MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE

Tome LXXV - 2015
OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE
DÉVELOPPEMENT ET ÉPANOISSEMENT
DE L'ART ROMAN DANS LE VAL D'ARAN1

par Emmanuel GARLAND

Dans un précédent article publié dans le tome LXXII des Mémoires de la S.A.M.F.2, nous avons évoqué les débuts de l’art roman dans le Val d’Aran, vallée de 634 km² qui constitue le bassin supérieur de la Garonne. Cette enclave espagnole située sur le versant nord des Pyrénées3 où l’on parle un dialecte gascon était, sur le plan religieux, rattachée au diocèse de Comminges jusqu’à la dissolution de ce dernier au début du XIXe siècle. Une nouvelle façon de concevoir et de construire les édifices y était apparue au cours du second quart du XIe siècle à l’occasion de la construction du sanctuaire marial de Santa Maria de Cap d’Aran4, directement inspirée des expériences contemporaines qui caractérisent le « premier art roman »5. Ce modèle fut rapidement suivi par un groupe d’une demi-douzaine d’édifices de dimensions modestes à nef unique, charpentrée. Vers la fin du XIe siècle, ou au début du siècle suivant, apparaissent des projets plus ambitieux : des édifices toujours charpentés mais à trois nefs parallèles ouvrant chacune sur une absides, sans transept, dites à « plan basilical », un qualificatif commode et largement répandu quoiqu’objectivement impropre6. Lorsque nous présentâmes les résultats de nos travaux à la S.A.M.F. en mars 2012, un vestige d’abside romane à décor d’arcature, situé à l’est du village de Vilac nous était inconnu, de même que des lippanothèques provenant de Santa Maria de Cap d’Aran ; et l’abside de Sant Ròc de Begós n’avait pas encore été dégagée.7 Ces découvertes récentes complètent, en la confortant, notre connaissance des débuts de l’art roman au Val d’Aran. Les constructions y sont alors simples, leur décor est purement d’ordre monumental, concentré sur les chevets, avec arcatures, lésènes et frises à dents d’engrenage. Aucune

2 L’auteur tient à remercier tous les Aranais qui l’ont accueilli et lui ont facilité l’accès aux œuvres, jusque dans les sacraties, presbytères et réserves de musée et tout particulièrement mesdames Elisa Ros et Carla del Valle sans lesquelles cet article ne serait pas aussi abouti, ainsi que Jordi Camps i Sòria pour ses conseils avisés.
7 Tel que l’entendait il y a cent ans Josep Puig i Cadafalch. Voir Élie VERNOLLE, « Le “ premier art roman ” de Josep Puig i Cadafalch à nos jours » dans Élie VERNOLLE et Sébastien BULLY (dir.), Le “ premier art roman ” cent ans après, Besançon, 2012, p. 17-64.
8 Dans l’aire catalano-pyrénéenne, le « plan basilical » désigne un édifice à trois nefs parallèles débouchant sur autant d’absides, sans transept débordant (le plus souvent sans transept du tout). La nef centrale est toujours plus large que les latérales. De même l’abside centrale, généralement précédée d’une courte travée droite, est plus large, plus haute et plus profonde que les absides latérales. Les trois absides se terminent par un hémicycle couvert d’un cul-de-four tandis que, quand elles existent, les travées droites qui les précèdent sont voûtées par des berceaux en plein cintre, en pierre. Les nefs centrale et collatérales sont généralement voûtées elles-aussi, mais cela n’est pas systématique et il existe nombre d’églises à plan basilical dont la nef est simplement charpentée (dans le Val de Boi en particulier).
9 On trouvera en annexe une brève description de ces vestiges.
trace de décor peint n’ a été conservée, pas plus que des objets mobiliers qui devaient exister car indispensables à la liturgie dominicale et aux fonctions paroissiales de ces édifices : crucifix, statues ou fonts baptismaux. Seules quelques pierres antiques employées dans diverses parties des édifices sont à signaler. Tout indique l’influence des expériences menées à la même époque dans les vallées avoisinantes, et la fertilisation croisée qui en résulte, essentiellement avec le Larboust voisin (Haut-Comminges), mais également avec le Haut-Couserans, le Haut-Pallars et la Ribagorza. À la fin du XIe siècle, le maillage des paroisses se densifiant, la construction d’églises en pierre (la majorité à vocation clairement paroissiale) s’accélère. Dans les pages qui suivent nous allons nous attacher à discerner les lignes de force de l’évolution qui en résulte.

La destruction des archives épiscopales de Saint-Bertrand-de-Comminges ainsi que l’absence de foyers religieux d’envergure en Val d’Aran (église cathédrale, abbaye ou collégiale) nous priver de sources écrites. Les mentions antérieures au XIVe siècle sont rares et le plus souvent indirectes. Si elles nous permettent d’entrevoir à grands traits (et avec beaucoup de lacunes) l’histoire de ce territoire aux XIIe et XIIIe siècles, elles ne nous sont d’aucun secours pour dater les édifices. Les inscriptions lapidaires sont rares et les inscriptions latines ne nous renseignent que sur la nature des reliques placées dans les autels, et non sur la date de consécration des édifices. Nous en sommes donc réduits à ce que l’observation des œuvres mêmes nous livre.

