *Estudis Romànics*, II, 1917, p. 92-115.
- (4) RAMON D'ABADAL I DE VINYALS, *Catalunya carolíngia*, III, Barcelona, 1955, notamment p. 194.
- (5) J. PUIG Y CADAFALCH, ANTONI DE FALGUERA et J. GODAY Y CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, II, 1911, p. 235-237.



Santa Maria d'Àneu. Décor de l'abside. (Mas)

bouche et dit: «Vois donc, ceci a touché tes lèvres, ton péché est effacé, ton iniquité a disparu».

Le nom d'I(SAIA), qui désigne l'un des deux visionnaires montre que le peintre avait clairement connaissance de sa source vétérotestamentaire. Par contre, le nom du second prophète pose un problème. On attendait Jérémie, dont les lèvres furent purifiées par la main de Yahvé (Jérémie, 1,9); c'est au contraire le nom d'Elie —ELIA— qui est inscrit. Il convient donc d'accorder aux roues de feu une signification supplémentaire en les rattachant au char

de feu qui emporta au ciel l'homme de Dieu (2 Rois II, 11-13 et Ecclésiastique XXXXVIII,12). Il n'en reste pas moins qu'Elie est considéré aussi, d'une manière plus générale, comme le prophète inspiré dont les lèvres purifiées expriment les paroles mêmes de Dieu (Jérémie, 1,9). Le message de tous les prophètes étant la bonne nouvelle de l'Emmanuel, de «Dieu avec nous» annoncée par Isaïe immédiatement après le récit de sa vision: «Aussi le Seigneur va-t-il lui-même vous donner un signe: La vierge est enceinte et va enfanter un fils qu'elle appellera Emmanuel. De fromage blanc et de miel il se nourrira» (Isaïe, VII, 14-15).

Et voici que l'Emmanuel promis apparaît exactement au-dessus des roues de feu, au centre de la conque absidale d'Esterris d'Aneu. La Vierge Marie, assise sur un trône, présente L'Enfant à l'adoration des fidèles ainsi qu'à celle des Mages; trois personnages de petite taille, mais vêtus avec recherche, qui offrent leurs présents. Le lien étroit entre l'Ancien et le Nouveau Testament est matérialisé par la superposition voulue des deux scènes. Seule la fenêtre et sa lumière séparent les roues de feu du trône de Marie, qui évoque nécessairement le trône de Dieu. C'est bien ainsi que le concevaient les pères orientaux, lorsqu'ils désignent Marie du nom de «trône chérubinique», allant jusqu'à lui faire dire dans une hymne: «Approche Ezéchiel et reconnais, étendu à mes pieds, que c'est moi que tu as reconnue dans ton extase, assise sur le trône» (6). L'Occident arrivait aux mêmes conclusions en établissant l'équivalence avec le merveilleux trône d'ivoire plaqué d'or raffiné que Salomon avait fait faire (1 Rois, X,18). Il voyait en Marie le trône de la Sagesse, où avait reposé le Christ, nouveau Salomon (7).

On comprend dès lors la signification profonde de la mandorle qui entoure et isole la Vierge et l'Enfant (8). Si ce groupe est une Majesté de Marie, c'est aussi et bien davantage une Majesté de Jésus, qui ne pouvait trouver trône plus somptueux que le sein de la Vierge-Mère. Marie tenant l'Enfant sur ses genoux «équivalait» donc au trône apocalyptique sur lequel le Christ prend généralement place dans le cul-de-four des absides romanes.

- (6) D'après HUBERT SCHRADE, *La peinture romane*, op. cit., note 3, p. 289.
- (7) En dernier lieu: ILENE H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom, Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
- (8) Sur le thème de la Vierge à l'Enfant dans la mandorle: ANDRÉ GRABAR, *The Virgin in a Mandorle of Light*, dans *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.* Princeton, 1955, p. 305-311.

- (9) ANDRÉ GRABAR, *Martyrium*, II, Paris, 1946, p. 174 et suiv.; Id., *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958; GILBERTE VEZIN, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950.
- (10) La mission d'intercession des anges apparaît déjà dans l'Ancien Testament: Zacharie, I, 12; Job, XXXIII, 24.

Les Mages introduits dans la conque, de part et d'autre du trône, le sont en qualité de témoins d'un événement dont ils soulignent le caractère royal et triomphal (Fig. 3). Rien dans le Nouveau Testament ne proclame davantage la divinité de l'Enfant que cet hommage des rois de l'Orient. On sait que l'Adoration des Mages était, à ce titre, l'une des images le plus souvent représentées sur les ampoules de Terre Sainte, avec comme légende «Emmanuel, Dieu est avec nous» (9). C'est-à-dire qu'on établissait déjà cette relation directe entre l'Épiphanie et la prophétie de l'Emmanuel que le peintre de Santa Maria d'Àneu s'est plu à souligner avec ses pinceaux.

