

Catalogne romane

Sculptures du val de Boi

15 septembre 2004 – 3 janvier 2005

Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny
6 place Paul-Painlevé - 75005 PARIS
01 53 73 78 00

Sommaire

<i>Renseignements pratiques</i>	<i>p.3</i>
<i>Communiqué de presse</i>	<i>p.4</i>
<i>Communiqué de presse (anglais)</i>	<i>p.6</i>
<i>Sommaire du catalogue</i>	<i>p.8</i>
<i>Extraits du catalogue</i>	<i>p.9</i>
<i>Quelques notices d'œuvres</i>	<i>p.18</i>
<i>La scénographie de l'exposition</i>	<i>p.27</i>
<i>Liste des œuvres exposées</i>	<i>p.28</i>
<i>Liste des diapositives disponibles pour la presse</i>	<i>p.30</i>
<i>Activités autour de l'exposition</i>	<i>p.31</i>
<i>Le musée national du Moyen Âge</i>	<i>p.36</i>
<i>CaixaBank</i>	<i>p.37</i>
<i>Catalunya tourisme</i> <i>Maison de la Catalogne</i>	<i>p.38</i>

Renseignements pratiques

Horaires : de 9h15 à 17h45, tous les jours sauf le mardi. Fermeture de la caisse à 17h15.

Fermeture le 25 décembre et le 1^{er} janvier. Fermeture à 16h, les 24 et 31 décembre.

Prix d'entrée : 6,7 €, tarif réduit : 5,2 €, le billet d'entrée donnant accès aux collections permanentes. Gratuit pour les moins de 18 ans.

Commissaires : Xavier Dectot, conservateur du patrimoine au musée national du Moyen Âge, Paris, et Jordi Camps i Soria, conservateur au musée national d'Art de Catalogne, Barcelone.

Directeur du musée : Viviane Huchard, conservateur général

Scénographie : Tsé & Tsé Associées

Publication : catalogue de l'exposition, édition RMN, 128 p., 18 €

Librairie/boutique : 9h15-18h, accès libre, tél. : 01 53 73 78 22

Accès : Métro Cluny-La Sorbonne/Saint-Michel/Odéon

Bus n° 21-27-38-63-85-86-87

RER Ligne B Cluny-La-Sorbonne et RER Ligne C Saint-Michel

Contacts :

Réunion des musées nationaux

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Florence Le Moing, presse

Tél : 01 40 13 47 62 - Fax : 01 40 13 48 61

Mél : florence.le-moing@rmn.fr

Site : www.rmnmn.fr/catalogne-romane

Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny

Marie-Christine Gérard, communication

Tél : 01 53 73 78 15

Fax : 01 46 34 51 75

Mél : marie-christine.gerand@culture.gouv.fr

Site : www.musee-moyenage.fr

Communiqué de presse

Organisée par le Musée national d'Art de Catalogne, Barcelone, et la Réunion des musées nationaux / Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, cette exposition est réalisée grâce au soutien de la CaixaBank. Elle sera présentée à Barcelone, au Musée national d'Art de Catalogne, du 18 janvier au 20 mars 2005. Elle bénéficie également du partenariat de la Maison de la Catalogne (Catalunya Turisme).

Vallée étroite et encaissée des Pyrénées espagnoles, dans la partie nord-ouest de la Catalogne, le val de Boí a connu, dans la première moitié du XII^e siècle, une floraison artistique exceptionnelle qui lui vaut d'être classé par l'UNESCO au Patrimoine mondial de l'humanité.

De cette floraison, ce que l'on connaît le plus aujourd'hui, ce sont les grandes fresques qui ornaient les églises de la vallée (Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí) et ont été déposées, au cours des années 1920, dans ce qui est devenu le Musée national d'Art de Catalogne, à Barcelone, dont elles constituent le fleuron des collections romanes. Les ensembles sculptés produits à la même époque restent en revanche méconnus du grand public. Cette exposition vise à les faire redécouvrir.

Il y a moins d'un siècle, personne ne soupçonnait l'existence de telles richesses artistiques dans le val de Boí comme dans le Val d'Aran. C'est une expédition d'historiens de l'art, lancée en 1907 par l'Institut d'Estudis Catalans pour recenser les œuvres de la Haute Ribagorce (région au nord-ouest de la Catalogne), qui les découvrit. Si les fresques étaient visibles, les statues, elles, avaient été reléguées, souvent depuis le concile de Trente, derrière les autels ou dans les clochers. Une fois étudiées et photographiées, les œuvres furent laissées sur place. Mais une dizaine d'années plus tard, elles faisaient leur apparition sur le marché de l'art : nombre d'entre elles entrèrent alors dans la collection de l'amateur catalan Plandiura, puis vinrent enrichir les collections du Musée d'Art de Catalogne. L'une passa entre les mains d'un antiquaire français, qui la vendit au musée de l'université de Harvard, le Fogg Art Museum, où elle fut étudiée par le professeur d'histoire de l'art médiéval de l'université, éminent spécialiste de l'Espagne, Arthur Kingsley Porter. Cette étude et celle, publiée presque simultanément par l'un des membres de la mission de 1907, Josep Puig i Cadafalch, mirent en évidence l'existence d'un important atelier de sculpture, spécialisé dans des représentations monumentales de la Descente de Croix.

L'entrée en 2001 dans les collections du musée national du Moyen Âge de la dernière sculpture connue de cet atelier encore en mains privées, et jusqu'alors uniquement connue par une mauvaise photographie de 1930, a été l'élément à l'origine de cette exposition. Son inauguration à Barcelone coïncidera avec celle du Musée national d'Art de Catalogne rénové. Exceptionnel par sa qualité, célèbre chez les historiens de l'art médiéval, ce groupe d'œuvres n'avait encore jamais été rassemblé.

Si le regroupement de ces sculptures doit permettre aux spécialistes d'affiner les datations, de confirmer des rapprochements, d'étayer des hypothèses iconographiques, il vise surtout à révéler au grand public l'œuvre d'un artiste de génie. Mais l'exposition se veut aussi une ouverture sur les mentalités médiévales, un questionnement sur la place que la religion et certains courants hétérodoxes y occupaient.

Les grands cycles peints et sculptés du val de Boï sont en effet une réponse particulière à des questions qui agitèrent l'ensemble de la chrétienté. Ainsi, à la fin du XI^e siècle, alors que la réforme grégorienne a placé le cycle de Pâques au cœur de l'année liturgique, un certain nombre de religieux contestent les éléments fondamentaux de ce cycle, et notamment la réalité de la mort du Christ sur la Croix. Le succès de ces hétérodoxies, qui ouvre la voie au catharisme, semble avoir été grand auprès de nombreux clercs. L'Église y répondit par divers moyens, et notamment en développant un théâtre liturgique et en favorisant la création d'œuvres sculptées qui mettaient en évidence la réalité de la Passion. S'il s'agit le plus souvent de tympan sculptés aux façades des églises ou, dans certaines régions, notamment en Auvergne, de grands Christs crucifiés représentés morts, les yeux fermés, la tête tombée sur la poitrine, on trouve aussi dans le chœur de certaines églises, sur une poutre placée au-dessus de l'autel majeur, une représentation d'une scène de la Passion, la plupart du temps une *Descente de Croix* – c'est le cas pour les sculptures du val de Boï et du Val d'Aran. L'importance de la production et les hasards de la conservation permettent de présenter dans l'exposition deux groupes complets et des fragments de trois autres groupes.

Romanesque Catalonia

Sculptures from the Boi Valley

15 September 2004 – 3 January 2005

Musée du Moyen Âge-Thermes de Cluny

6 place Paul-Painlevé - 75005 PARIS

tel.: 01 53 73 78 00

Opening hours: open daily, except Tuesdays, from 9.15 a.m. to 5.45 p.m. Ticket office closes at 5.15 p.m.
Closed on 25 December and 1 January. Closing at 4 p.m. On 24 and 31 December.

Admission: € 6.7; concession € 5.2. Ticket includes admission to the permanent collection. Free for children under 18.

Commissaires: Xavier Dectot, heritage curator at the Musée National du Moyen Âge, Paris, and Jordi Camps i Soria, curator at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Museum Director: Viviane Huchard, general curator

Exhibition Design: Tsé & Tsé

Publication: exhibition catalogue, RMN

Bookshop and Store: open from 9.15 a.m. to 6 p.m. Tel.: 01 53 73 78 22

Activities around the exhibition:

Access: Métro Cluny-La Sorbonne/Saint-Michel/Odéon

Bus n° 21-27-38-63-85-86-87

RER Line B Cluny-La-Sorbonne and RER Line C Saint Michel

Contacts:

Réunion des musées nationaux

Alain Madeleine-Perdrillat, communication

Florence Le Moing, press relations

Tel : 01 40 13 47 62 - Fax : 01 40 13 48 61

Email : florence.le-moing@rmn.fr

Site : www.rmnm.fr/catalogne-romane

Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny

Marie-Christine Gérard, communication

Tel : 01 53 73 78 15

Fax : 01 46 34 51 75

Email : marie-christine.gerand@culture.gouv.fr

Site : www.musee-moyenage.fr

An exhibition organised by the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, and the Réunion des Musées Nationaux / Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris, with the support of Caixabank and Catalunya Tourisme. It will be shown at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, from 18 January to 20 March 2005.

The Boi Valley, a narrow cutting in the Spanish Pyrenees, west of Catalonia, witnessed an extraordinary flowering of Romanesque art in the first half of the twelfth century, which prompted UNESCO to declare it a World Heritage Site.

The large frescoes from the valley's churches (Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boi) are now well known. In the 1920s, they were deposited in what has become the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, where they are the pride of the Romanesque collections. But the public is less familiar with sculptures produced at the same time, a situation that this exhibition aims to remedy.

Less than a century ago, nobody had any notion of the art treasures lying in the Boi Valley as well as in the Aran Valley. They were discovered by a party of art historians, sent by the Institut d'Estudis Catalans

in 1907 to make an inventory of works in the High Ribagorza area (north-west Catalonia). Although the frescoes were clearly visible, the statues had been relegated to obscure corners behind the altar or in a bell tower, often since the Council of Trent. The works were photographed and studied but left where they were. However, about a decade later, they began to appear on the art market: many of them belonged to the Catalan art collector Plandiura, before joining the collection in the Museu Nacional d'Art de Catalunya. One passed through the hands of a French art dealer, who sold it to the Fogg Art Museum, at Harvard University, where it was studied by Arthur Kingsley Porter, the university's professor of medieval art history and an eminent specialist in Spanish art. This study and another published almost simultaneously by one of the members of the 1907 mission, Josep Puig i Cadafalch, pointed to the existence of a major sculpture workshop specialised in monumental representations of *The Descent from the Cross*.

The idea for this exhibition originated in 2001 when the last known sculpture from the Boi Valley workshop still in private hands entered the collection of the Musée National du Moyen Age; it was previously known only from a poor-quality photograph taken in 1930. The inauguration of the exhibition in Barcelona has been timed to coincide with the reopening of the Museu Nacional d'Art de Catalunya, after renovations. This outstanding set of works, famous among medieval art historians, will be united for the first time ever.

Assembling this set of sculptures will enable the specialists to adjust dating, confirm similarities and gather evidence to support iconographic theories, but its main purpose is to show the public the work of a brilliant artist. It also seeks to shed light on medieval mentalities and look at the importance that religion and various heretical movements had for people in the Middle Ages.

The major paintings and sculptures of the Boi Valley are an individual response to the questions that agitated the whole of Christendom. In the late eleventh century, when the Gregorian reform set the Easter cycle in the centre of the liturgical year, a number of clerics contested the basic elements of this cycle, particularly the reality of Christ's death on the Cross. These heresies, which paved the way for the Cathari church, seem to have enjoyed considerable success among the clergy. The Catholic church reacted in various ways, particularly by developing a liturgical theatre and encouraging the production of sculptures which focused on the reality of the Passion. These were often tympanums carved above the main door of the church or, in some regions, especially in Auvergne, large statues of a lifeless crucified Christ, with his eyes closed and his head sunk on his chest. In the choir of some churches, a scene from the Passion, usually a *Descent from the Cross*, was placed on a beam above the high altar. The Boi Valley and the Aran Valley sculptures were used in this way. The large number of sculptures extant and the hazards of preservation have enabled the exhibition to show two complete groups and fragments of three other groups.