**Inventaire et examen des églises et des vestiges épars**

Une douzaine de chantiers d’églises (dont une majorité d’édifices très modestes, probablement de simples chapelles) avaient été entrepris au cours du XIe siècle. Plus d’une trentaine le furent au cours du siècle suivant et durant les premières décennies du XIIe siècle, si bien qu’en deux siècles, ce ne sont pas moins de quarante édifices religieux qui quadrillèrent le Val d’Aran, plus que le nombre de villages aujourd’hui. Ainsi, autant qu’on puisse en juger, tous les villages aranais disposèrent d’une église ou d’une chapelle en pierre, décorée et dotée de mobilier liturgique, avant le milieu du XIIe siècle. Certes toutes ces églises et chapelles ne sont pas parvenues jusqu’à nous dans leur état d’origine ; aucune même. Les ravages du temps en cette région montagneuse où les hivers savent être rigoureux, les orages meurtriers, où les intempéries déstabilisent les terrains versants, où enfin régne une activité tellurique significative qui peut aller jusqu’à en être devastatrice, bref tous ces éléments naturels ont mis à mal nombre d’édifices et l’on ne peut pas s’expliquer autrement que l’on trouve autant de voûtes effondrées et de murs remontés avec les pierres d’origine (Bagergue, Cap d’Aran, Sant Estèue de Betren,...) et autant de contreforts impressionnants rajoutés (certains très tôt, d’autres plus récemment). À cela il faut ajouter l’action de l’homme : l’évolution de la démographie, de la piété, de la liturgie, les rapines et les guerres, les changements de goût aussi, ont conduit ici à élargir et rebâtit le chevet (Sant Félix de Vilac, Santa Maria de Vilamós, Sant Joan d’Arties ), là à rajouter des chapelles latérales (Bagergue), là encore à élargir le portail roman trop exigui (Montcorbaud), à percer des fenêtres dans le chevet pour éclairer le sanctuaire et mettre en valeur un rebat baroque (Bagergue), refaire le voûtement, etc. Santa Maria de Cap d’Aran est l’exemple le plus remarquable de ces transformations incessantes : non seulement l’église fut édifiée en trois phases au cours même de l’époque romane (XIe - début XIIe), fut décorée et dotée d’un abondant mobilier liturgique, mais elle subit de nombreux avatars dus aux hommes et à la nature et son aspect actuel, tant intérieur qu’extérieur, ne donne qu’une idée très parcellaire de son état et de sa décoration à la fin de l’époque romane.

Et, de fait, moins d’une dizaine d’églises sont parvenues dans un état qui nous permet de nous faire une idée assez précise de leur plan, de leur élévation et de leur décor monumental en pierre à l’achèvement de leurs travaux de construction (fig. 1). Toutes les autres ne présentent plus que des éléments épars de l’époque romane. Pour une dizaine d’entre elles, il s’agit de parties significatives de la construction d’origine (nef ou chœur), mais pour les autres, il ne

---

9. Aucune de ces chapelles ne présente de fonts baptismaux romans.
10. Voir Annexe 1.
11. Voir fig. 1 et Annexe 1.
12. Arties (Santa Maria et Sant Joan), Unha (mur nord), Sant Estèue de Betren, etc.
s’agit plus que de vestiges. Certains sont remarquables, tel le portail sculpté d’Escunhau, plaqué sur un mur plus ancien, ou encore ces cuves baptismales richement décorées qui laissent supposer l’existence d’une construction romane pour les abriter. Mais pour d’autres églises, il faut se contenter d’un fragment de mur construit en petit appareil constitué de moellons soigneusement équarris ou de pierres ajustées caractéristiques de la façon de construire aux XIIe et XIIIe siècles en cette région, d’un chisme de facture romane en remploi, voire d’un objet mobilier en bois isolé conservé dans un musée. Quels critères avons-nous utilisés pour décider d’inclure dans notre étude tel ou tel édifice ou vestige ? En ce qui concerne les constructions elles-mêmes, nous avons retenu les chapelles et églises édifiées de la fin du XIe siècle au milieu du XIIe siècle dans la mesure où ces dernières étaient bâties et décorées en fidélité avec les principes employés au siècle précédent : conception, plan et élévation de l’édifice, matériaux et techniques de construction (petit ou moyen appareil)\(^\text{14}\), principes ornementaux romans (frise d’arcature, modillons, style du décor sculpté, thèmes iconographiques, chismes aux portails, etc.). Dans le Val d’Aran, ce n’est en effet qu’au cours du XIIIe siècle qu’une inflexion apparaît avec l’introduction de l’ogive (Sant Andréu de Salarú), l’élargissement des fenêtres, à multiples voussures (Sant Estèbe de Betren), et le recours au motif végétal à la fois simple et couvrant sur les chapiteaux\(^\text{15}\). Malgré ces changements, les

\(^\text{14}\) Par moyen appareil, nous entendons ici un appareil qui se distingue du petit appareil du « premier art roman » moins par ses dimensions, à peine plus grandes, que par la taille des pierres, taillées au marteau mais parfaitement ajustées ou sciées.

\(^\text{15}\) Fenêtres de la tour occidentale de Sant Félix de Vilac, fenêtres de Sant Estèbe de Betren, fenêtre sud-orientale de Santa Maria d’Arties, visiblement remaniée, fenêtre sud-orientale de Sant Andréu de Salarud, chevet de Sant Joan d’Arties, etc. Les critères retenus nous ont conduit à inclure Sant Estèbe de Betren dans notre inventaire. D’autres critères auraient pu nous conduire à l’exclure et à voir en cette église le prototype des églises gothiques aranaises.
maîtres d’œuvre aranais restèrent très longtemps attachés aux formes anciennes et ils ne recoururent jamais aux arcs boutants. Cela rend difficile la datation de certains édifices secondaires, voire même d’églises pourtant relativement bien préservées (Sant Martí d’Aubèrt, par exemple).

Comme nous l’avons fait remarquer, la vague de construction des XIIᵉ et XIIIᵉ siècles s’accompagna d’une évolution dans l’art de bâtir. À l’utilisation de moellons soigneusement équarris, généralisée pendant la seconde moitié du XIᵉ siècle, succéda, au fur et à mesure que les tailleurs de pierre disposaient d’outils métalliques plus performants, un appareil un peu plus grand et sensiblement plus régulier, dont l’usage devait perdurer pendant deux siècles. De même, tous les édifices nouveaux furent voûtés, des chapelles les plus simples et les plus modestes aux huit édifices à « plan basilical »95. La densité de ces édifices dits à « plan basilical » n’a pas d’équivalent dans le reste de l’aire pyrénéo-catalane, à l’exception des vallées voisines, contiguës, du Val de Boi et du bassin supérieur de la Noguera Pallaresa (de Sorpe au Val d’Aneu):96. Est-ce l’indice de communautés relativement importantes, ou bien du manque de confiance dans la capacité de bâtir des édifices à nef unique suffisamment vastes et robustes ? Le XIIᵉ siècle est également marqué par la généralisation du recours à la sculpture pour orner les portails dont le décor prend de plus en plus d’importance.