Ces réflexions nous permettent d'expliquer la présence des deux grands personnages qui encadraient l'Épiphanie dans l'abside catalane. Seul subsiste, et en partie seulement, celui de gauche. Il s'agit de l'archange saint Michel S(AN)C(TU)S MIHAEL représenté debout, brandissant d'une main une bannière et tenant de l'autre un rouleau sur lequel est écrit (PE)TICIUS. L'autre figure, qui a entièrement disparu, peut cependant être aisément indentifiée, car le maître de Santa Maria d'Àneu avait reproduit sa composition dans une église romane du Val d'Aran, celle de Tredós, de l'autre côte du col de la Bonaigua. Ces dernières peintures ont été arrachées et vendues au Metropolitan Museum de New York. Elles sont présentées au musée des Cloisters, sur les bords de l'Hudson.

Comme à Santa Maria d'Àneu, la Vierge occupe une position frontale, qui est celle d'une image cultuelle, et elle présente aux fidèles l'Enfant qui bénit et tient le livre enroulé (Fig. 4). Melchior (MELHIR) s'incline à sa droite, cependant que Balthasar (BALDASAR) et Gaspard (GASPAR) sont figurés à sa gauche (Fig. 5). L'archange Michel (MIHAEL) ferme la composition à droite de Marie, et Gabriel (GABRIEL) à sa gauche.

Les deux archanges, portant le *loros*, tiennent fermement en mains la bannière du Christ et ils présentent chacun un rouleau. Celui de Michel a déjà été indentifié. Sur celui de Gabriel apparaît le mot POSTULACIUS. Ceci signifie que les chefs des milices célestes jouent le rôle d'avocats venant défendre la cause des justes devant le trône de Jésus au dernier jour (10).



Santa Maria d'Àneu. Le séraphin purifie les lèvres du prophète. (Mas)

Les archanges avocats apparaissent dans trois autres églises des Pyrénées catalanes, proches de Santa Maria d'Àneu: Sant Pere del Burgal, une autre oeuvre du «Maitre de Pedret», le peintre des absides précédentes, Esterri de Cardós et Estahon, dont la décoration fut confiée à d'autres mains. Dans tous les cas, on fit appel au témoignage des visionnaires de l'Ancien Testament. Au Burgal, deux prophètes anonymes tendent leurs mains dans l'attitude de l'adoration; à Esterri de Cardós, ce sont les séraphins d'Isaïe qui lancent la triple acclamation du Sanctus; à Estahon, on note la présence d'un chérubin et d'un séraphin. Toujours, aussi, la figure assise sur le trône est l'anonyme de l'Apocalypse, identifié avec le Christ de la Parousie. On ne saurait assez souligner l'équivalence parfaite entre toutes ces images et le caractère synthétique de leur signification. Elles transcendent le temps et, quel que soit le contexte, le Christ est à la fois le Verbe incarné dans le sein de la Vierge Marie, le Sauveur venu effacer le péché du monde et le Juge glorieux de la fin des temps.

On s'est demandé comment les archanges avocats avaient pu s'introduire parmi ces images de gloire, pour mettre l'accent sur l'idée de Jugement, et on a proposé l'exemple de Saint-Vincent de Galliano, près de Cantù (province de Côme) (11).

Dans l'abside de cette basilique, un Christ immense, représenté debout, à la manière romaine, dans une mandorle de lumière, apparaît aux prophètes Jérémie (IEREMIAS) et Ezéchiel (HEZEHIELE), écrasés et comme foudroyés par l'éclat de cette théophanie. L'Ascension d'Elie, qui occupe l'écoinçon de gauche de l'arc d'entrée de l'abside, emprunte à l'histoire des prophètes un troisième sujet, également évoqué à Santa Maria d'Àneu. Le Christ est entouré par les deux archanges Michel (MICHAEL) et Gabriel drapés du *loros* et portant le *labarum* marqué du chrisme, ainsi que la *petitio* et la *postulatio* (12). L'inscription à ses pieds l'appelle *Dominus virtutum* et le dit assisté par ses armées célestes: *ECCE D(OMINU)S CUI VIRTUTU(M) SUA AGMINA SISTANT*. Ce Christ du Jugement est aussi le Christ Sauveur, comme le précise le texte écrit sur le livre qu'il tient à la main: *PASTOR OVIUM BONUS*. Cette inscription, relative au Bon Pasteur, est empruntée



Santa Maria d'Àneu.
L'offrande de Melchior. (Mas)

- (11) Le décor peint de cette basilique a été étudié par GIULIO ANSALDI, *Gli affreschi della basilica di S. Vincenzo a Galliano*, Milan, 1949. Voir aussi ANDRÉ GRABAR, *La peinture romane*, Skira, 1958, p. 39-43.
- (12) Des figures d'archanges, accompagnées des inscriptions *PRECATIO* et *POSTULACIO* furent également découvertes à Rome, à Saint-Laurent-hors-les Murs: GIULIO ANSALDI, *op. cit.*, note 12, p. 77.