Sommaire du catalogue

Prologue

Viviane Huchard, Eduard Carbonell

Présentation

Xavier Dectot, Jordi Camps

La Vallée de Boí : Histoire et Art; au sujet de la construction et de la décoration de ses églises romanes

Montserrat Pagès i Paretas

HISTORIOGRAPHIE

L'étude de l'art roman catalan ou la construction d'une identité nationale

Xavier Barral i Altet

Les musées et le patrimoine artistique médiéval en Catalogne

Josep M. Trullén

Arthur Kingsley Porter, le Fogg Art Museum et la sculpture romane espagnole

Kathryn Brush

AUTOUR DES ŒUVRES

La liturgie pascale à l'âge roman

Alain Rauwel

L'iconographie monumentale de la Passion du XI^e au XIII^e siècle

Xavier Dectot

Les Descentes de Croix du Val de Boí et leur influence. Problèmes de style et de chronologie

Jordi Camps et Xavier Dectot

NOTICES

10 notices

Extraits du catalogue

LA VALLEE DE BOI. HISTOIRE ET ART : AU SUJET DE LA CONSTRUCTION ET DE LA DECORATION DE SES EGLISES ROMANES

Montserrat Pagès i Paretas, conservateur au musée national d'art de Catalogne, Barcelone

Le Val de Boí, situé dans la partie la plus occidentale des Pyrénées catalanes, appartient géographiquement à la comarca de Haute Ribagorce, à la frontière avec le Pallars Jussà, et jusqu'à une époque récente, communiquait plutôt avec cette contrée par le col de Rus. Cela explique que sur le plan politique, elle ait été liée avec le comté de Pallars. Outre le magnifique ensemble de sculptures en bois qui font l'objet de cette exposition, c'est du Val de Boí que proviennent les célèbres peintures murales romanes de Sant Climent de Taüll, de Santa Maria de Taüll et de Sant Joan de Boí, ainsi qu'un très grand nombre de parements d'autel romans, eux aussi d'une grande valeur artistique. Une semblable production de d'œuvres d'art d'une qualité élevée, parfois même exceptionnelle, semble indiquer l'existence de commanditaires puissants, de mécènes cultivés et de circonstances historiques favorables. En même temps que d'autres églises, le Val de Boí, qui dépendait de l'évêché d'Urgell, revint au milieu du X^e siècle au nouvel évêché de Roda, ce qui constitua une source perpétuelle de conflits entre les deux évêchés jusqu'à ce que l'on arrivât à un accord en 1140, avec le consentement des comtes du Pallars, Arnau et Artau, la médiation de Ramon Pere d'Erill et des abbés de Tavèrnoles et de Lavaix. Le Val de Boí appartiendra définitivement à l'évêché d'Urgell.

Pendant une grande partie du XI^e siècle, les deux maisons comtales qui résultaient de la division de l'ancien comté de Pallars se disputèrent le Val de Boí. En 1064, lors d'un échange de biens, le comte Artau et la comtesse Llúcia de Pallars Sobirà cédèrent la vallée au comte Ramon IV et à la comtesse Valença de Pallars Jussà.

Par cet échange, le village de Boí, avec le château d'Erill et les autres lieux habités de la vallée revenaient aux comtes de Pallars Jussà. Mais il y eut des manquements à la parole donnée, des abus et des renouvellements de pactes, jusqu'au traité définitif de 1094, où figurent les mots accord et pardon. Il est signé par le comte Ramon IV et la comtesse Valença de Pallars Jussà, et par Artau II et Esloñça, de Pallars Sobirà, ainsi que par Ot, frère d'Artau et futur évêque d'Urgell.

Les seigneurs du Val de Boí étaient les Erill, originaires d'Erillcastell, qui devinrent propriétaires de grands domaines fonciers. C'étaient les feudataires des comtes de Pallars Jussà et les vassaux des rois d'Aragon, ainsi que de l'église de Roda, dont ils devinrent les protecteurs. À partir de la fin du XI^e siècle, ils doivent leur puissance à leur participation à la Reconquête, principalement aux côtés du roi d'Aragon [...] et au repeuplement des nouveaux territoires [...]

La fébrile activité architecturale qui se déploya dans le Val de Boí entre la première moitié du XI^e siècle et la première moitié du XII^e siècle coïncide avec la période où s'affirma la puissance de la maison d'Erill, quand celle-ci était encore en étroite relation avec la vallée. On construisit ou reconstruisit les églises paroissiales Sant Joan de Boí, Santa Eulàlia d'Erill la vall, Santa Maria de Taüll, Sant Feliu de Barruera, Santa Maria de Cardet et la Nativitat de la Mare de Deu (ou Santa Maria) de Durro, ainsi que de petites chapelles comme Sant Quirc de Durro ou d'autres églises comme Sant Martí, dans le village même de Taüll, et Sant Climent, isolée sur un site remarquable hors du village. La plupart de ces églises reçurent décor et mobilier. Néanmoins, la forte activité architecturale cessa à partir de ce moment-là, quand le Val de Boí

revint à l'évêché d'Urgell. Il semblerait qu'alors, les Erill aient destiné leurs investissements à d'autres lieux, en particulier au monastère de Lavaix dont ils firent leur panthéon, et qui, par le traité de 1140, avait échu à l'évêché de Roda.

Dans l'ensemble roman catalan, en majorité dominé par l'influence lombarde pendant le XI^e siècle et une bonne partie du XII^e siècle, les églises du Val de Boí présentent des traits singuliers qui laissent penser que ce sont les mêmes équipes qui y ont travaillé. La décoration lombarde se limite aux absides, la colonne (ou la demi-colonne si elle est adossée) est préférée au pilier et, dans un premier temps, les nefs sont couvertes par des toits en bois, fait insolite en Catalogne où l'usage de la voûte est très ancien. Plus qu'un archaïsme, ce parti doit répondre à une nécessité, peut être en rapport avec le climat très froid ou bien avec les possibles dangers d'avalanches et l'éventuelle reconstruction des édifices. Les clochers, dans leur grande majorité, sont de belles tours lombardes.

Par son décor peint, Sant Climent de Taüll est l'église la plus importante de la vallée. Son plan basilical et son clocher lombard très élevé affirment également la singularité que l'on voulait conférer à l'édifice, dont la fondation n'est pas documentée. Nous savons seulement que l'église fut consacrée le 10 décembre 1123 par l'évêque Ramon de Barbastro grâce à une inscription peinte sur une colonne. Si par ses couleurs et sa paléographie, elle permet de dater les peintures de l'abside, cette inscription est intéressante comme double proclamation de revendication du prélat [...]

Il est possible, bien qu'on ne puisse pas le prouver en l'absence de documentation, que les Erill aient voulu fonder un monastère à Sant Climent pour s'y faire enterrer. La magnificence des fresques de son abside axiale, la visibilité de son clocher – le plus haut de la vallée – et de sa situation, permettraient de plaider en faveur de cette hypothèse, d'autant plus que l'existence de l'église paroissiale Santa Maria de Taüll, dans les environs du village de Taüll, permet de douter, qu'à l'origine Sant Climent ait eu cette fonction. Il semble donc qu'il faille envisager l'hypothèse que les Erill aient voulu fonder à Sant Climent un monastère ou une collégiale pour s'y faire ensevelir. Cela expliquerait, par ailleurs, qu'à Sant Climent, deux édifices aient été construits et décorés l'un au-dessus de l'autre en un si bref intervalle de temps, question sur laquelle nous reviendrons. Après 1140, lorsque la vallée passa à l'évêché d'Urgell, les Erill ne se seraient plus intéressés à cette supposée fondation, parce que leurs liens avec l'évêché de Roda les auraient dès lors amenés à préférer se faire ensevelir dans l'abbaye de Lavaix, que leurs évêques obtinrent grâce à leur aide. Cette hypothèse permettrait également de comprendre pourquoi, à partir d'un certain moment, le financement de la décoration de l'église de Sant Climent diminua de façon substantielle. Sinon, on ne pourrait pas expliquer l'immense différence de qualité entre les magnifiques peintures de l'abside axiale et celles, banales, de l'absidiole latérale.

De la première église romane qui fut construite à Sant Climent de Taüll, il ne reste que la partie inférieure des murs, que l'on peut bien aisément identifier à l'extérieur dans la partie basse de l'abside et dans la façade méridionale. Elle était située à un niveau plus bas que l'église actuelle et, comme cette dernière, était aussi décorée par des peintures. Il subsiste la décoration de l'intrados de la fenêtre axiale, située plus bas que l'actuelle, découverte après la dépose des peintures de 1123. Sur un fond blanc de chaux, elle présente une tige rouge avec des feuilles épineuses, identique à celle des fenêtres et du portail nord de Sant Joan de Boí. La fenêtre ayant été obturée par les peintures de 1123, leur datation, comme celle des peintures de Sant Joan de Boí, est nécessairement antérieure, se situant sans doute autour de 1100. On ne sait pas si cette première église s'est effondrée à cause d'une avalanche, possibilité suggérée par Joan Ainaud, ou si, tout simplement, on voulut reconstruire l'église avec plus de magnificence.

Les peintures de l'église Sant Climent de Taüll de 1123 sont, comme cela a déjà été dit, d'une qualité exceptionnelle, en particulier l'imposant *Christ en majesté* de l'abside, image emblématique de l'art roman. Son auteur y fait à la fois preuve d'une grande culture artistique et d'un génie pictural extraordinaire, proposant une synthèse d'influences diverses, principalement de la Lombardie et de la sculpture toulousaine. Les liens de l'évêque Ramon avec Saint-Sernin de Toulouse rend vraisemblables les rapports avec l'art toulousain et certainement aussi les contacts avec l'Italie. En ce qui concerne le programme iconographique, c'est probablement l'évêque lui-même qui l'a fourni [...]

L'abside centrale présente une Théophanie inspiré par le livre de l'Apocalypse et les visions d'Isaïe et d'Ézéchiel avec un magnifique tétramorphe, et, en plus de Matthieu lui-même, des anges qui présentent les symboles, un séraphin et un chérubin. Dans l'hémicycle et sous des arcades, comparait le collège des apôtres avec Marie, qui porte un vase d'où sortent des rayons rouges à la signification eucharistique, élément iconographique propre à la peinture romane catalane. La main de Dieu le Père et l'Agneau de l'Apocalypse occupaient les clefs de voûte des deux arcs triomphaux. La main bénissait la figure offrante d'Abel, dont il subsiste quelques vestiges in situ. En face de ce dernier, également dans l'église, se trouvent les restes d'une autre figure, vêtue d'une tunique allant jusqu'au pieds, ce qui laisse penser, en écartant la possibilité qu'il puisse s'agir de Caïn, que ce pourrait être Melehisédech. En dessous de cette figure, et résultat comme celle-ci, d'une découverte récente, apparaît la belle et dramatique représentation de la mort d'Abel, exécutée avec la même puissance de style que les autres peintures. Juste devant celle-ci, une figure isolée provient de la face nord de l'arc, que l'on n'avait jamais pu jusqu'ici resituer dans le programme iconographique parce que, on ne connaissait pas précisément sa localisation. Il s'agit d'un personnage masculin vêtu d'une tunique ornée de pierreries, assis dans une attitude de grande affliction, tournant le dos à la Théophanie. La même figure se retrouve dans deux autres églises du diocèse d'Urgell, Ginestarre (Barcelone, MNAC) et Baltarga (Solsona, musée diocésain et comarcal), celle-ci portant des restes d'une inscription (..RAIM), à partir de laquelle on peut se demander s'il s'agit d'Éphraïm, personnage biblique identifié par les prophètes avec Israël [...]. De la lecture de toutes ces images se dégage un système doctrinal et théologique très élaboré il en va tout autrement dans les peintures de l'abside nord, d'une qualité très médiocre, comme nous l'avons noté, qui est décorée par une série d'anges disposés très simplement. Cette différence essentielle met en évidence la rupture à laquelle nous avons fait référence plus haut.

Par leur datation, les peintures murales de Sant Joan de Boí sont les plus anciennes du val. On peut les dater de 1100 environ, par rapport à celles de la première église de Sant Climent de Taüll. Ces fresques de Boí peuvent être rapprochées, par leur style, de peintures du centre de la France, probablement à partir de modèles communs d'origine carolingienne, bien que l'on ne puisse pas écarter d'autres influences. Leur programme décoratif, mis à part quelques sujets habituels comme une magnifique *Lapidation de saint Étienne*, est unique en son genre par la peinture dans l'intrados des arcs d'un bestiaire monumental, avec des animaux fantastiques et réels, ainsi que la figure d'un homme boiteux ayant une attitude obscène qui, dans ce contexte moralisateur pourrait représenter un vice ou un péché et son châtement. En revanche, dans la partie supérieure des murs, des figures de saints, seuls ou groupés par paire, flanqués par des tours ou des éléments de la propre architecture de l'église, sont représentées dans ce qui semble constituer une sorte de cité des saints ou une image sui generis de la Jérusalem céleste [...]

L'église Santa Maria de Taüll fut consacrée le lendemain de celle de Sant Climent, le 11 septembre 1123. Une partie de ses peintures, celles du chevet, sont d'une grande qualité artistique, proches du style de celles de Sant Climent, bien que d'artistes différents, et, comme ces dernières, il faudrait les dater autour de 1123. Il n'en est pas de même pour les peintures de la nef, lesquelles, plus naïves et grossières, proches de l'absidiole nord de Sant Climent, furent peintes au-dessus d'une croix de consécration, raison pour laquelle elles doivent correspondre à une date postérieure à 1123. Sur la

voûte de l'abside, une Vierge Marie très hiératique occupe le centre de l'Épiphanie [...]. Il s'agit donc d'un programme [...] complexe et richement élaboré. La décoration du mur sud contient deux registres avec figures, montrant des scènes bibliques ou hagiographiques. Sur les colonnes figuraient des saints et sur les intrados des arcs de séparation des nefs, des saints et des prophètes. Sur le mur ouest, était représenté le *Jugement dernier*, avec saint Michel et la balance et des âmes brûlant dans un feu, probablement celui du purgatoire, parce qu'il a un caractère temporel, et qu'en plus, l'enfer était représenté juste à côté, à l'extrémité de la nef nord (vestiges non exposés au MNAC) et également sur le mur sud, entre le clocher et le mur ouest. À côté de ce dernier Enfer, séparé du *Jugement dernier* par une colonne, il y a la *Lutte de David et Goliath*. Les anges représentés sous ce registre ressemblent beaucoup à ceux de l'absidiole nord de Sant Climent de Taull.