**Appareils, plans et élévations**

Les maîtres d’œuvre du Val d’Aran se limitèrent à des solutions architecturales simples. Le « plan basilical » a été adopté pour tous les édifices (fig. 2), les petits se contentant d’une nef unique ouvrant sur une abside semi-circulaire précédée d’une courte travée droite. On n’éleva ni transept ni coupole. Grands ou petits, tous les édifices furent entièrement voûtés, mais le voûtement en pierre de la nef mit du temps à être convenablement maîtrisé. Il n’apparut qu’à la fin du XIᵉ siècle ou au début du XIIᵉ, peut-être à Santa Maria de Cap d’Aran (état 2), de façon plus certaine à Sant Miquèu de Vilamós et à Santa Eulària d’Unha. Dans ces deux églises au demeurant fort différentes (Sant Miquèu de Vilamós est une modestes chapelle à nef unique tandis que Santa Eulària d’Unha est une église paroissiale de « plan basilical »), les murs gouttereaux font incontestablement partie de la même campagne de construction que les chevets, lesquels présentent toutes les caractéristiques du « premier art roman ». Ces deux édifices sont voûtés en pierre mais le maître d’œuvre en maîtrise mal les principes ou la réalisation. À Santa Eulària d’Unha il n’est pas impossible que le voûtement n’ait pas été prévu à l’origine. Au sol, rien ne le laisse pressentir : aucun pilastre, aucune colonne engagée n’a été envisagée. La nef centrale est séparée des collatérales par de grands arcs reposant sur des piles cylindriques. La voûte centrale en berceau simple et les voûtes latérales en demi-cercle reposent directement sur les murs, sans imposte ; elles ont été renforcées par des arcs doubleaux pénétrants. L’inexpérience du maître d’œuvre d’Unha conduisit à un affaissement de la voûte centrale, due en partie au fait que les voûtes collatérales en quart de cercle ainsi que leurs arcs doubleaux s’appuient sur le mur percé d’arcades qui sépare la nef centrale des collatérales à plusieurs dizaines de centimètres au-dessus de la retombée de la voûte centrale, trop haut donc pour en contrebuter efficacement les poussées. D’autant que le maître d’œuvre n’avait pas prévu de contreforts extérieurs. Le projet initial prévoyait-il de couvrir les nef’s d’une simple charpente ? Toujours est-il qu’on dut se résoudre à ajouter trois gros contreforts au nord, pour limiter et contenir l’affaissement de la voûte en berceau de la grande nef. À Sant Miquèu de Vilamós le voûtement en berceau de la nef est mieux maîtrisé : la voûte est renforcée par deux arcs doubleaux qui reposent sur des pilastres, sans l’intermédiaire d’imposte. Ces pilastres, très fins tout comme les arcs doubleaux, montent directement du sol, et furent mis en place en même temps que les restes des murs, ce qui laisse à penser que ce dispositif fut prévu dès l’origine.

La mauvaise maîtrise du système de voûtement, qui se traduit par de nombreuses maladresses, surprend d’autant plus qu’aux portes du Val d’Aran, dès le XIᵉ siècle, les maçonner romains avaient, après tâtonnement certes, mis au point une formule soignée et efficace à Saint-Aventin97 (Haute-Garonne) ainsi que dans la Ribagorce voisine, à Obarra en...
particulier : à Saint-Aventin, piliers cruciformes et voûte d’arête sur la nef centrale comme sur les bas-côtés ; à Obarra, le maître d’œuvre privilégia dans un premier temps la voûte d’arête pour la nef centrale afin de permettre de l’éclairer directement9. Les maîtres d’œuvre du Val d’Aran choisirent de faire reposer les arcades des nefs sur des piles rondes maconnées à Santa Maria d’Arties, Bossost, Unha, Vilac et Vilamòs (église Santa Maria, travées occidentales). Or si la pile ronde se prête bien au portage de murs soutenant une charpente, elle est moins bien adaptée au cas des lourdes voûtes en pierre, en particulier lorsqu’il s’agit de soutenir des arcs doubleaux. Les maçons catalans s’en étaient bien rendus compte et ils avaient le plus souvent préféré les piles cruciformes aux piles rondes. Mais dans le Val de Boi tout proche, les maîtres d’œuvre avaient opté pour des nefs simplement charpentées et fait le choix de piles rondes, et ce au tournant du XIIe siècle (c’est le cas des deux églises de Taill par exemple). Est-ce à leur exemple que les maçons du Val d’Aran privilégièrent la pile ronde maçonnée, alors même qu’ils avaient décidé de voûter leurs édifices ? Il n’y a qu’à Santa Maria de Cap d’Aran et à Salardú qu’on monta des piles cruciformes. À Cap d’Aran, cela s’explique sans doute par l’histoire même de l’édifice, initialement conçu avec une seule nef. Dans le cas de Salardú, trois facteurs ont joué : l’expérience malheureuse d’Unha (distante de moins d’un kilomètre), la proximité avec le sanctuaire de Cap d’Aran (distant de deux kilomètres à peine), et la date tardive de la construction de l’église, entreprise seulement à la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe, c’est-à-dire à une époque où les conséquences des choix architecturaux des maîtres d’œuvre du Val de Boi