- (13) Cette précision chronologique a été fournie par Joan Ainaud de Lasarte, lorsqu'il a identifié la donatrice du décor de Sant Pere del Burgal avec la comtesse Lucie de Pallars, épouse du turbulent comte Artal de Pallars, et soeur d'Almodis de la Marche, seconde femme du comte de Barcelone Raymond-Bérenger Ier.
- (14) C'est également Joan Ainaud de Lasarte qui a souligné le caractère ibérique des formes *Peticus* et *Postulacius* pour *Petitio* et *Postulatio*.



Tredós. La Vierge à l'Enfant. (Mas)

à saint Jean X,11: «Ego sum pastor bonus. Bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis», mais l'idée en était déjà chez Ezéchiel: «Je susciterai pour le mettre à la tête (de mes brebis) un berger qui les fera paître... c'est lui qui les fera paître et sera pour elles un berger» (Ezéchiel XXXIV,22-23).

L'esprit des décors catalans et leurs personnages eux-mêmes se trouvent donc à Galliano dans un ensemble qui leur est antérieur. En effet, si la production du maître de Pedret, la plus ancienne du groupe précédemment défini, n'est pas antérieure au dernier quart du IX siècle (13), les peintures absidales de Saint-Vincent de Galliano remontent au début du siècle. Une inscription date du 2 juillet 1007 la consécration de la basilique et fournit le nom de son fondateur, Ariberto da Intimiano, un clerc de l'église de Milan: + VI: NO(nas). JUL(ias). TRANSLACIO (San)C(t)I. AD(e)ODATI. ET DEDICA(tio) ISTIU(s) EC(c)L(lesia)E... TEMP(ore). DOM(i)NI ARIBERTI. DE ANTIMIANO ET SUBDIACON(i) (San)C(ta)E. MEDIO-LANENSIS EC(c)L(lesia)E... Le portrait du donateur —détaché et transporté vers 1850 à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan— offrant le modèle de son église, complétait d'ailleurs la décoration de l'abside avec l'inscription qui l'authentifiait: ARIBERT(us) SUBDIAC(onus). Ce personnage est représenté en simple clerc. Il ne possède pas encore la dignité d'archevêque de Milan qu'il reçut en 1018. On a donc toutes les raisons de dater les peintures de Galliano des environs de 1007.

Des parentés d'ordre stylistique, dont nous n'avons pas à faire état ici, confirment les renseignements fournis par l'iconographie, en ce qui concerne les créations du maître de Pedret, tout au moins. Il s'en faut cependant qu'on se soit astreint à reproduire servilement dans les absides catalanes le modèle de Galliano en se bornant, en fait de nouveauté, à transcrire dans le latin de la péninsule ibérique les inscriptions en latin classique des rouleaux des prophètes (14).

D'une part la Catalogne introduit dans ses compositions une rigueur théologique et plastique réellement exceptionnelle, qui proscriit tout détail ne concourant pas directement au but visé. A l'inverse, elle se révèle capable

de créer des images nouvelles pour illustrer notamment les liens serrés unissant le Nouveau Testament à l'Ancien. C'est ainsi qu'elle s'enhardit à adapter au décor monumental un thème comme L'Adoration des Mages, pendant longtemps cantonné dans les arts mineurs (15). On mettra au compte de cet art des liaisons et des rapports un dernier rapprochement opéré dans le décor de Santa Maria d'Aneu.

Comme à Saint-Vincent de Galliano, on y a représenté le donateur, ou plutôt les donateurs, car ils sont ici au nombre de deux. Ils sont disposés l'un au-dessus de l'autre, à la limite gauche de la partie tournante de l'abside. Au plus haut, on reconnaît un prêtre, tonsuré, jeune et imberbe, portant une chasuble et tenant dans sa main voilée un livre fermé (Fig. 6). En dessous de lui, un autre ecclésiastique, plus âgé (Fig. 7), également tonsuré, porte la tunique du diacre et tient le livre de son bras gauche sur lequel est placé le manipule. Il était accompagné d'une inscription dont subsistent les lettres suivantes disposées sur deux lignes: CUL - NAD. On peut penser qu'il s'agit de deux des clercs desservant l'église.

Bien sûr, on ne manquera pas de rapprocher ces prêtres de la Nouvelle Loi des prophètes de l'Ancienne aux lèvres purifiées par la braise de l'autel, mais il y a mieux encore et il s'agit d'une relation particulièrement étroite avec la figure qui leur fait face, à l'extrémité droite de la composition.