En ce qui concerne le mobilier liturgique, art mobile et plus facilement périssable, un grand nombre d'objets viennent du Val de Boí [...].

LES DESCENTES DE CROIX DU VAL DE BOÍ ET LEUR INFLUENCE. PROBLEMES DE STYLE ET DE CHRONOLOGIE

Jordi Camps, conservateur au musée national d'art de Catalogne, Barcelone et Xavier Dectot, conservateur au musée national du Moyen Âge, Paris.

Un des principaux apports de la Catalogne romane à l'art roman est le très grand nombre de sculptures sur bois, dont la typologie et les connotations sont variées, datées dans leur grande majorité de la seconde moitié du XII^e siècle et du siècle suivant. L'historiographie s'est chargée, en de nombreuses occasions, de traiter et de mettre en valeur cette réalité et a tenté de regrouper et de normaliser cet ensemble, dans lequel on trouve des œuvres d'une qualité exceptionnelle. On est pourtant encore loin de pouvoir disposer d'un état de la question bien précis, tant du point de vue des ateliers et des recherches artistiques que du point de vue des sources auxquelles on a pu puiser dans le reste de l'Europe et des influences exercées.

Les œuvres centrales de l'atelier

La série de sculptures sur bois du Val de Boí, tout particulièrement celles qui proviennent de *Descentes de Croix* monumentales et celles qui s'y rattachent, l'un des ensembles les plus importants de la sculpture catalane, jouent un rôle essentiel dans cette problématique. Sa singularité et son homogénéité, qui se manifestent par de nombreux points communs à la fois dans la typologie et dans les caractères stylistiques ou iconographiques, se combinent avec une localisation dans une zone géographique particulièrement restreinte des Pyrénées occidentales catalanes: le Val de Boí (dans la *comarca* de Haute Ribagorce), le Val d'Aran et le Pallars. Cette région des Pyrénées est intimement liée à des centres comme Roda d'Isabena et, au nord, avec le Toulousain et la Comminges, cette dernière étant immédiatement frontalière, en particulier avec le Val d'Aran. Ainsi, il s'agit d'une zone qui, bien que contrainte par la nature, est liée aux centres de pouvoir et connaît les courants artistiques, ou au moins les artistes renommés, au moins à certains moments. Les ensembles conservés les plus caractéristiques sont les *Descentes de Croix*, auxquelles il convient d'ajouter quelques images de la Vierge et quelques crucifix, plus ou moins proches des œuvres les plus significatives.

Dans l'état actuel des recherches, les sept sculptures de la *Descente d'Erill* et ce qui reste du *Christ de Mig-Aran* (avec la main de Joseph d'Arimathie sculptée devant les côtes), sont les deux œuvres autour desquelles se déterminent une bonne part des éléments d'analyse du groupe. Par analogie avec le style et la typologie, on associe à cette *Descente* ce qui reste des *Descentes* de Santa Maria de Taüll et de la Nativitat de Durro, également dans le Val de Boí. La comparaison entre les différentes représentations de Marie est l'argument le plus sûr pour associer entre eux les trois ensembles. Par ailleurs, la sculpture du Fogg Art Museum et celle du musée national du Moyen Âge viennent compléter ce noyau principal.

L'influence de l'atelier

Selon certains auteurs, les traits de ce noyau constitutif peuvent s'étendre à d'autres œuvres, tant en Ribagorce, comme dans le Val d'Aran, que jusque dans des terres plus méridionales de la Catalogne occidentale, notamment le Pallars. Une des œuvres les plus significatives appartient également au Val d'Aran: le *Christ de Salardú* est très proche du *Christ de Mig-Aran* malgré la différence de taille et les formes simplifiées de ce dernier. Cette sculpture se rattache à la typologie du Christ souffrant. D'autres images représentant le Christ souffrant ont été rapprochées de l'atelier, notamment deux sculptures d'origine inconnue conservées par le musée national d'Art de Catalogne.

Pour revenir aux exemples monumentaux, il faut prendre en compte une représentation de saint Jean l'Évangéliste, accompagné de l'aigle, qui se trouve au musée de Vilafranca del Penedès. Son origine précise est inconnue, mais il semble

qu'il ait été acquis par Mgr Trens à un antiquaire de Tresp, ce qui pourrait accréditer l'hypothèse que la pièce est liée à un monument des Pyrénées catalanes occidentales. Sur le plan du style, il faut signaler de nombreux rapprochements avec des œuvres comme le saint Jean de la *Descente d'Erill* pour le traitement des plis ou la façon de soutenir le livre et de concevoir la tête. Il faut également noter que l'aigle placé aux pieds de la figure est représenté avec un grand sens du volume.

Au-delà des images des Descentes, de celles de Marie et des crucifix certains d'entre eux de petites dimensions, il faut également retenir des éléments d'autel, notamment des *antependia* aux sculptures de bois appliquées. Parmi les groupes les plus remarquables, se détache celui qui provient du *Frontal du Salvador de Bibils* (parfois dit de Castarné de Noals), et, quoique plus lointainement, le *Frontal de Sant Hilari de Buira*. Bibils et Buira se trouvent, eux aussi, en Haute Ribagorce, guère éloignés du Val de Boí, sur l'autre rive de la Noguera Ribagorçana. Dans ces cas, si les traits sont plus simplifiés et la qualité technique de la sculpture peut être inférieure à celle des ensembles les plus remarquables, mais certains aspects de composition et de style permettent de les en rapprocher. Malgré cela, le *Frontal de Buira* conserve une importante part de sa polychromie, ce qu'il convient de prendre en compte dans la mesure où cela peut jouer sur l'apparence des œuvres.

Il est plus difficile d'évaluer quelques œuvres disparues et connues uniquement par des photographies. En tout cas, les points communs entre des crucifix comme ceux de Mur (Pallars Jussà), de Llimiana et de Montmagastre (*comarca* de la Noguera) nous obligent à envisager la possibilité de solutions stylistiques qui pouvaient aussi s'appliquer à de simples crucifix, qui répondent le plus souvent à l'iconographie du Christ souffrant. Il faut cependant insister sur la difficulté à juger d'œuvres disparues, qui ont pu de plus, être modifiées à un moment ou à un autre de leur histoire.

Chronologie relative: un ou des ateliers?

Des éléments des œuvres centrales du groupe ont également pu être observés dans des œuvres chronologiquement plus tardives, ce qui a fait penser à une survivance des formules de l'atelier tout au long du XIII^e siècle. Le *Christ de Perves* en est l'une des illustrations possibles. En marge de cela, il ne faut pas oublier le problème que pose, pour cette question, le Christ de la *Descente de Santa Maria de Taüll*, dont les jambes sont croisées. On a également relevé la survivance de ce style dans deux sculptures de saint Jean et de la Vierge, figures d'un *Calvaire* disparu et de provenance inconnue. Quoi qu'il en soit, certains des exemples les plus tardifs semblent bien éloignés du Val de Boí, malgré certaines analogies, comme on l'a fait remarquer pour une œuvre très tardive, le *Christ de Manyanet*.

L'idée d'un atelier qui aurait sculpté une série d'œuvres de typologie et de traits stylistiques similaires, regroupées de façon plus ou moins large et heureuse, prend forme dès les premiers travaux publiés sur les sculptures du Val de Boí. Arthur Kingsley Porter pensait qu'un atelier, voire un seul sculpteur, était l'auteur des pièces qu'il analysait, hypothèse qui fut suivie par de nombreux historiens. L'emplacement supposé de cet atelier et les limites géographiques et chronologiques attribuées à son activité ont fluctué, mais les différents auteurs qui se sont intéressés au sujet ont toujours admis l'existence d'un noyau central et d'autres œuvres qui en dérivent de manière plus ou moins marquée. Ainsi, Gudiol situait l'atelier, qui constituait ce qu'il appelait l'«école d'imagiers de la Ribagorce» à Taüll ou à Erill. Plus tard, c'est lui qui va introduire l'expression d'«atelier d'Erill», dénomination tout simplement liée au rôle de la *Descente d'Erill* dans la définition du groupe, tant par sa qualité que par son état de conservation. D'autres suggérèrent l'hypothèse d'un atelier dépendant de l'évêché d'Urgell et caractérisé par les influences d'Italie du Nord. Sans que l'on puisse rien affirmer sur les influences exercées sur ces ensembles, le point de vue de Gros ouvre la question de l'origine de l'atelier et de ses antécédents.

Caractérisation stylistique

En tout état de cause, l'analyse de cet ensemble doit partir du fait qu'il s'agit de groupes monumentaux, composés avec un sens dramatique certain, prévus pour être observés frontalement et placés assez hauts par rapport aux yeux des observateurs. En général, les volumes et les lignes de composition des œuvres sont simples mais marquent subtilement le rythme et les tensions. Il faut cependant tenir compte du fait que la perte de la polychromie intensifie cet aspect et leur donne une apparence plus dure. Ainsi peuvent notamment s'expliquer les têtes et l'expression des visages, sur lesquelles il est difficile de se prononcer sans connaître leur état original.

L'analyse effective des figures de certains personnages permet d'établir certains traits distinctifs. Ce sont les représentations du Christ qui ont été le plus utilisées à cette fin, en prenant comme point de référence les plus remarquables, notamment ceux de Mig-Aran et d'Erill. La composition ovale et allongée de la tête, que l'on peut également observer sur d'autres figures, notamment celles de Marie, le traitement de la chevelure à partir d'une raie et de mèches qui tombent de part et d'autre, les cheveux définis transversalement, le travail en zig-zag des trois mèches qui tombent sur les épaules semblent constituer des traits qui les distinguent des productions d'autres origines. D'un autre côté, on remarque de nettes différences entre le *Christ de Mig-Aran* et le *Christ d'Erill* : le premier offre un plus grand sens du volume et un arrondissement des formes plus sensibles, alors qu'elles sont plus sèches et schématiques dans le second cas. L'arcade sourcilière contribue également à définir les visages, mais elle est unifiée dans le cas du Christ aranais, divisée dans celle de la Ribagorce. On a aussi mis l'emphase sur la section triangulaire qui souligne le muscle des jambes (lorsqu'elles sont conservées) et les courbes parallèles qui marquent la partie inférieure des genoux. Dans le corps lui-même, l'anatomie est plus schématisée dans le sternum qu'ailleurs, notamment à la pointe inférieure bien accentuée, ce qui, en l'état actuel des connaissances, ne se retrouve pas dans des œuvres d'autres lieux de production romans.

Les figures de saint Jean et de la Vierge des groupes de *Descente de Croix* présentent également certains éléments importants. On en compte beaucoup pour Marie, si l'on ajoute aux figures provenant d'Erill, de Santa Maria de Taüll et de Durro celles du Fogg Art Museum et du musée national du Moyen Âge. Ces deux dernières sculptures, compte tenu de la disparition de la polychromie (sur laquelle nous n'insisterons jamais assez) montrent un traitement sans modelé et rythmé des surfaces, à base de courbes et de contre-courbes suaves, combinées avec un certain sens du volume et une recherche de vraisemblance des gestes. Il faut aussi signaler le rétrécissement des figures à la partie inférieure qui crée un fort sentiment de légèreté et de sveltesse. Ces procédés durent être simplifiés dans des œuvres de plus petites dimensions comme celles du *Frontal de Bibils*, entre autres.

La singularité et l'excellente qualité du groupe pose, comme cela s'est produit pour les ensembles de peintures murales du même Val de Boï, la question de sa filiation, de l'origine du style et, partant, de l'atelier ou des artistes qui y travaillaient. De ce point de vue, l'imprécision domine et ni le fort sens du volume ni l'exagération de certains traits n'indiquent de piste. De plus, malgré les points communs entre les œuvres, celles-ci présentent aussi des différences significatives qu'il faut relever. Nous avons déjà signalé celles qui existent entre le *Christ d'Erill* et le *Christ de Mig-Aran*. Celles-ci rendent difficile le lien entre ces œuvres au-delà de ce qu'a déjà fourni l'historiographie et d'attribuer à l'une ou l'autre un statut d'antériorité.