19. Un siècle plus tard, à Saint-Béat (Haute-Garonne, deuxième tiers du XIIe siècle), les maçons comminginois montèrent des piles maçonnées de section carrée, cantonnées de colonnes engagées du côté de la nef centrale, pour couvrir celle-ci d’un berceau en plein cintre renforcé d’arcs doubleaux tandis que les bas-côtés, couverts en demi-berceau, contribuaient efficacement le vaisseau central. Le système était alors suffisamment au point pour que l’on puisse se contenter de contreforts extérieurs très fins, comme cela avait déjà été le cas à Saint-Aventin.
Étaient connues. À Santa Maria de Vilamós\textsuperscript{20}, sur les piles qui séparent la deuxième travée orientale de la troisième, le maître d’œuvre a monté une pile ronde cantonnée, ce qui lui a permis de jeter un solide arc doubleau à ce niveau. Nous ne connaissions pas les choix faits pour les églises de Mijaran, de Sant Estève de Betren et de Sant Joan d’Arties. À Mijaran, les arcades de la nef furent détruites pour unifier l’espace et créer, à une époque ancienne, une nef unique, comme à Santa Maria d’Aneu, dans le Haut-Pallars tout proche\textsuperscript{21} ; de ce fait, en l’absence de fouilles, nous ignorons tout du dispositif primitif\textsuperscript{22}. À Sant Estève de Betren, où là aussi il ne nous est pas possible de connaître le dispositif original, c’est un parti similaire à celui de Santa Maria d’Aneu et de Mijaran que l’on peut voir aujourd’hui. Le fait que les murs gouttereaux y soient très épais (bien plus épais que ceux du triplet abside) laisse à penser qu’ils avaient été construits pour pouvoir contenir une forte poussée latérale. Le projet de trois nefs voûtées fut-il mené à bien ou y renonça-t-on en cours de route ? Quant à Sant Joan d’Arties, c’est une construction tardive (XIII\textsuperscript{e} siècle) et on ne peut exclure une influence du Midi de la France où les vastes nefs unies furent prises.

Une conséquence indirecte de ces choix architecturaux, c’est l’absence de chapiteaux sculptés à l’intérieur des édifices. Cela nous prouve d’une source d’information qui aurait pu nous aider à dater la construction des églises. Mais cela traduit plus fondamentalement le désintérêt pour ce type de décor et ce support iconographique. Seules certaines colonnettes encadrant des fenêtres (tant à l’intérieur qu’à l’extérieur) sont surmontées de chapiteaux sommairement sculptés. Là encore les plus anciennes semblent être celles de Santa Maria de Cap d’Aran (voir infra).

**Les tours-clochers**

Familières au monde catalano-pyrénéen, apparues quasiment dès le début du « premier art roman » (Saint-Martin du Canigou, Pyrénées-Orientales), on rencontre des tours-clochers dès le XI\textsuperscript{e} siècle dans le Val d’Aran, à Bossost et à Vilamós ainsi qu’à Santa Maria de Cap d’Aran à une date qu’il est difficile d’estimer (entre le milieu du XI\textsuperscript{e} et le premier quart du XII\textsuperscript{e}). À Bossost elle est accolée au nord-est de l’église actuelle, laquelle est sensiblement plus récente que la tour ; de même, à Vilamós, la tour est plus ancienne que l’église au flanc sud de laquelle elle est accolée. À Santa Maria de Cap d’Aran, elle est située hors œuvre, à l’ouest de l’église. Trois tours, trois emplacements différents, tous hors œuvre. Aucun édifice du deuxième âge roman ne présente de tour-clocher contemporaine de la construction. À Arties (Sant Joan), Unha et Salaradà, les tours-clochers, de base octogonale, sont des rajouts de la fin du Moyen Âge ou des temps modernes ; à Santa Maria d’Arties, le clocher, de section carrée, est également un rajout tardif posé sur la travée occidentale de l’église (même si sa base, en petit appareil, semble antérieure à la construction du reste de l’édifice) ; et Sant Estève de Betren se contente d’un modeste mur-clocher, qui prolonge le pignon de la façade occidentale de l’église. Seul Sant Félix de Vilac présente une tour-clocher contemporaine de l’achèvement de l’église, mais elle est déjà tardive : de section carrée, c’est une belle construction édifiée au-dessus de la travée occidentale de la nef. Elle présente en son avant-dernier étage une baie sur chacune de ses quatre faces (l’étage supérieur est un rajout des temps modernes) (fig. 3). Ces baies comportent chacune trois rangs de voussures au tracé brisé qui reposent sur des colonnettes simples par l’intermédiaire de chapiteaux épannelés ayant reçu un décor sommaire de feuilles d’eau ou de brins entrelacés qui triahissent une date avancée, postérieure à l’an 1200. En voyant cette disposition et ce décor, on ne peut s’empêcher de penser à la tour-porche de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges dont dépendait le Val d’Aran. Daniel Vilarrubias i Cuadras a émis l’hypothèse que la base des clochers de Sant Ròc de Begós et de Sant Martín d’Aubèrt (tous deux également accolés aux églises) serait romane\textsuperscript{23}. Sa proposition repose sur l’appareil utilisé dans la construction et sur l’emplacement de ces

\textsuperscript{20} Celles qui séparent la première travée de la deuxième sont rectangulaires. Mais il est probable que ces piles séparaient originellement la nef de la travée droite de l’abside, avant que le chœur ne soit entièrement reconstruit.

\textsuperscript{21} Le monastère de Mijaran fut ravagé durant la guerre civile catalane (1462-1472) puis après la rébellion du comte de Pallars (1482-1483). En 1506 Ferdinand Ier convertit le monastère en prieuré de Santa Maria de la Gracia, à Lérida. Il fut alors reconstruit (information communiquée par Elisa Ros).

\textsuperscript{22} L’église de Mijaran fut dynamitée pendant la guerre civile, et il n’en reste plus que des vestiges, que nous avons étudiés dans notre précédent article : E. GARLAND, « Les débuts de l’art roman dans le Val d’Aran… », p. 89. Cependant son état antérieur nous est connu par des photographies anciennes qui nous montrent un dispositif similaire à celui de Santa Maria d’Aneu, avec de grands arcs maçonnés qui s’appuient sur les murs gouttereaux et soutiennent directement la toiture.