On a représenté là Raphaël, le troisième archange, qui se trouve ainsi décalé par rapport à ses deux compagnons. Ce qui peut paraître une anomalie se justifie aisément. On conviendra que Michel, l'archange du Jugement dernier, peut difficilement trouver place ailleurs qu'à proximité du trône du Souverain Juge. De même Gabriel, l'ange de Marie, devait se trouver à ses côtés. Mais quelle est donc la signification de Raphaël? Elle nous est fournie par le Livre de Tobie. S'adressant à Tobie et à Sarra, l'ange leur révèle: «Vous saurez que lorsque vous étiez en prière, c'est moi qui présentais vos suppliques devant la Gloire du Seigneur et qui les lisais»... (16) Raphaël est la figure de l'ange gardien (17) et les deux clercs de Santa Maria d'Aneu ne pouvaient choisir meilleur avocat pour plaider leur cause auprès de Dieu.



Tredós. Baltasar et Gaspard. (Mas)

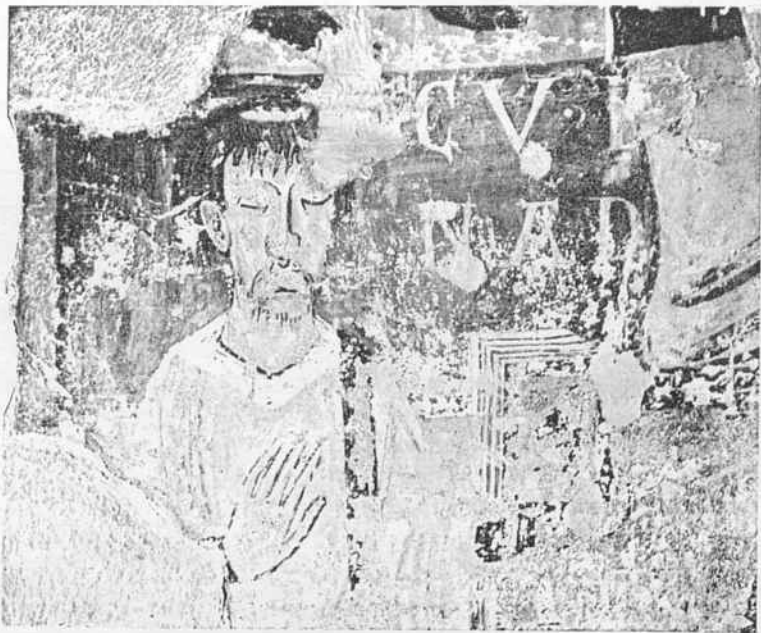
- (15) On peut cependant admettre que l'Adoration des Mages, comme une autre théophanie, a pu être représentée anciennement dans une abside. L'offrande de Justinien et de Théodora, qui renouvelle dans le sanctuaire de Saint-Vital de Ravenne celle des Mages, en serait un indice.
- (16) Tobie, XII, 12 à rapprocher d'Apocalypse VIII, 3.
- (17) La mission de l'ange gardien est de rapporter à Dieu tous les actes de l'âme qui lui est confiée. Cf. YVES LEFEVRE, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, Paris, 1954, p. 161.

- (18) ANDRÉ GRABAR, *Le Haut Moyen Age. Mosaïques et peintures murales*, Skira, 1957, p. 62-65.

La composition synthétique que nous venons d'analyser à Santa Maria d'Àneu est particulièrement bien adaptée à l'espace absidal, lieu privilégié des théophanies, à cause de la proximité de l'autel. Elle exprime d'une manière heureuse la totalité de la foi et de l'espérance chrétiennes en termes de visions et à l'aide d'images parfois venues d'Italie, mais parfois aussi d'origine locale. C'est ainsi que, dès l'époque pré-romane, on avait semble-t-il, tenté de combiner une Vision d'Apocalypse et une Vision d'Ezéchiel dans l'abside de Saint-Michel de Terrassa (18). Il en reste des anges et des apôtres sur un fond de cercles floraux et de rideaux. On n'aurait aucune peine à montrer que l'esprit de la composition de Santa Maria d'Àneu se retrouve dans un grand nombre d'absides catalanes, principalement dans la région pyrénéenne, avec des composants légèrement différents. La transition s'opère à Santa Maria de Tahull où l'on retrouve l'Adoration des Mages dans le cul-de-four et, dans le sanctuaire, du côté de l'Évangile, l'archange Michel avec son rouleau et un séraphin —auxquels faisaient probablement face à l'origine, du côté



Santa Maria d'Àneu. Un donateur. (Mas)



Santa Maria d'Àneu. Second donateur. (Mas)

de l'Épître, Gabriel et un chérubin. On doit voir dans ces décors d'absides catalanes les homologues en peinture des grands portails sculptés languedociens contemporains. Ils participent aux mêmes intentions et traitent généralement les mêmes thèmes. Ils méritent d'être étudiés avec le même soin.