Une datation haute

Que la question de la chronologie absolue de l'atelier d'Erill n'ait pas encore été abordée peut surprendre. Comme il s'agit là du point aujourd'hui le plus discuté, mais aussi le plus difficile à trancher, il nous a paru nécessaire de présenter tous les éléments certains avant de l'examiner. En effet, pratiquement depuis la redécouverte de ces sculptures, deux thèses

s'affrontent. La première, dans la lignée d'Arthur Kingsley Porter, propose une datation autour de 1125, au plus tard dans le deuxième quart du XII^e siècle. La seconde, formulée pour la première fois par Gudiol i Cunill, ensuite par Duran i Canyemeres, propose une période plus tardive, au cours du XIII^e siècle. Tout d'abord, il faut noter qu'en l'état actuel des recherches, les éléments techniques ne permettent pas d'affiner la datation. Les sculptures ne permettent pas d'effectuer des prélèvements satisfaisants pour procéder à une dendrochronologie et, de plus, les séries pour les bois utilisés dans les sculptures de l'atelier (essentiellement des fruitiers) sont trop incomplètes pour permettre d'établir des dates d'abattage. Une datation au Carbone 14 de la sculpture du Fogg a été réalisée en 1973, mais sans prendre en compte les variations dans le temps du Carbone 14 (Farrell, 2003). Le résultat obtenu, 925±80 BP, une fois ces variations prises en compte, donne une date comprise entre 980 et 1270 après J.-C., avec une marge d'erreur inférieure à 5 %. Un tel résultat ne permet malheureusement pas de trancher le débat. Quant aux pigments retrouvés à la fois sur la sculpture du Fogg et sur celle du musée national du Moyen Âge, ils sont aussi bien employés au XII^e qu'au XIII^e siècle.

Seuls les arguments historiques et stylistiques peuvent donc permettre de tenter de situer dans le temps l'activité de l'atelier. Tout d'abord, il convient de nuancer ce que l'on entend par atelier d'Erill. On l'a vu, cette dénomination traditionnelle, telle qu'elle est utilisée, notamment, par Rafael Bastardes i Parera, recouvre en fait des réalités différentes : l'atelier initial, qui nous concerne ici, a durablement influencé l'art dans le nord-ouest de la Catalogne, et ce jusqu'à la fin du XIII^e siècle ou aux premières années du XIV^e siècle, avec le *Christ de Perves*. Mais, même en restreignant ainsi le problème à l'atelier et en excluant ses épigones, l'incertitude demeure.

Historiquement, la première moitié du XII^e siècle correspond à la période de plus grande richesse du Val de Boí. La puissance des seigneurs d'Erill s'affirme et ceux-ci n'ont pas encore abandonné Erillestell pour s'établir dans les territoires reconquis en plaine. Sur le plan de l'administration religieuse, le Val dépend, jusqu'en 1140, de l'évêché de Roda. Ce dernier est alors un important foyer de création artistique, et il s'y développe notamment un atelier de sculpture qu'un certain nombre d'éléments permet de rapprocher de celui d'Erill, avec notamment le *Saint Jean* de la cathédrale. Dans le Val lui-même, l'activité architecturale est à son apogée, et c'est l'époque où travaillent les grands ateliers de peinture, tout particulièrement celui de l'abside de San Climent. Les sculptures féminines de l'atelier d'Erill ont un trait commun : elle portent toutes une coiffe de forme particulière, que l'on ne retrouve à notre connaissance nulle part ailleurs sauf, comme l'a fait remarquer Arthur Kingsley Porter, sur la figure féminine peinte aux pieds du Christ en majesté de San Climent.

Où une datation tardive ?

D'autres arguments, en revanche, peuvent être avancés en faveur d'une datation plus tardive. Pour le style, les œuvres de l'atelier d'Erill font preuve d'une maîtrise du volume qui tranche avec la frontalité assumée de la plupart des sculptures catalanes du XII^e siècle. On peut objecter aux parallèles avec les sculptures de Roda, qu'un atelier situé dans une vallée comme celle d'Erill est parfaitement susceptible d'être marqué par un certain conservatisme, voire un archaïsme, et n'est pas nécessairement contemporain avec celui de la plaine. De la même manière, les rapprochements entre les vêtements portés sur les fresques de San Climent et ceux des sculptures de l'atelier d'Erill ne prouvent pas nécessairement qu'ils sont de la même époque : si l'on admet le principe d'un atelier conservateur, il a très bien pu reprendre des éléments datant de plusieurs décennies. Historiquement, l'activité artistique ne s'arrête pas aussi brutalement dans le Val de Boí après le rattachement à l'évêché d'Urgell et le déménagement des seigneurs d'Erill qu'elle le fait à Roda après le transfert du siège de l'évêché à Lérida en 1149. Au contraire, elle se maintient au XIII^e siècle. De plus, la seule *Descente de Croix* catalane datée, celle de Sant Joan de les Abadesses, est de 1251. Si l'on ne la rattache plus aujourd'hui, comme le faisait Arthur Kingsley Porter, à l'atelier d'Erill, elle n'en fournit pas moins un jalon. Enfin, on a également rapproché cette

multiplication de Descentes de Croix de la lutte contre les hérésies et, notamment, contre l'hérésie cathare, renforçant ainsi l'idée d'une datation dans la première moitié du XIII^e siècle.

Mais là encore, ces arguments sont susceptibles d'être contredits. Le nombre de Descentes de Croix sculptées en un temps relativement réduit dans le Val de Boí incite indéniablement à se poser la question de la présence sur place d'un foyer hérétique non autrement documenté. Mais le mot hérésie recouvre une réalité protéiforme, qui ne se réduit ni aux cathares, ni aux albigeois, ni à la première moitié du XIII^e siècle. Si ces sculptures jouaient un rôle dans le prosélytisme catholique, il faut alors, à notre sens, les dater du XII^e siècle plutôt que du XIII^e siècle, pour deux raisons. La première tient à la nature même de l'hérésie albigeoise. Car si celle-ci s'oppose sur de très nombreux points à la doctrine romaine, sa position sur le problème de la Crucifixion semblant pour le moins fluctuante. Malgré des tentations docétistes, les albigeois paraissent principalement, sur ce point, s'en tenir à la doctrine de Nicée. La seconde tient au changement d'attitude de l'Église après l'échec des premières tentatives de saint Dominique. Au XIII^e siècle, elle abandonne la prédication au profit de la force. La *Descente de Croix* de Sant Joan de les Abadesses montre cependant que la lutte contre les hérésies n'était pas la seule motivation dans le choix de cette iconographie. Sur le plan stylistique, même si la maîtrise du volume semble plutôt une caractéristique du XIII^e siècle, alors que les artistes du XII^e siècle préfèrent des représentations frontales, elle est cependant présente dans certaines œuvres du XII^e siècle : d'abord dans *Saint Jean* de la cathédrale de Roda, déjà évoqué, et surtout, dans le *Christ 1147*, ainsi désigné en raison de sa date de consécration. Enfin si, en dehors de l'aspect vestimentaire, il peut sembler difficile de trouver des liens stylistiques, notamment dans l'appréhension du volume, entre les fresques de Taüll et les sculptures de l'atelier d'Erill, ces dernières semblent encore plus radicalement éloignées d'œuvres provenant du Val de Boí et exécutées au XIII^e siècle, comme les devants d'autel de San Pere de Boí et de San Climent de Taüll.

Dans le panorama de la sculpture romane catalane, et plus particulièrement de la sculpture monumentale sur bois, les œuvres du Val de Boí que nous avons étudiées occupent une place essentielle, mais encore difficile à préciser, étant donné l'amplitude et l'imprécision de la datation. D'emblée, elles ressortent dans une vallée où les édifices de l'époque se caractérisent par leur austérité.

Peut-être, comme cela s'est passé dans d'autres cas, a-t-on trop voulu mettre l'accent sur les aspects qui distinguent ce groupe plutôt que sur ceux qui permettent de le situer aux côtés d'autres œuvres de son temps. Ainsi, ce qui, pour Bastardes, est un traitement particulier des cheveux du Christ se retrouve sur une œuvre aussi emblématique que le *Christ* de la cathédrale de Brunswick, signé par Imervard et que certains auteurs ont daté assez tard dans le XII^e siècle.

Si on leur prête une datation haute, ces ensembles constituent une démonstration surprenante de la maturité de l'art roman dans une zone des Pyrénées qui manque de références antérieures. Dans le territoire catalan, ils seraient l'un des premiers exemples de sculpture sur bois, sans antécédents. Avec une datation plus tardive, le sens du volume et l'expressivité des figures, ainsi que la mise en scène dramatique des ensembles nous rapprochent de la variété des ateliers de sculpture sur bois qui travaillèrent pour les églises catalanes dans la seconde moitié du XII^e siècle et les premières décennies du XIII^e siècle. Et cette production se trouve alors aussi plus en résonance avec des ensembles monumentaux comparables exécutés plus tard dans le XIII^e siècle, comme celui de Sant Joan de les Abadesses, daté de 1251.

Quelques notices d'oeuvres

SAINTE FEMME (visuels n°1 ET n°2)

Atelier d'Erill (XII^e siècle)

Bois (poirier) avec traces de polychromie

H. 1,33 ; L. 0,38 ; P. 0,31.

Paris, musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny

Hist.: Provenance inconnue, peut-être l'une des deux églises de Taüll. Vendu par Jacques Bacri, Paris, entre 1928 et 1932. Collection Théodore Piteairn, puis collection Florence Guillemin. Donné au musée par l'Association pour le rayonnement du musée du Moyen Âge avec la participation d'AREVA en 2001. Comité consultatif du 21 juin 2001, conseil artistique du 26 juin 2001, arrêté du 29 août 2001.

Étude de la polychromie par Sandrine Pagès-Camagna, xylographique par Élisabeth Ravaud et radiographie par Thierry Borel pour le Centre de recherche et de restauration des musées de France en 2001 ; étude du textile par Brigitte Oger pour le Laboratoire de recherche des monuments historiques en 2001 ; étude et restauration par Dominique Faunières en 2001.

Dans l'histoire de la connaissance de l'atelier de Taüll, les *Saintes Femmes* du Fogg Museum of Art et du musée national du Moyen Âge tiennent des places opposées. Celle aujourd'hui conservée à Cambridge appartient au premier groupe découvert en 1907 derrière l'autel de Santa Maria de Taüll et identifié par Puig i Cadafaleh. C'est son entrée dans les collections américaines qui amena Arthur Kingsley Porter à étudier l'atelier, et c'est en se fondant sur son iconographie qu'il établit les rapprochements avec les fresques de Sant Climent et donc son hypothèse de datation. Celle de Cluny, en revanche n'a longtemps été connue que par une photographie publiée par Folch i Torres, sa localisation restant inconnue jusqu'à son entrée dans les collections nationales françaises.

Aujourd'hui qu'il est possible de juger sur pièces et non plus en comparant la sculpture du Fogg Art Museum à une photographie ancienne, il est devenu impératif de réviser les jugements portés jusqu'alors. La sculpture du musée national du Moyen Âge n'est pas en effet, comme le pensait R. Bastardes, une reprise plus tardive et en réduction d'un modèle dont celle du Fogg serait l'initiatrice. De dimensions équivalentes (si l'on tient compte de la disparition du socle et des pieds de celle de Paris), réalisées dans un même bois, adoptant la même position légèrement courbée vers l'avant qui posa tant de problèmes aux commentateurs de la sculpture du Fogg, présentant des éléments de préparation technique communs que l'on ne retrouve pas sur les autres œuvres de l'atelier (mis en évidence par Dominique Faunières dans son rapport de restauration et aisément repérables à l'examen détaillé de la sculpture américaine), ces deux œuvres ont été produites ensemble, pour faire partie d'un même groupe.

Un certain nombre d'éléments rattachent sans conteste ces deux œuvres à la sculpture de l'atelier d'Erill. Les yeux travaillés en amandes saillantes sous des arcades taillées en pan oblique et formant un angle vif avec le plan du front sont communs à toutes les œuvres et les plis tombant en zig-zag, le voile, lui aussi marqué de plis en zig-zag, ramené

autour du cou qu'il encercle, le bas de la robe (du moins pour l'œuvre du Fogg Art Museum) soulignant la forme des jambes tout en s'évasant, aplati, de part et d'autre se retrouvent tous dans les *Vierges* d'Erill, de Durro et de Taüll. Cependant de petites différences peuvent être notées. D'une part, le canon n'est pas tout à fait semblable. Les deux Saintes Femmes ont le même visage extrêmement allongé, une même silhouette svelte, que l'on ne retrouve pas sur les autres sculptures féminines, au visage légèrement plus arrondi et au corps quelque peu plus épais. Il en va de même pour la coiffe. Très arrondie pour les Vierges de Taüll, d'Erill et de Durro, elle est ovale pour la sculpture du Fogg et en mandorle pour celle de Paris. Cette dernière présente sur la coiffe un ruban croisé qui est absent de celle du Fogg, mais que l'on retrouve en revanche à Erill et à Durro, où il forme un nœud.

La conservation de la polychromie est un autre phénomène notable de ces deux sculptures. Pour la sculpture du musée national du Moyen Âge, celle-ci n'est plus conservée qu'à l'état de traces, mais elle permet quand même d'affirmer que la robe était couverte d'un pigment jaune, l'orpiment, et bordée d'un galon rouge vif (observations de Dominique Faunières). Quant à celle du Fogg Art Museum, il est possible de mieux en cerner la polychromie : les carnations étaient couleur chair, le manteau bleu (devenu vert avec l'évolution du pigment à base de cuivre), la robe rouge, le voile autour du cou, les chaussures et le socle noirs. Quant à la coiffe, les pigments y apparaissent aujourd'hui gris-vert, mais on ne sait s'il ne s'agit pas là d'une dégradation d'un pigment originellement d'une autre couleur, aujourd'hui impossible à déterminer (observations d'Eugene Farrell). Même s'il est impossible d'affirmer que nous sommes en présence de la polychromie d'origine, ces observations fournissent une hypothèse de reconstitution essentielle à une meilleure compréhension de ces sculptures, dont la perte de la polychromie a modifié notre perception.