\textsuperscript{23} La tour-clocher de Sant Ròc de Begós est aujourd’hui accolée à la façade occidentale de l’église ; celle de Sant Martín d’Aubèrt est accolée au flanc nord de l’église, à l’ouest. Daniel VILARRUBIAS I CUADRAS, Campanas e campanes dera Val d’Aran, éd. électronique, Consell Generau d’Aran, Vielha, 2013.
tours. Sans exclure une telle proposition, nous devons reconnaître que nos propres observations ne permettent pas de trancher la question car ce sont des constructions rustiques, bâties avec des moyens limités, en utilisant un appareil non régulier. Enfin, signalons l’église paroissiale de Tredòs, Sant Estève, dont le clocher-mur est accolé hors œuvre (comme à la chapelle des Templiers du plan d’Aragnouet, dans les Hautes-Pyrénées). Au XIIᵉ siècle, aucune tour ni aucun clocher ne fut élevé au-dessus de la nef ou du chœur des églises24. Il semble que ce qui fut une préoccupation au tout début de l’époque romane (la tour-clocher) n’en fut plus une au siècle suivant. Un modillon de Salardú abonde dans ce sens : il figure un petit pignon abritant deux cloches, comme au sommet des murs-clochers (fig. 6). Il n’est pas question de tour.

Le décor monumental

Toutes les églises aranaises du XIᵉ siècle reçoivent un décor d’arcature. Au point que ce motif en constitue une marque de fabrique, car il se distingue des décors d’arcature des autres édifices de l’aire catalano-pyrénéenne par plusieurs détails : par son absence sur les murs gouttereaux25 (il se concentre quasi exclusivement sur les tours-clochers et les chevets), par l’abandon des lésènes sur les chevets26, et par l’insertion systématique d’une frise à dents d’engrenage au-dessus des arcatures.

Au XIIᵉ siècle, les maîtres d’œuvre firent évoluer ce type de décor. Sur l’absidiole méridionale de Santa Maria de Cap d’Aran, on remplaça les lésènes par des colonnettes engagées surmontées de chapiteaux, à l’instar du parti retenu au chevet de Sant Climent de Taüll ; mais cet essai fut sans lendemain. Parallèlement, les frises à dents d’engrenage disparurent. Si l’on en voit encore aux chevets des églises de Mijaran ou d’Unha, qui se rattachent encore au premier âge roman27, elles se font très rares sur les églises construites au cours des XIIᵉ et XIIIᵉ siècles. D’une manière générale, le décor d’arcature tend à disparaître au profit de modillons qui envahissent chevets et murs gouttereaux. Encore une fois Santa Maria de Cap

24. À Saint-Aventin, les bâtisseurs ont placé deux tours-clochers, massives, de section carrée : l’une au-dessus de la première travée de la nef, l’autre au-dessus de la travée occidentale de la nef. Cette situation n’a pas d’équivalent dans le Val d’Aran. À l’inverse, aux portes du Conminges, à Saint-Béat, on entreprit (l’a-t-on jamais achevée ?) une tour-clocher de section carrée, accolée au flanc nord de l’église, hors œuvre.
25. À l’exception de Santa Maria de Cap d’Aran, où l’arcature s’étendait les premières travées du mur gouttereau méridional.
26. Il n’y a que les chevets des églises de Santa Maria de Cap d’Aran, Unha, Bossòst et Sant Pèir de Begós (vestiges infimes) qui présentent des lésènes.
d’Aran se révèle exemplaire sur ce point puisque sur son absidiole nord et le mur gouttereau qui la prolonge, il n’y a plus d’arcature et la corniche du toit y est supportée par des modillons sommairement sculptés. Pour autant les arcatures ne disparaissent pas instantanément ; les églises d’Arties (Santa Maria), de Bagergue, de Betren (Sant Estèue) et de Bossost en reçoivent (fig. 4). Mais ce sont les seules, parmi toutes les églises édifiées pendant le deuxième âge roman. À Bossost, des arcatures ornent les absides mais pas les murs gouttereaux où la corniche du toit est soutenue uniquement par des modillons sculptés ; l’arcature de l’absidiole sud ainsi que celle de l’abside principale (l’absidiole nord ayant disparu) reposent sur de fins pilastres avec lesquels elles se raccordent mal, dénotant un changement de parti au moment où l’on parvint à ce stade de la construction. À Sant Estèue de Betren, le décor d’arcature apparaît au-dessus du portail nord, et uniquement là. Manifestement il s’agit là d’un remploi, provenant sans doute d’une autre église locale (Sant Sernilh ?). Ce remploi, où les arcs reposent sur des consoles sculptées (comme à Arties, Bagergue et Bossost), présente une particularité : les petits arcs encadrent des typanons sculptés en creux, semblables dans leur réalisation à ceux que l’on peut voir au chevet des églises de Mijaran et de Taüll23 (il n’est pas exclu que ces motifs en réserve aient acquis des inclinations colorées) (fig. 5). En outre l’arcature est surmontée d’un bandeau sculpté orné d’une arcature miniature que l’on retrouve, similaire mais non parfaitement identique, dans la partie supérieure du mur-clocher occidental de l’édifice, encadrant les ouvertures jumelles qui abritent les cloches.