La redécouverte de la statue du musée national du Moyen Âge a reposé la question de l'iconographie. Toutes les autres sculptures féminines de l'atelier conservées étant des Vierges de Descente de Croix, c'est ainsi qu'à également, le plus souvent, été identifiée la sculpture du musée américain. Comme l'avaient constaté respectivement Linda Seidel et Celina Llamas i Usón, pour lesquelles cette sculpture était une Vierge d'Annonciation, la gestuelle de ces deux statues rend en fait difficile une telle interprétation. Cela devient indubitable dès lors que l'on reconnaît que ces deux statues proviennent d'un même ensemble. Comment, alors, les interpréter ? L'examen de la statue du Fogg permet de proposer une hypothèse. Celle-ci a, en effet, perdu son poignet et sa main gauche, mais la trace d'arrachement permet encore de voir qu'elle tenait un vase ou un pot, ainsi que l'avait déjà noté Kingsley Porter. Il y voyait un argument de plus en faveur de son rapprochement avec la Marie figurée en dessous du Christ sur les fresques de l'abside de Sant Climent de Taüll, qui porte, elle aussi, un tel attribut. Il nous semble que la présence ce pot s'expliquerait de la manière la plus vraisemblable si l'on considérait la statue du Fogg comme une représentation de Marie-Madeleine, dont c'est là l'attribut classique. La sculpture de deux figures féminines pour un même ensemble se comprend alors : elles faisaient partie d'un groupe de Saintes Femmes.

À quelle scène appartenaient-elles ? Dans l'iconographie médiévale, les trois Marie se retrouvent, essentiellement, lors de trois scènes : la Descente de Croix, la Mise au Tombeau et la Visite au Sépulcre (auxquelles il faut ajouter, plus marginale, l'Achat des épices). Deux arguments, chronologique et formel, nous incitent à privilégier l'hypothèse de la Visite au Sépulcre. Tout d'abord, tant les figurations de la Mise au Tombeau que la représentation des Saintes Femmes au pied de la Descente de Croix appartiennent plutôt à la fin du Moyen Âge. Surtout, la position légèrement penchée en avant des deux sculptures nous semble exclure leur appartenance à un groupe de Descente de Croix, où elles

auraient nécessairement été détournées de l'action par cette attitude. Et si les représentations de la Mise au Tombeau relèvent, à notre connaissance, uniquement des tout derniers siècles du Moyen Age, il n'en va pas de même de la Visite au Sépulcre.

VIERGE DE LA DESCENTE DE CROIX DE DURRO (visuel n°5)

Bois avec traces de polychromie

XII^e siècle

H. 189 ; L. 51 ; Pr. 23 cm

Barcelone, Museu nacional d'Art de Catalunya

Hist. : Église de la Nativité de Durro (Barruera, Val de Boí, Haute Ribagorce) ; acquis en 1922

Exp. : Paris, 1937 ; Maisons Laffitte, 193 , Barcelone - Saint-Jacques-de-Compostelle, 1961 ; Gérone, 1988 ; Valence, 1989 ; Barcelone, 1992 ; Pont de Suert, 1997.

La *Vierge* de Durro est l'élément le mieux conservé d'une *Descente de Croix*, groupe pour lequel on possède un peu de documentation du début du XX^e siècle et dont quelques vestiges ont été trouvés *in situ*.

Cette pièce appartient au musée national d'Art catalan depuis 1922, date de son achat à l'évêché d'Urgell, après que Vidal i Ventosa l'a photographiée en 1920. Cependant, la première référence que nous en avons se trouve dans les notes manuscrites rédigées par Josep Gudiol pendant la *Missió arqueologica jurídica a la ratlla d'Aragó*, de 1907. À cette époque, la sculpture était conservée dans le clocher de l'église de la Nativité de Durro et on la rapprocha d'une image du Christ qui faisait encore l'objet d'un culte particulier dans l'église. Josep Puig i Cadafaleh fut le premier à publier cette découverte, mais après la disparition du Christ en 1936. Il n'en reste qu'une photographie de 1920 – difficile à interpréter – publiée par Rafael Bastardes en 1977.

Outre la Vierge et le Christ, sur le flanc gauche duquel se voyait encore, malgré les repeints et les réfections, la main de Joseph d'Arimatee, il faut prendre en compte dans l'évocation de ce groupe une tête, la partie centrale du torse et des fragments d'un bras et des deux mains de Nicodème, trouvés en novembre 2000 durant la campagne de restauration que réalisait le Service du patrimoine architectural de la Generalitat de la Catalogne dans l'église de Durro. La Vierge, debout, est vêtue d'une tunique, d'une cape et portant sur la tête la coiffe typique, qui couvre également le cou. Sa frontalité, accentuée par la perte de ses avant-bras, est adoucie par la légère inclinaison de la tête et par l'asymétrie des plis de la cape. Les volumes de cette figure, d'une grande sobriété, sont traités par des plis amples et réguliers qui suivent l'anatomie du corps parfaitement proportionné, malgré le parti pris de frontalité. Néanmoins, il faut se rappeler qu'à l'origine, la polychromie devait atténuer son austérité. La statue conserve quelques traces de polychromie sur le manteau.

Le corps est formé de deux pièces de bois verticales. D'autres, disparues, formaient la main droite et l'avant-bras et la main gauche. Malgré la disparition de ces éléments et des ébréchures à la tête, sur un pied et sur une partie du socle (ajouté), la sculpture est assez bien conservée. La *Déposition* de Durro fait partie de l'ensemble des *Descentes de Croix* en

bois réalisées pendant le XII^e siècle dans les vallées pyrénéennes ; elle est particulièrement proche des groupes d'Erill la Vall, Santa Maria de Taüll, du Christ de Mig-Aran et des figures de Marie appartenant au Fogg Art Museum et au musée national du Moyen Âge de Paris. Son étude ne peut être dissociée de celle de ce groupe de figures tant du point de vue iconographique que de celui de sa production artistique. Si on la compare avec les autres images sculptées conservées de la Vierge, celle de Durro est plus grande, son canon plus longiligne et sa forme dans l'ensemble plus schématique. Elle devait faire partie d'une Déposition de grandes dimensions.

Depuis que Kingsley Porter a relevé les coïncidences entre l'image de Marie, aujourd'hui au Fogg Art Museum, et la *Vierge* peinte dans l'abside de Sant Climent de Taüll, l'année 1123 –date de consécration de cette église, peinte dans une inscription sur une des colonnes du temple – est devenue la référence chronologique à partir de laquelle a été établie la datation des Dépositions au cours de la première moitié du XII^e siècle. Cette datation a été généralement acceptée (Cook et Gudiol, Bastardes), bien que d'après certains avis, ces œuvres aient été à situer un peu plus tôt dans le XII^e siècle (Duran i Cañameres, Lorés, Vivancos, Bracons, Camps). Quoiqu'il en soit, on a toujours considéré qu'il était hasardeux de proposer une datation très précise, compte tenu de la spécificité de cet ensemble de sculptures auquel on ne connaît ni précédents ni continuité sûre. Il faut ajouter à cela une localisation dans un espace géographique limité et l'absence d'éventuelles comparaisons non seulement avec d'autres sculptures en bois mais aussi avec des sculptures en pierre.

CHRIST DE MIG-ARAN (visuel n°9)

Atelier d'Erill (XII^e- XIII^e siècle)

Bois polychrome

H. 0,65 ; L. 0,40

Provient de l'église (en ruines) Santa Maria de Mig-Aran à Viella, Val d'Aran.

Conservé dans l'église Sant Miquel de Viella, Val d'Aran

Exp. : Viella, 1957, n° 2 ; Barcelone, 1961, n 242 ; New York, 1993, n° 166.

Eglise Sant Miquel de Viella (Val d'Aran).

A bien des égards, le Christ de Mig-Aran est l'une des pièces les plus exceptionnelles produites par l'atelier d'Erill. Par sa provenance tout d'abord. En effet, s'il provient bien de l'église où il fut trouvé, Santa Maria de Mig Aran (Val d'Aran) et rien, en l'état actuel des connaissances, ne permet de l'infirmer, il est la seule pièce de cette production à ne pas avoir été destinée au val de Boí. Certes, le Val d'Aran n'en est guère éloigné (une cinquantaine de kilomètres à vol d'oiseau). On ne peut donc exclure que l'œuvre ait en fait été produite pour une église du val de Boí et n'ait migré dans le Val d'Aran que plus tard, peut-être après avoir été reléguée après le concile de Trente.

L'état de conservation, ensuite, ne laisse pas de surprendre. Que les bras, dont le système d'attache assez proche, notamment, du Christ de la *Descente* de Taüll ou de celui d'Erill aient disparu n'a rien pour surprendre, étant donné la relative fragilité de tels systèmes de raccords. La disparition du bas du corps, en revanche, s'est faite selon des modalités plus rares au sein du groupe. Alors que dans les autres cas (*Sainte Femme* du musée national du Moyen Âge, ou

personnages de la *Descente d'Erill*), les lacunes s'expliquent par les conditions mêmes de conservation (attaques fongiques et de xylophages), ici le torse a été découpé, apparemment parallèlement aux hanches, sous le niveau de la quatrième côte. De plus, l'espace intercostal, sous le sternum, a été évidé sur plusieurs centimètres. On ignore malheureusement la raison de telles interventions, manifestement délibérées. Il est malheureusement difficile de restituer, à partir du seul buste, les dimensions du Christ. Schällicke proposait 1m50, soit à peu près les dimensions du Christ de la *Descente d'Erill*, et Bastardes 2m, ce qui en aurait fait le plus grand Christ produit par l'atelier, et il est vrai, à l'observation, que le Christ de Mig-Aran paraît d'une échelle supérieure à celui d'Erill.

Les éléments restants permettent cependant sans peine d'identifier l'œuvre, tant iconographiquement que stylistiquement. Le Christ est représenté les yeux fermés, la tête et le torse basculant à dextre, une main appartenant à un second personnage plaquée sur le flanc gauche : il faisait partie d'une Descente de Croix, la main supplémentaire appartenant à Joseph d'Arimatee. Le travail des côtes en courbes parallèles largement marquées, les cheveux qui semblent réunis en nattes de part et d'autre d'une raie centrale et qui tombent en trois tresses sur chacune des épaules, le visage austère, les yeux travaillés en amandes saillantes sous des arcades taillées en pan oblique et formant un angle vif avec le plan du front rattachent avec certitude cette œuvre à l'atelier d'Erill. Quelques différences méritent cependant d'être notées. Les moustaches, qui partent parallèlement à la lèvre supérieure, et la barbe, aux mèches rassemblées, de chaque côté des joues, en trois boucles successives, ne se retrouvent sur aucune autre œuvre de l'atelier. Surtout, il semblerait que l'artiste ait 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, avec des tétons plus marqués. Enfin, les tendons du cou sont extrêmement visibles, donnant au corps, ou à ce qu'il en reste, malgré l'aspect presque reposé du visage, une tension et une force que l'on ne rencontre pas dans les autres œuvres de l'atelier.

A ce titre, bien qu'il conserve par bien des aspects le caractère géométrisant des sculptures de l'atelier d'Erill (et l'on pourrait, ici, mentionner également les quatre incisions en croissant de lune soulignant le sternum) et malgré (ou à cause de ?) son caractère fragmentaire, le Christ de Mig-Aran apparaît comme une œuvre à part dans la production de cet atelier, peut-être la plus touchante, sans doute la plus puissante.

DESCENTE DE CROIX DE SANTA MARIA DE TAÜLL (visuel n°6)

XII^e-XIII^e siècle

Bois avec traces de polychromie

Christ : H. 122 ; L. 168 ; Pr. 22 cm ; Joseph d'Arimatee : 103 x 38 x 29 cm ; la Vierge : 110 x 29 x 17 cm ; un larron : 100 x 20 x 15 cm.

Barcelone, Museu nacional d'Art de Catalunya

HIST. Ces figures proviennent de l'église de Santa Maria de Taüll (l'haute Ribagorce) ; acquis avec la collection Plandiura, 1932

Du groupe monumental de la *Déposition* de Santa Maria de Taüll, il ne reste que quatre sculptures en bois sur les sept qui devaient probablement le composer. Il s'agit des figures du Christ, de Joseph d'Arimatee, de la Vierge et de l'un des larrons, certainement Dimas.

Elles furent découvertes, au cours de la mission scientifique organisée par l'Institut d'Estudis Catalans en 1907, derrière le retable de l'église éponyme. Sur une photographie de cette date, on voit les quatre sculptures à côté de celle de Marie conservée au Fogg Art Museum, ainsi qu'une autre de la Vierge allaitant l'Enfant Jésus, aujourd'hui perdue. Plus tard, les quatre pièces sont entrées dans la collection de Lluís Plandiura, comme tant d'autres œuvres remarquables de l'art médiéval catalan. En 1932, elles ont été acquises par le musée d'Art de Catalogne. Dans leur état actuel, elles présentent quelques parties mutilées notamment à l'extrémité des membres, et leur polychromie a en grande partie disparu. Cependant, les figures de Marie et de Joseph d'Arimatee ont gardé des restes des tiges par lesquelles elles étaient fixées à une poutre ou à un autre élément en bois, et il subsiste des traces de polychromie sur la figure du Christ.

Dès leur découverte, ces sculptures ont été mises en rapport avec la *Déposition* d'Erill la Vall, ainsi qu'avec d'autres œuvres du même ensemble (Porter, 1931, p. 130), bien que Porter lui-même ait noté des différences entre le Christ et d'autres figures du groupe. Il pensait néanmoins que cela tenait à la restauration postérieure de la *Déposition* (*ibid.*, p. 135). L'appartenance de la figure du Christ à ce groupe a été maintenue par tous les auteurs qui l'ont étudiée ou mentionnée (Cook, Gudiol, 1950 ; Lorés, 1992, Vivancos, 1994, parmi beaucoup d'autres), et elle est aussi incluse dans la triade des *Descentes de croix* connues du Val de Boí (Erill, Durro, Santa Maria de Taüll). On doit aussi logiquement inclure dans cet ensemble les deux sculptures du Fogg Art Museum et du musée national du Moyen Âge.

Si l'on compare ce groupe avec les autres *Dépositions* du Val de Boí, les dimensions des sculptures sont bien inférieures, aspect que l'on doit sans doute aux conditions de la commande et à l'emplacement que le groupe devait occuper dans l'église. D'autres différences ont plus d'importance, comme le travail du bois, plus sommaire, et un traitement sensiblement plus sommaire des lignes et des surfaces.

En outre, la figure du Christ se distingue clairement de celles des autres groupes. En premier lieu, parce que les marques de la souffrance sont très accentuées, comme l'expression de la douleur et la plaie au côté droit, profondément marquée. De plus, la polychromie encore visible contribue à son emphase ; il faut signaler toutefois l'absence d'analyses de cette polychromie. En second lieu, on a souvent noté le fait que ce Christ a les jambes croisées, et que ses pieds étaient maintenus à la croix par un seul clou, et non par deux comme c'est généralement le cas sur les représentations de l'époque romane. Pour cette raison, on l'a rapproché d'ensembles plus récents, comme le *Christ en croix* de Perpignan, pièce plus tardive. Enfin, les bras sont rattachés au corps par des anneaux en fer. Il est difficile, en l'état actuel de la question, de déterminer ce que signifie ce parti, bien que l'on ait pensé qu'elle ait servi à les flanquer au corps, selon des traditions de la Semaine sainte (Ainaud, 1973). Cependant, le traitement du corps imite celui des figures du *Christ* d'Erill, et d'autres plus tardives que l'on en a rapprochées, comme cela apparaît bien dans le traitement de la zone pectorale et dans la solution de la chevelure, beaucoup plus simplifiés qu'à Erill ou Mig-Aran.

Compte tenu de ces observations, on a pensé que la figure du Christ résulterait d'une reprise de l'ensemble, de son adaptation à une époque plus récente. Beaucoup d'aspects de cette figure restent à étudier, en particulier l'articulation des bras, de sorte que l'on ne peut pas écarter l'hypothèse de plusieurs transformations de l'ensemble. Des œuvres de la

même église furent modifiées bien après le Moyen Âge, comme le *Devant d'autel* également conservé au Museu nacional d'Art de Catalunya; on y lit des traces d'une inscription indiquant qu'elle fut repeinte au XVI^e siècle.

Cela donne une datation plus récente pour cette figure et, selon l'avis de certains spécialistes, entraînerait la même conséquence pour les autres images qui composent le groupe, lequel constituerait un exemple de la persistance de solutions plus anciennes (Lorés, 1992). Dans ce sens, il faut remarquer que le traitement des plis des vêtements de la figure de Joseph d'Arimathie se distingue clairement de celui de la même figure de la Descente de Croix d'Erill la Vall. Ce serait, par conséquent, une œuvre plus tardive qui imiterait un modèle qui pourrait être la figure d'Erill.

DESCENTE DE CROIX D'ERILL LA VALL (visuels n°3, n°4 et n°7)

Jordi Camps i Sòria, Josep Maria Trullén i Thomàs

Bois avec traces de polychromie

XII^e siècle

Dimas : H. 131 ; L. 31 ; Pr. 50 cm ; Marie : H. 144 ; L. 40 cm, Joseph d'Arimathie : H. 134 ; L. 68 ; Pr. 27 cm ; Christ : H. 147 ; L. 126 ; Pr. 41 cm ; Nicodème : H. 155 L. 58 ; Pr. 44 cm ; Saint Jean, H. 144 L. 40 , Gestas, H. 136 ; L. 33 ; Pr. 59 cm.

Vic, musée épiscopal (Dimas, Joseph d'Arimathie, Christ, Nicodème, Gestas)

Barcelone, Museu nacional d'Art de Catalunya, (Marie et saint Jean)

HIST. : Ces sculptures proviennent de l'église Santa Eulàlia d'Erill la Vall (Val de Boí, Haute Ribagorce) ; Dimas, Joseph, le Christ et Nicodème acquis en 1911 par le musée épiscopal de Vic ; Vierge et Saint Jean acquis en 1932 par le Museu nacional d'Art de Catalunya avec la collection Plandiura.

La *Déposition d'Erill la Vall* illustre particulièrement bien la sculpture médiévale en Catalogne. Par sa qualité et son état de conservation, elle est l'une des œuvres les plus représentatives d'une série de sculptures en bois qui proviennent en grande partie de la vallée de Boí. C'est la raison pour laquelle l'atelier où auraient été produites ces œuvres, ou une grande partie d'entre elles, a reçu souvent le nom d'Erill.

La découverte moderne de l'ensemble des sculptures d'Erill eut lieu lors de la mission scientifique qu'organisa l'Institut d'Estudis Catalans à la fin de l'été 1907 sur la frontière de la Catalogne et de l'Aragon, la Missió arqueològica jurídica a la ratlla d'Aragó. Les photographies d'Adolf Mas et les notes manuscrites de Mgr Gudiol i Cunill en témoignent. Les sculptures furent proposées aux membres de l'expédition qui refusèrent de les acquérir. Peu de temps après, elles étaient sur le marché de l'art. Cinq d'entre elles furent acquises en 1911 par le musée épiscopal de Vic, alors que les deux restantes furent achetées par Lluís Plandiura. Elles entrèrent en 1932 dans les collections de ce qui s'appelait alors le « Museu d'Art de Catalunya ».

L'ensemble, tel qu'il est actuellement, est constitué de sept sculptures, avec quelques vestiges de polychromie. Le Christ, la tête inclinée, simplement vêtu du *perizonium*, occupe le centre de la composition. Une grande partie des extrémités de

ses membres a disparu. À sa droite (à gauche pour le spectateur), Joseph d'Armathie soutenait le Christ, de telle sorte que sa main gauche est visible, comme c'est habituel, à gauche des côtes du Christ et qu'elle fait partie du même bloc de bois. De l'autre côté était situé Nicodème, qui déclouait la main gauche du crucifié. Tout en maintenant un schéma qui tend vers la symétrie, Nicodème était flanqué par les figures de Marie et de saint Jean ; la première soutenait le bras droit du Christ, alors que le second exprimait sa vive douleur, la main droite posée sur la joue, un livre soutenu par l'avant-bras gauche lui servant d'attribut. Enfin, à chaque extrémité figuraient les deux larrons, Dimas et Gestas, crucifiés.

Certaines de ces figures conservent des restes des tiges ou des mèches avec lesquelles elles étaient fixées, à leur base, à une poutre. Outre les nombreuses mutilations qui affectent particulièrement les extrémités des membres, ces pièces ont perdu la plus grande partie de leur polychromie d'origine. La figure de saint Jean, dont la cape a conservé quelques traces de rouge, illustre particulièrement cela. En outre, il faut se rappeler que l'ensemble devait comporter les trois croix et la poutre sur laquelle étaient fixés les personnages, éléments qui ont complètement disparus.

Les groupes de la Descente de Croix catalans présentent, par rapport aux autres ensembles hispaniques et européens connus une série de particularités, comme la présence des deux larrons. Le groupe d'Erill en est l'exemple le plus clair, tout comme celui de Sant Joan de les Abadesses, œuvre datée de 1251 et qui appartient à un domaine artistique différent de celui des Pyrénées occidentales catalanes. Il est intéressant de constater que les deux larrons n'apparaissent pas dans les compositions suivant la même iconographie, ni même dans des représentations du même thème sur d'autres supports en Catalogne (voir Bastardes, 1980 et Delcor, 1991).

Les groupes de la Descente de Croix devaient occuper un emplacement remarquable dans l'église. D'après l'hypothèse la plus répandue, ils étaient situés sur une poutre, à l'entrée de l'abside, et donc quasiment au-dessus de l'autel. Dans le cas d'Erill, il faut avoir à l'esprit qu'on a tenté de retrouver cette disposition avec une copie de l'ensemble exécutée lors de la campagne de restauration de l'église d'origine, qui s'est achevée en 1997.

D'un point de vue technique, cet ensemble est l'un des chefs-d'œuvre de la série des sculptures du Val de Boí, que l'on a essayé de regrouper sous l'appellation « atelier d'Erill ». La figure du Christ présente les éléments qui caractérisent l'hypothétique atelier, et que l'on peut aussi observer sur d'autres exemplaires. Mais si nous la comparons avec le *Christ de Mig-Aran*, celle d'Erill se distingue par des traits légèrement plus secs et par des plans plus géométriques. Il est donc difficile d'établir une priorité chronologique entre les deux figures et de préciser laquelle a joué le rôle de modèle pour l'autre. La sveltesse des silhouettes de Marie et de saint Jean, obtenue grâce à la courbure de la partie inférieure des corps, et le traitement rythmique des plis de leurs vêtements fournissent d'autres traits propres à cet art. Ils apparaissent également dans d'autres figures de Marie.

La datation de ces Dépôts est aussi un sujet de controverse, qui influe sur celle de l'ensemble d'Erill. Les opinions se sont partagées. Ainsi, on a proposé en premier lieu une chronologie ancienne, au XII^e siècle, en se basant sur les analogies entre les vêtements de Marie dans les peintures de l'abside de Sant Climent de Taüll, entre autres, et les figures sculptées des Dépôts ; à partir de cette constatation, le point de départ de la datation devenait la date de la consécration de l'église Sant Climent, l'année 1123 (Porter, 1932). Elle a été maintenue par d'autres spécialistes (Cook, Gudiol, 1950 ; Ainaud, 1973). À côté de cette opinion, qui admettait des datations plus récentes pour certaines œuvres en tenant compte d'une continuité dans la production de l'atelier, il s'est constitué une théorie différente, qui a établi une chronologie plus récente, allant parfois au cœur du XIII^e siècle (Gudiol i Cunill, 1912 ; Duran i Canyamere, 1933). Cette proposition s'est trouvée renforcée par d'autres spécialistes qui ont exposé leurs propres arguments (Yarza, 1991 ; Llaràs, 1994). Dans

cette perspective, il faut remarquer que le rapport établi entre les groupes de la Descente de Croix et la lutte contre les cathares a justifié cette datation tardive (Delcor, 1991 ; Bracons, 1998).

Toutefois, les recherches sont loin d'être abouties. En ce qui concerne le style et l'atelier, il faudrait étudier leur évolution et leur possible imbrication dans l'art gothique, éléments qui ne peuvent être détachés de la datation de chacune des œuvres ; 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 faites avec d'autres techniques. Il faudrait aussi progresser dans la connaissance des aspects liturgiques qui déterminèrent la configuration de ces groupes de la Déposition, ainsi que dans leur spécificité. Comme chef-d'œuvre et pièce la mieux conservée de l'ensemble, la *Déposition* d'Erill la Vall est l'une des clefs qui permettra de résoudre tous ces problèmes.

La scénographie de l'exposition

L'exposition est installée au centre du frigidarium, la plus vaste salle du musée.

L'austérité des sculptures présentées ont amené les Tsé & Tsé associées à créer autour d'elles un espace dépouillé. Toutefois, les deux scénographes ont voulu contrebalancer l'impression de froid et d'obscurité qui se dégage de la salle par l'utilisation de lumières d'ambiance et de matières « sensibles ».

Les croix sur lesquelles les groupes des *Descentes de croix* sont fixées n'étant pas d'origine et ne présentant pas d'intérêt particulier, les scénographes ont préféré ne pas les exposer. En revanche, elles ont choisi de les suggérer par un motif découpé et cousu en appliqué sur une tenture de coton blanc écru. Ces tentures, disposées derrière les deux *Descentes de croix* permettent, d'une part, d'orienter le cheminement du spectateur et, d'autre part, d'isoler visuellement les oeuvres afin de pouvoir les admirer, comme encadrées. On peut aussi y écrire le nom de la sculpture. Tendue à l'entrée, un panneau de cette même toile sert de support à un texte d'introduction, qui présente les sculptures. Les informations relatives à chacune d'entre elles sont mentionnées sur de petits panneaux de toile.