Quant aux quatre autres églises dont le chevet nous est parvenu à peu près intact, à savoir Sant Martin d’Aubèrt, Sant Estèue de Betren, Sant Blas de Les et Sant Andréu de Salardú, elles présentent toutes quatre des murs nus ou, dans le cas de Salardú, ornés seulement d’une frise de modillons sous corniche24. Aucune autre église ne présente plus de trace d’arcature sur ses murs gouttereaux25. À Santa Eulària d’Ullha, ce sont des modillons qui ornent la corniche du mur sud, corniche qui

---

29. Toutes les autres églises ont perdu leur chevet.
30. Vilac, Sant Joan d’Arties, etc.
est manifestement le fruit d’une reprise tardive du mur (une différence notable d’appareil apparaît un mètre au-dessus de la porte sud) ; daterait-elle de l’époque où on se décida à voûter l’église ? À Salardu, c’est l’ensemble des murs gouttereaux sud et nord, et des trois absides, qui ont reçu un décor de modillons. Seul le mur occidental en est dépourvu. Les consoles et les modillons du Val d’Aran présentent une certaine diversité et font appel à un large répertoire iconographique plus décoratif que discursif (voir infra). Ils sont l’œuvre de sculpteurs d’occasion et n’atteignent jamais – ni même n’effleurent – la complexité et la beauté plastiques des modillons romans réalisés à la même époque en d’autres régions des Pyrénées, comme en Béarn ou dans le Pays Basque par exemple41. Lorsqu’on rapproche toutes ces observations, on constate (1) une évolution profonde du décor monumental aussi bien dans sa forme que dans l’usage qui en est fait ; (2) le recours exclusivement à des artisans - sans doute locaux – plus maçons qu’imagiers ; (3) la faible fertilisation croisée avec les vallées avoisinantes, comme si les maîtres d’œuvre aranais et les artisans impliqués avaient vraiment séparément, éloignés, de leurs voisins et interféraient peu avec eux. Nous allons voir que l’observation des portails confirme cette impression.

Les portails

Comme dans toute l’ère pyrénéenne, l’entrée des églises romanes du Val d’Aran, ici généralement placées au milieu d’un mur gouttereau, au sud, subit une évolution importante entre les débuts de l’art roman et le second âge, au XIIIe siècle.42 Cette évolution est la conséquence d’une double motivation : le désir de magnifier l’entrée de la maison-Dieu43, et celui de la marquer d’un signe identitaire fort, de portée christologique voire apotropaque : chrisme, Christ en Majesté ou Christ en croix couronné44.

En ce qui concerne la structure des portails, deux grands types s’imposent, les portails à typan (fig. 7 et 8) et les portails à voussures multiples reposant sur des colonnettes, le tout surmonté d’un grand linteau sculpté. Alors que les entrées des premières églises romanes étaient réduites à de simples portes cintrées (comme à Sant Miquèu de Vilamós ou à Unha), on voit apparaître les tympans gravés ou sculptés dès les premières décennies du XIIe siècle, et la mode en perdura près d’un siècle. Huit nous sont connus, sept sont parvenus jusqu’à nos jours ; ce sont ceux de Bossòst (portails nord et sud), Santa Maria de Cap d’Aran (porte sud), Escunhau, Montcorbaud (en remploi), Vielha45 et Vilac. Le huitième est celui de Mijaran46. Certains s’inscrivent dans des massifs relativement imposants, impliquant piédroits et colonnettes,

31. Chevet de la cathédrale de Lescar (Pyrénées-Atlantiques), chevet de Santa Maria d’Uncastillo, mur sud de l’église d’Armentia (Alava), etc.

32. Les églises aranaises qui ont conservé au moins un portail d’époque romane sont : Santa Maria d’Arties (portails nord et sud), Era Mair de Diu deth Rosèr d’Aubert (porte sud), Bagergue (porte ouest), Bossòst (portails nord et sud, le premier ayant précédé le second), Santa Maria de Cap d’Aran (portails sud et ouest, le premier ayant précédé le second), Escunhau (portail nord, rajouté à un mur plus ancien), Mijaran (portail sud – détruit lors de la guerre civile, mais connu par des photographies anciennes), Mont (portail sud, aujourd’hui muré), Salardu (portail sud), Unha (porte sud), Vilac (portail sud) et Santa Maria de Vilamós (porte sud, aujourd’hui murée). À cette liste on ajoutera Sant Joan d’Arties, dont le portail s’inscrit dans la filiation romane, et les fragments isolés de Sant Miquèu de Vielha (typan en remploi sur le mur occidental du portail actuel), Sant Tomàs de Cazarilh (linéaire en remploi), Sant Sernilh de Beten (linéaire en remploi), Montcorbaud (typan en remploi). Citons encore les dalles quadrangulaires de Garós et de Mont (en remplis dans le village) sur lesquelles un chrisme est sculpté, et qui pourraient provenir d’anciens portails. Signalons enfin le cas de Gausac, église d’origine romane entièrement remodelée où, à l’intérieur, sur un arc aujourd’hui muré et inséré dans le mur sud, apparaît un chrisme gravé : s’agirait-il du vestige de l’ancien portail ?


34. On ne peut pas ne pas penser à ce propos à cet épisode-clé de l’Exode au cours duquel Yahvé enjoignit aux Hébreux de marquer d’un signe l’entrée de leurs maisons afin de les épargner au moment du passage de son ange exterminateur (Exode, ch. 12, 7-13). Au Moyen Âge, on figure ce signe par la lettre tau, elle-même interprétée comme signe de la Croix.

35. En remplis sur le mur occidental du portail actuel.

36. Sur les photographies anciennes, le typan surmonte un portail à voussures d’origine romane mais manifestement remanié. Sans qu’on
voire des linteaux sculptés rajoutés en hauteur, alors que d'autres ornent des portails plus modestes. Mais dès la seconde moitié du XIIe siècle, les Aranais prirent goût à un autre type de portail : le portail à voussures, sans tympan. Cinq d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous : Santa Maria d'Arties (portails nord et sud) ; Sant Joan d'Arties (portail sud) ; Bagergue (portail occidental) ; Santa Maria de Cap d'Aran (portail occidental) ; Salardu (portail sud)37. Certains sont d'une extrême sobriété, avec seulement un ou deux piédroits et autant de voussures nues, de section carrée (reçurent-elles un décor peint ? – il n'en reste aucune trace). D'autres présentent un nombre de voussures plus conséquent qui dénote une réelle volonté de magnifier l'entrée tout en lui conservant une apparence simple (Arties, portail sud de Santa Maria et de Sant Joan ; Salardu). Partout les voussures sont nues ou décorées de simples billettes38. Il n'y a qu'à Salardu que deux des six voussures du portail reçoivent un décor sculpté, et encore celui-ci reste rudimentaire39.

puisse le démontrer aujourd'hui, il est techniquement possible que le tympan ait fait partie du portail d’origine, un bon mètre plus bas de là où il se trouve. Son déplacement aurait été motivé par le désir d’agrandir le passage, ce qui aurait été justifié par le fait que l’église de Mijaran a joué pendant des siècles un rôle éminent pour la population locale, comparable à celui de Cap d’Aran.

37. Les églises de Bossost (portails nord et sud, Mijaran, Escunhau, et Vilac) présentent des portails à voussures et à tympan sculpté. Le portail sud de Sant Estève de Betren est également à voussures, mais est pleinement gothique tant par sa structure (demi-tympan) que par son décor sculpté, tout comme le portail de Sant Miquel de Vielha qui lui est similaire par bien des aspects (tous deux datent en fait du XIVe siècle).

38. Santa Maria d’Arties (portail nord), Bagergue, Bossost (portails nord et sud).

39. Il s'agit des deux voussures extérieures. La plus extérieure est formée d'un boudin engagé nu et d'une section prismatique ornée d'un rinceau sommaire. La seconde, également en forme de boudin engagé, est couverte sur sa face interne de deux rubans entrelacés dessinant une suite de losanges et sur sa face externe d'éléments végétaux stylisés. À son sommet, un quadrupède dont la silhouette évoque celle d’un lion passant.
**Le décor des portails**

Alors qu’aucun signe particulier sculpté ne marquait l’entrée de l’église au XIe siècle (on ne peut toutefois exclure l’existence de décors peints – fussions-ils réduits au signe de la Croix – disparus sans laisser de trace), dès la fin de ce siècle et plus sûrement au XIIe, les maîtres d’ouvrage imposèrent de la marquer par un signe inscrit dans la pierre, gravé ou sculpté. Ce signe, comme dans les portes principales du sud-ouest de la France et du nord de l’Espagne, ce fut le plus souvent le monogramme du Christ. Avec dix-sept chrismes que l’on peut raisonnablement rattacher à l’époque romane, le Val d’Aran constitue une des vallées pyrénéennes qui en est la mieux pourvue.

Ces dix-sept chrismes sont répartis sur quinze édifices ; douze sont directement associés à un portail et les autres en remploi. Les chrismes sont sculptés ou gravés sur des dalles de formes variées : sur des pierres plus ou moins carrées, des moulins de formes variées : sur des tymbans (quatre), et sur des tymbans (cinq) (fig. 9) ; il y en a même un qui fut gravé sur l’extrados d’une arcade. Quelles que soient la forme et la nature du support, les chrismes s’inscrivent tous dans un cercle, alors que dans le Sud-Ouest ou les Pyrénées il est fréquent d’utiliser un cadre carré. Comme sur le labelum de Constantin, dont ils s’inspirent, le chi (X) et le rhô (P), enlacés, sont systématiquement accompagnés de l’alpha et de l’oméga. L’alpha est quasiment toujours représenté sous sa forme majuscule A ; l’oméga, lui, souffre de la méconnaissance de l’alphabet grec et donc de sa graphie originelle ; il connaît de ce fait des déformations variées. C’est à Santa Maria de Cap d’Aran, une fois encore, que l’oméga est le plus fidèle à sa graphie ancienne, sous sa forme minuscule (tympan de la porte sud). La disposition de l’alpha et de l’oméga, accroché sur les branches supérieures du X, de part et d’autre du P, est souvent inversée. Tous les chrismes du Val d’Aran, à l’exception de celui encastré dans la façade occidentale de Santa Maria de Cap d’Aran, présentent un S sculpté ou gravé sur la partie inférieure du rhô. Neuf fois le S est dessiné correctement, et sept fois il est inversé. Il ne faut pas chercher là un phénomène particulier : on l’observe dans toutes les régions où le chrisme est représenté. De plus, au Moyen Âge, le clergé séculier ignorant le plus souvent le grec, les lettres qui forment le chrisme sont à lire non seulement comme les deux premières lettres du mot XPISTOS, mais également comme des lettres latines : le rhô devient alors le

---


41. Aubert (chrisme gravé sur une dalle au-dessus de la porte sud d’Era Mair de Diu deth Rosér), Bossòst (deux chrismes, le premier sculpté sur le linteau du portail nord, le second sur le tympan du portail sud), Betenh (chrisme sculpté sur un linteau en remploi sur le mur nord de Sant Sernin), Santa Maria de Cap d’Aran (deux chrismes, le premier sculpté sur le tympan de la porte sud, le second sculpté sur une petite plaque placée au-dessus du portail ouest), Cazariilh (chrisme sculpté sur un linteau gravé en remploi sur le mur de l’église actuelle), Escunhau (chrisme sculpté sur un linteau placé au-dessus du portail), Garòs (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire, en remploi dans le village), Gaussac (chrisme gravé sur un arc aujourd’hui à l’intérieur de l’église actuelle), Miñaran (le chrisme était sculpté sur le tympan qui ornait le portail sud de l’église – ce portail a été détruit en 1936), Mont (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire, en remploi sur une fontaine du village), Montcorbaud (chrisme gravé sur l’ancien tympan, en remploi au-dessus du portail actuel de l’église), Saldarò (chrisme sculpté sur une dalle placée au-dessus du portail à voussures), Unha (chrisme gravé sur une dalle rectangulaire placée au-dessus de la porte sud), Vilac (chrisme sculpté sur un linteau placé au-dessus du portail), et Vilamòs (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire placée au-dessus du portail moderne de la façade occidentale).