Les sculptures sont posées sur des blocs de béton gris-beige, celles qui n'ont pas de pieds sont arrimées au plafond par des élingues d'acier. Elles sont éclairées par des spots fixés au plafond, l'éclairage restant aussi doux et discret que possible.

Dans le frigidarium, les sculptures ont été disposées autour de cinq pôles. Tout d'abord, faisant face à l'entrée, on trouvera la *Descente de croix* de Taüll, qui est constituée de quatre personnages. Juste à gauche sera présenté le *Christ* de Mig-Aran. Un peu plus loin, on peut admirer la *Vierge* de Durro. Puis on découvre au fond le groupe de la *Descente de croix* d' Erill-la-Vall avec, de part et d'autre, la *Vierge et saint Jean*, puis la *Vierge* de Taüll du Fogg Art Museum et la *Sainte Femme* du musée du Moyen Age.

Les relevés des fresques de Sant Climent de Taüll et de la *Lapidation de saint Etienne* de Sant Joan de Boí sont accrochés à l'aplomb des colonnes; ceux des fresques de Santa Maria de Taül (avec le détail de *saint Pierre*) sont suspendus à la palissade.

Liste des œuvres exposées

1. **Vierge de Durro**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois.
1m89 ; 0m51 ; 0m23.
2. **Christ de la *Descente de Croix*, Taüll**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome.
1m22 ; 1m32
3. **Vierge de la *Descente de Croix*, Taüll**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome.
1m10 ; 0m29
4. **Larron de la *Descente de Croix*, Taüll**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome.
1m ; 0m20
5. **Joseph d'Arimatee de la *Descente de croix*, Taüll**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome
1m03 ; 0m38
6. **Vierge de la *Descente de croix*, Erill-la-Vall**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome.
1m44 ; 0m40
7. **Saint Jean de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Bois polychrome.
1m44 ; 0m40
8. **Christ de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée épiscopal (Vic, Espagne)
Bois polychrome
1m46 ; 0m86
9. **Nicodème de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée épiscopal (Vic)
Bois polychrome.
1m72 ; 0m49
10. **Joseph d'Arimatee de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée épiscopal (Vic)
Bois polychrome
1m42 ; 0m47
11. **Dimas de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée épiscopal (Vic)
Bois polychrome.
1m36 ; 0m32
12. **Gestas de la *Descente de Croix*, Erill-la-Vall**
Musée épiscopal (Vic)
Bois polychrome.
1m31 ; 0m30
14. **Christ de Mig-Aran**
Eglise Sant Miquel de Viella, Val d'Aran
provienc de l'Eglise Santa Maria de Mig-Aran, Viella, Val d'Aran
Bois polychrome.
0m65 ; 0m40
15. **Sainte Femme de Taüll**
Fogg Museum (Cambridge, Etats-Unis)
Bois polychrome.
1m55 ; 0m38 ; 0m38
16. **Sainte Femme**
Musée national du Moyen Âge (Paris)
Bois polychrome.
1m33 ; 0m31 ; 0m38
17. **Reproduction des peintures de l'abside de Saint-Clément de Taüll**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Joan Vallhonrat i Sadurni, 1908
1m30 ; 1,30 m
18. **Reproduction des peintures de l'abside de Saint-Clément de Taüll, détail de la figure de la Vierge**
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Joan Vallhonrat i Sadurni, 1908
1m30 ; 0m77

19. Reproduction des peintures de Saint-Jean de Boí, *La lapidation de Saint Etienne*
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Joan Vallhonrat i Sadurni, 1908
1m32 ; 3m43

20. Reproduction des peintures de l'abside de Sainte-Marie de Taüll
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Joan Vallhonrat i Sadurni, 1908
1m49 ; 0m91

21. Reproduction des peintures de l'abside de Sainte-Marie de Taüll, détail de la figure de Saint-Pierre
Musée national d'art de Catalogne (Barcelone)
Joan Vallhonrat i Sadurni, 1908
0m91 ; 0m62

Liste des diapositives disponibles pour la presse uniquement pendant la durée de l'exposition

1. *Sainte Femme*

vers 1125-1150
bois polychrome
1m33 ; 0m31 ; 0m38
Musée du Moyen Age-Thermes de Cluny, Paris

2. *Sainte Femme (détail)*

vers 1125-1150
bois polychrome
Musée du Moyen Age-Thermes de Cluny, Paris

3. *Descente de croix d'Erill -la-Vall*

bois polychrome
1m46 x 0m86
Musée épiscopal, Vic (Espagne)

4. *Descente de Croix d'Erill -la-Vall (détail)*

bois polychrome
1m46 x 0m86
Musée épiscopal, Vic

5. *Vierge de Durro*

bois polychrome
1m89 ; 0m51 ; 0m23.
Musée national d'art de Catalogne, Barcelone

6. *Descente de Croix de Taüll*

Bois polychrome
Musée national d'art de Catalogne, Barcelone

7. *Vierge et Saint Jean de la Descente de Croix d'Erill -la-Vall*

Bois polychrome
1m44 ; 0m40
Musée national d'art de Catalogne, Barcelone

8. *Sainte Femme de Taüll*

Bois polychrome
1m55 ; 0m38
Fogg Museum of Art, Cambridge

9. *Christ de Mig-Aran (fragment de corps)*

bois polychrome.
0m65 ; 0m40
Eglise Sant Miquel de Viella (Val d'Aran)
(provient de l'église en ruine de Santa Maria de Mig-Aran, Viella, Val d'Aran)

Activités autour de l'exposition

VISITES AVEC CONFERENCIER

Présentation de l'exposition

A partir du 22 septembre 2004

les mercredis à 14h ; samedis à 10h 30 et dimanches à 15h 45.

Durée : 1h

Tarif : 4,20 € + entrée du musée – Moins de 18 ans uniquement : 3,20 €

UN MOIS / UNE ŒUVRE

Catalogne romane. Sculptures du val de Boí

Vallée reculée des Pyrénées orientales, le val de Boí connaît au XII^e siècle un véritable épanouissement des arts monumentaux. Moins connus, peut-être, que les peintures murales de Sant Climent et de Santa Maria de Taüll, les grands groupes sculptés qui font l'objet de l'exposition n'en constituent pas moins un des chapitres les plus marquants et les plus attrayants de l'art médiéval catalan, hispanique et européen

Judi 7 octobre 2004 à 12h 30 et à 18h 30

Présentation par Xavier Dectot, conservateur au musée, commissaire de l'exposition

Durée : 1h

Tarif : à 12h 30, sans supplément à l'entrée du musée
entrée libre à 18h 30

ATELIER « CARNET DE DESSINS »

Séances autour des sculptures romanes de Catalogne et de leur force d'expression : pénétrer cet art de dévotion à travers les grands thèmes religieux de la Passion, des Saintes Femmes et de l'Eucharistie...

A partir du 9 octobre 2004, le samedi à 10h et à 15h

Tarif par personne : 12, 60 € - Réservations au 33 (0)1 53 73 78 16

CYCLE THEMATIQUE

La Passion et sa liturgie

Les sculptures monumentales de l'exposition *Catalogne romane. Sculptures du val de Boí* témoignent que la théologie médiévale, loin d'être figée, remet au début du XII^e siècle le cycle pascal au centre de la liturgie. La Passion reflète cette évolution, substituant au Christ triomphant des représentations de plus en plus souffrantes. Protagonistes souvent oubliés aujourd'hui, les Saintes Femmes sont représentées aussi bien dans la solennité de la Visite au Sépulcre que dans des scènes quotidiennes comme l'achat des aromates. L'eucharistie, moment essentiel du culte, n'a jamais cessé de soulever des questions tant dans le clergé que chez les fidèles, et l'art fut souvent un moyen de rappeler la juste doctrine.

Durée : 1h

Mercredi 20 octobre à 12h 30 : *la Passion*

Mercredi 17 novembre à 12h 30 : *Les Saintes Femmes*

Mercredi 15 décembre à 12h 30 : *l'Eucharistie*

Tarif : 4,20 € + entrée du musée – Moins de 18 ans uniquement : 3, 20 €

PUBLICATIONS

Parcours dans le musée sur les thèmes de l'art catalan et de la Passion. Dépliant gratuit

Catalogue - Paris, éditions RMN, 2004, 128p., 18 €

COLLOQUE, ORGANISÉ AVEC L'ÉCOLE DES CHARTES

La sculpture en Catalogne au XII^e siècle, un art au cœur de l'Europe

De Ripoll au cloître de Lérida, du val de Boí au maître de Cabestany, la Catalogne est l'une des régions d'Europe où la sculpture monumentale se développe avec le plus d'ampleur au XII^e siècle, donnant naissance à des oeuvres essentielles pour la compréhension du monde roman. A l'occasion de l'exposition, il a semblé important de revenir sur ce moment majeur de l'histoire de l'art. Universitaires et conservateurs français et espagnols confronteront leurs points de vue tant sur les relations entre l'art catalan et celui des régions avoisinantes (Toulouse, Comminges, Aragon, Castille, León) que sur des problèmes essentiels comme celui de la place des sculptures dans l'édifice et du rôle qui était le leur dans la vie religieuse et la liturgie.

Lundi 4 et mardi 5 octobre 2004 de 9h 30 à 12h 30 et de 14h 30 à 17h 15

Lundi et mardi matin : à la Sorbonne, amphithéâtre Louis Liard

Mardi après-midi : au musée

Renseignements et inscriptions : 33 (0)1 53 73 78 16

PROGRAMME DU COLLOQUE :

** Lundi 4 octobre :*

9h30 - Ouverture du colloque

par Viviane Huchard, Directrice du Musée national du Moyen Âge

10 h/ 10h45 - Introduction

par Michel Zimmermann, Université de Versailles -Saint-Quentin-en-Yvelines

11h/11h45 - La sculpture sur bois en Catalogne

par Jordi Camps, Musée National d'Art de Catalogne, Barcelone

11h45/12h30 - Portails romans du Roussillon

par Irène Macquart-Moulin, Ecole nationale des Chartes

14h30/15h15 - L'antique, source d'inspiration dans la sculpture du Maître de Cabestany

par André Bonnery, Université de Perpignan

15h15/16h - Le problème de l'emplacement des sculptures à l'intérieur de l'église par Francesca Español, Université de Barcelone

16h15/17h - L'iconographie des Saints Pierre et Paul dans la sculpture romane catalane

par Maria Melero Moneo, Université autonome de Barcelone

17h/17h45 - Le cycle pascal dans la sculpture catalane

par Xavier Dectot, Musée national du Moyen Âge

** Mardi 5 octobre :*

10h/10h45 - De la Castille à Urgell : l'exil de Pedro Ansúrez, grand de la cour d'Alphonse VI, et la sculpture de son temps

par José Luis Senra, Université de Saint-Jacques de Compostelle

10h45/11h30 - La sculpture romane en Catalogne et ses rapports avec le Midi de la France

par Immaculada Lorés, Université de Lérida

11h45/12h30 - Conclusions

par Xavier Barral i Altet, Université de Rennes II

ACTUALITE DU MOYEN ÂGE

Sculptures romanes du val de Boí

Depuis leur découverte, les sculptures du val de Boí ont surpris par leur originalité et fasciné par leur qualité, tout en étant l'objet de positions opposées concernant leur datation. Leur étude donna lieu à l'un des tout premiers débats sur le riche panorama de la sculpture romane catalane que l'on redécouvrait alors. Déterminer les origines et la fonction précise, notamment liturgique, de ces ensembles reste un tâche difficile. De plus, tout cela se situe dans une période très active, entre le XI^e et le XII^e siècle, qui donna aussi naissance à une architecture conventionnelle et à des ensembles peints exceptionnels. L'exposition est l'occasion pour les commissaires, Xavier Dectot, conservateur au musée du Moyen Âge et Jordi Camps i Soria, conservateur au musée national d'Art de Catalogne, de faire le point sur ces questions.

En collaboration avec l'ARMMA.

Débat animé par Dominique Iogna-Prat (CNRS)

mercredi 24 novembre 2004 à 18h

Lieu de cette manifestation, à quelques pas du musée :

Institut finlandais – 60, rue des Ecoles – Paris V^e

Entrée libre – Informations au 33 (0)1 53 73 78 16

L'HEURE MUSICALE / CONCERT CONFERENCES

Troubadours en Catalogne

Par l'ensemble Ultréa

Les vendredis 1^{er} octobre, 12 novembre et 3 décembre à 12h 30

Les samedis 2 octobre, 13 novembre et 4 décembre à 16h

Tarif : entrée du musée par personne

L'HEURE POETIQUE / LECTURE DE TEXTES MEDIEVAUX

Chanson de Mon Cid

Texte lu par Christophe Maltot

Composée vers 1200, la Chanson de Mon Cid est l'une des deux chansons de geste espagnoles dont le texte soit parvenu jusqu'à nous. Geste étrange en vérité, d'un héros malgré lui, "chassé de la terre" par son roi, obtenant de banquiers juifs de Burgos l'emprunt qui lui permet de réunir ses premières troupes, puis lancé dans une aventure où rien ne semble plus compter que l'argent. Œuvre d'oralité à l'expression rigoureuse et fluide, splendide, un peu rugueuse parfois. Toujours de second degré, lorsque la parole émane du Cid, héros de l'intelligence, vif et goguenard, surmontant par son extrême lucidité l'angoisse des déchirements et des injustices.

Textes choisis par Georges Martin, professeur de littérature et de civilisation espagnole médiévale à l'Université de Paris - Sorbonne, éditeur et traducteur de Chanson de Mon Cid - Cantar de Mio Cid chez Aubier (1996)

Samedi 9 et 16 octobre à 19h

Tarif unique : 4,20 €

Renseignements et réservations au 33 (0)1 53 73 78 16

CONCERTS EN SOIREE

Méditerranée médiévale

Alla Francesca en trio

Sur les rives du Sud de l'Europe, de Naples à la péninsule ibérique, en passant par la Provence, une invitation à écouter chansons et musiques de danse, du XII^e au XIV^e siècle. Un voyage dans le temps et l'espace, sorte de jeu de miroirs entre évocations musicales de l'Antiquité (l'aulos et la lyre) et traditions musicales encore bien vivantes.

Laudes, estampies, tarentelles, troubadours, *cantigas* et chants séfarades sont servis par trois solistes d'exception, Brigitte Lesne, Pierre Hamon et Carlo Rizzo, qui interprètent ici des répertoires pour lesquels ils avouent une particulière prédilection.

samedi 2 octobre 2004 à 19h

dimanche 3 octobre 2004 à 19h

Cantos de la vida - Chants séfarades (XIIIe-XVe siècles)

Ensemble Amadis, direction Catherine Joussellin

Ce programme regroupe plusieurs mélodies essentiellement profanes et chantées en judéo-espagnol ou *ladino* (langue née au sein des populations venues d'Israël et installées dans la péninsule ibérique, au début du deuxième millénaire de l'ère chrétienne). Elles concernent des faits de la vie quotidienne de la femme : virginité, enfantement, fiançailles, chant de mariage, solitude et abandon... Ce répertoire, transmis par tradition orale, reflète les mœurs de l'époque ainsi que le style poétique en usage jusqu'à l'expulsion des Juifs du royaume espagnol en 1492.

vendredi 5 novembre 2004 à 19h

dimanche 7 novembre 2004 à 19h

Scala Dei : Chants sacrés de Catalogne (XIII^e siècle)

Ensemble Ligeriana, direction Katia Caré

Voix de femmes a cappella

Manuscrit inédit conservé à Barcelone, le *Codex del Monasterio de la Cartuja de la Scala Dei* vient d'une chartreuse, aujourd'hui disparue, érigée au XIII^e siècle près de Tarragone. Il révèle l'exceptionnelle vitalité d'un chant liturgique qui réunit les traditions hispanique et romaine dans l'ambiance accueillante du royaume aragono-catalan. Les textes des chants sont dédiés à la Vierge et s'inscrivent dans le cours des offices qui lui sont consacrés. C'est pratiquement le seul témoignage conservé sur l'usage de la polyphonie en Catalogne avant le XV^e siècle.

L'ensemble Ligeriana donne une lecture de ce manuscrit sous différents aspects : pièces de l'ordinaire, hymnes, séquences, proses.

samedi 20 novembre 2004 à 19h

dimanche 21 novembre 2004 à 19h

Le chant des troubadours en Catalogne

Chant de la Sibylle - Cant de la Sibilla

Ensemble Saurimonda

« Gisela Bellsolà, sans trop concéder à la docte et nécessaire musicologie, fait œuvre patrimoniale. Mots et sons ne sont-ils pas autant de monuments, de chefs-d'œuvre en péril, d'oubli ou de ruine. Une « cançó » ne mérite-t-elle pas les soins attentionnés et émus qu'appelle, par exemple, la restauration de

tel ermitage, telle chapelle, telle église ? L'ensemble Saurimonda donne souffle et couleur, cadence et éclat à des compositions qui sont d'authentiques bijoux, incrustés de regards, de gestes, de mouvements, de paroles transmises ou, à tout le moins, que l'on rêve de transmettre... » Jacques Quéralt

vendredi 3 décembre 2004 à 19h
dimanche 5 décembre 2004 à 19h

Cette programmation bénéficie du soutien de l'ARMMA (association des amis du musée)

Tarifs des concerts en soirée

Plein tarif : 16 €

Tarif réduit : 13 € (étudiant, chômeur, moins de 18 ans, plus de 60 ans, membres de l'ARMMA et sur présentation du billet du jour d'entrée au musée)

Groupes : 13 € par personne à partir de 10 personnes.

Réservations au 33 (0)1 53 73 78 16

Billets à retirer sur place une demi-heure avant le concert ; les places réservées sont remises à la vente 10 mn avant le concert. Billets également en vente dans les Fnac et sur le 3615 Fnac.

Le musée national du Moyen Âge, *thermes & hôtel de Cluny*

Le musée national du Moyen Âge est installé dans deux monuments parisiens exceptionnels : les *thermes gallo-romains* (I^{er} – III^e siècles) et l'*hôtel des abbés de Cluny* (fin XV^e siècle). Il a été fondé en 1843 à partir des collections d'un amateur qui se passionnait pour le Moyen Âge, Alexandre Du Sommerard, et qui habitait dans l'hôtel de Cluny.

Depuis sa création, le musée s'est considérablement enrichi grâce à l'entrée de pièces majeures (notamment des sculptures, des tapisseries, des objets d'art... d'origines diverses : France, Angleterre, Flandres, vallée du Rhin, Espagne, Sicile...). Il présente aujourd'hui un panorama exceptionnel de l'histoire des arts, en France et en Europe occidentale, depuis l'époque gallo-romaine jusqu'au début du XVI^e siècle.

Les collections comportent 23 000 objets inventoriés, 15 000 objets d'époque médiévale à Paris dont 2 300 exposés ; les collections Renaissance ont permis, en 1977, la création du musée national de la Renaissance à Ecouen. Les autres collections de période classique sont déposées dans d'importants musées de province.

Parmi les œuvres d'époque médiévale :

- 900 sculptures de pierre (Haut Moyen Âge, romanes et gothiques) ;
- 1 300 sculptures en bois (statuaire, mobilier, objets, éléments d'architecture ou de décor) ;
- 300 œuvres en ivoire ;
- 700 à 750 pièces d'orfèvrerie, dont de nombreux émaux limousins ;
- une collection importante de jouets, armes, ustensiles et enseignes de pèlerinage ;
- 70 tapisseries, parmi lesquelles les tentures de *La Dame à la licorne*, celle de la *Vie de saint Etienne*, de la *Vie seigneuriale*... et de nombreux textiles (tissus coptes, vêtements liturgiques...) ;
- 50 enluminures (feuilles, manuscrits, livres d'heures) ;
- une collection de plus de 200 vitraux religieux et profanes du XII^e au XVI^e siècle.

Le musée national du Moyen Âge accueille 270 000 visiteurs en moyenne depuis six ans.

En 2003, 259 000 personnes sont venues dont plus de 61 000 ont suivi des activités culturelles (visites, ateliers concerts).

Il est soutenu par une association d'amis très active, l'ARMMA (Association pour le rayonnement du musée national du Moyen Âge)

Les œuvres phares

Le *Pilier des nantes*, Paris 1^{er} siècle, pierre

La tenture *La Dame à la Licorne*, Paris (cartons), Pays-Bas (tissage), entre 1484 et 1500, laine et soie,

Les *Têtes de roi* de Notre-Dame de Paris, 1210-1220, pierre,

Statues des *Apôtres* de la Sainte-Chapelle, Paris, 1241-1248, pierre,

Vitraux de la Sainte-Chapelle, XIII^e et XV^e siècles,

Rose d'or, Avignon, 1330, or et verre coloré,

Chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, Paris, milieu du XI^e siècle, pierre,

Boîte à jeux, France (?), 1500, ébène et noyer teinté

Olifant, Italie du sud, fin du XI^e - début du XII^e siècle, ivoire,

Christ roi crucifié, atelier limousin, début du XIII^e siècle, cuivre champlevé, émaillé et doré,

Sainte Femme, Catalogne, vers 1140 (?), poirier, traces de polychromie.

Viviane Huchard, conservateur général, directeur du musée
Marie-Christine Gérard, chargée de la communication/mécénat - 01 53 73 78 15

6, place Paul-Painlevé, 75005 Paris. Tél. 01 53 73 78 00. Fax 01 43 25 85 27
www.musee-moyenage.fr

Musée National
du Moyen Âge



CaixaBank

La **CaixaBank France** est la Filiale de « **La Caixa** », première Caisse d'Epargne d'Europe dont le siège est situé à BARCELONE.

Installée en France depuis 1989, la **CaixaBank France** entretient une activité de banque moyen/haut de gamme pour les particuliers au sein de son réseau de 53 agences.

« **La Caixa** » est également connue grâce à sa fondation, « **La Fondation La Caixa** » qui occupe le 5ème rang mondial. Son action est orientée vers le domaine social et culturel.

Ses collections d'œuvres d'art sont très importantes, à titre d'exemple, elle a participé aux expositions suivantes en France :

Regards croisés (Institut Cervantès- 1995)

Afghanistan (Musée Guimet - 2002)

La **CaixaBank France** a souhaité, cette année, s'investir dans un projet culturel ambitieux, et à ce titre, elle a bien volontiers apporté son soutien au projet d'exposition du Musée du Moyen Age sur La Sculpture Catalane du 12ème siècle.

Nous espérons que vous marquerez autant d'intérêt à visiter l'exposition que nous en avons eu à y participer en qualité de mécène.

Nous vous souhaitons un agréable voyage dans le temps, qui plus est dans le cadre magnifique du Musée de Cluny.

Gabriel Castello
Administrateur Directeur Général

La Catalogne et le Musée National du Moyen Âge

L'Office du Tourisme de la Catalogne se devait de s'associer à cet important événement qu'est la présentation des sculptures de la Vail de Boí, des pièces d'exception qui constituent l'un des plus précieux témoignages de l'art roman catalan.

Cette manifestation sera l'occasion de promouvoir la Catalogne, au niveau international, en tant que destination de Qualité.

Le patrimoine roman catalan est l'un des plus riches et des plus beaux d'Europe. L'ensemble d'églises romanes a été classé Patrimoine de l'Humanité par l'Unesco en novembre 2000.

La Catalogne possède environ 1900 églises, 200 châteaux et maisons fortifiées contenant des éléments romans, outre des demeures seigneuriales et des palais urbains en partie restaurés ainsi que des peintures murales et des manuscrits enluminés de l'époque, des sculptures, des parements d'hôtel, des retables et autres objets conservés dans leur églises d'origine ou dans de grands musées.

Office du Tourisme de la Catalogne

Situé au rez-de-chaussée d'un espace abritant une tour de l'enceinte de Philippe Auguste qui date de 1213, l'Office du Tourisme de la Catalogne - en coordination avec l'Office Espagnol du Tourisme - est chargé de mener à bien les opérations de marketing destinées à améliorer la compétitivité touristique de la Catalogne au sein du marché touristique émetteur français, en renforçant sa présence en tant que destination touristique de qualité.

Office du Tourisme de la Catalogne / Maison de la Catalogne

4-6-8, cour du Commerce Saint-André - 75006 Paris

(accès par le 130, bd Saint-Germain)

Tél. : 01 40 46 84 85 - Fax : 01 40 46 85 78

tourisme@maisondelacatalogne.com

www.catalunyatourisme.com

Contact : David Miró, Directeur, tél. 01 40 46 88 77, dmiro@maisondelacatalogne.com

Contact Presse :

Josefina Mariné, tél. 01 40 46 98 92, jmarine@maisondelacatalogne.com

Delphine Sartiaux, tél. 01 40 46 80 80, dsartiaux@maisondelacatalogne.com

Horaires d'ouverture de l'Office d'Information Touristique :

Du lundi au samedi de 11 h à 18 h

Tél. : 01 40 46 84 85 - Fax : 01 40 46 85 78

(En coordination avec l'Office d'Information Touristique de la Maison de la Catalogne à Perpignan, tél. 04 68 35 17 14, casaperpinya@gencat.net)

Autres contacts : Office Espagnol du Tourisme www.espagne.infotourisme.com

Web sites d'intérêt :

Patronat Tourisme Costa Brava - Gérone

www.costabrava.org

Office de Promotion Touristique du Dpt de Barcelone

www.diba.es/turismetotal

Consortium de Promotion Touristique du Maresme

www.ccmaresme.es

Tourisme de Barcelone

www.barcelonaturisme.com

Patronat Tourisme Costa Daurada - Tarragone

www.costadaurada.info

Tourisme de Lérida - Pyrénées

www.lleidatur.es

Tourisme Val d'Aran - Pyrénées

www.aran.org

Terres de l'Ebre

www.terresdelebre.org