42. La troisième majorité des chrismes sont sculptés. Seuls trois sont gravés : Unha, Era Mair de Diu deth Rosér d’Aubert, et Gaussac.

43. De la forme la plus carrée à la plus rectangulaire : Santa Maria de Cap d’Aran (façade occidentale), Saldarò, Santa Maria de Vilamòs, Era Mair de Diu deth Rosér d’Aubert, Unha, Mont, Garòs, ceux trois derniers comportant des motifs complémentaires à côté des chrismes.

44. Tympan de Santa Maria de Cap d’Aran (porte sud), Bossòst (portail sud), Miñaran et Montcorbaud.

45. Linteaux de Bossòst (portail nord), Sant Sernin de Betenh, Cazariilh, Escunhau et Vilac.

46. Gaussac.

47. En Comminges et dans tout le Sud-Ouest, ce signe nous a été transmis via les sarcophages paléochrétiens dont un grand nombre en sont ornés.

48. Seules variantes : chrisme du portail occidental de Santa Maria de Cap d’Aran (absence de barre horizontale au A), Era Mair de Diu deth Rosér d’Aubert (A réduit à un crochet - le chrisme, très fruste, est simplement gravé sur une dalle placée au-dessus de la porte sud de l’église).

49. L’oméga n’est correctement représenté que sur le chrisme de la porte sud de Santa Maria de Cap d’Aran et sur celui de Saldarò, qui le copie. C’est sur le linteau de Cazariilh que la déformation est la plus grande.

50. Saldarò et Garòs, qui copient le chrisme de Cap d’Aran, conservent un graphisme correct.

51. C’est le cas sur les chrismes de Bossòst (nord et sud), Cazariilh, Montcorbaud, Santa Maria de Vilamòs et Vilac où l’oméga est à gauche, et l’alpha à droite.
P de Pater; le S devient la première lettre de Spiritus Sanctus. Et comme si le X risquait de ne pas être compris comme l’initiale – ou un signe – du Christ, sur onze des chrismes du Val d’Aran une petite barre horizontale a été rajoutée juste en-dessous de la boucle du P, pour dessiner une croix avec sa hampe52. Le chrisme devient alors un symbole trinitaire associant le Père, le Fils, et le Saint-Esprit. Comme souvent dans le Sud-Ouest et les Pyrénées, d’autres signes, ici plus difficiles à interpréter, se greffent sur les branches inférieures du X. C’est ainsi qu’on peut voir une barrette en six endroits53 (dont trois fois flanquée d’une sorte de tilde44). Sa signification est incertaine. Renvoie-t-elle à une lecture enrichie des lettres ? Cela est possible, mais cela n’est pas aussi explicite qu’en d’autres régions où il est fréquent de voir des lettres rajoutées pour créer l’anagramme des mots PAX, LUX ou REX56. Les chrismes aranais présentent une autre originalité : plus de la moitié d’entre eux sont flanqués de motifs décoratifs complémentaires : des rosaces à quatre, six ou huit pétales44 (fig. 9), des croix, simples ou pattées57, des volutes58 et même un ecclésiastique tenant un bâton pastoral (chrisme de Mont). Quant aux chrismes du portail sud de Bossost et de Mijaran, les tymans dans lesquels ils s’inscrivent sont tous deux ornés de denticules.

Finalement pratiquement tous les chrismes du Val d’Aran sont liés entre eux par une ou plusieurs des particularités que nous venons de décrire. Cela traduit à la fois la forte influence de quelques archétypes et la liberté individuelle de ceux qui les gravèrent ou les sculptèrent, la seule vraie contrainte ayant été que le signe demeure aisément identifiable. Quant aux archétypes, il y en eut deux : le chrisme de la porte sud de Santa Maria de Cap d’Aran, dont le dessin fut copié plusieurs générations plus tard, à Salaradé en particulier ; et le chrisme du linteau du portail nord de Bossost, source d’inspiration directe de celui de Vilac, du tympan du portail sud de Bossost, de celui de Mijaran, etc. Comment en est-on venu à faire figurer le chrisme de façon aussi systématique dans cette vallée ? Le Haut-Pallars semble avoir été étranger à cette façon de faire. Les seules occurrences sont sur trois édifices très proches du Val d’Aran, et en contact direct avec celui-ci : à Sorpe, Ârreu (chapelle de la Mare de Déu de les Neus), et Alós de Isil. Le chrisme de Sorpe, inscrit sur la voile de la barque de saint Pierre, se présente comme le labarum de Constantin. Il est dessiné avec soin par un imagier qui connaissait manifestement bien ce signe. Le Haut-Couserans a témbré d’un chrisme nombre de ses entrées d’église59 mais son usage ne semble pas s’être généralisé et on ne peut établir aucune relation entre les chrismes du Val d’Aran et ceux du Couserans. Sur le versant sud des Pyrénées, la vallée de Boi apparaît également comme une faible source d’inspiration

52. Chrismes d’Aubèrt, de Bossost (portails nord et sud), de Cazarilh, d’Escunhau, Gausac, Mijaran, Mont, Montcorbou, Unha et Vilac.
53. Chrismes de Bossost (nord et sud), Cazarilh, Escunhau, Mijaran et Vilac.
54. Chrismes de Bossost (nord et sud) et de Vilac.
55. Chrismes gersois de Castillon-Debats, Gellenave, Lagardère, Peyrusse-Grande, etc. Cela confirme que le X et le P étaient lus sous leur forme latine autant que (ou plutôt que ?) sous leur forme grecque de chi et de rhô.
56. Chrismes de Betren, Cazarilh, Escunhau, Montcorbou, et Vilac.
57. Chrismes de Cazarilh, Escunhau, Garôs, Montcorbou et Vilac.
58. Chrisme d’Unha.
ou d'émulation. Rares y sont les portails ornés d'éléments sculptés\(^{60}\). À Sant Joan de Boi, on recourut à la peinture pour orner le portail de l'église. Bien que ce soit le seul vestige, dans cette vallée, de décor peint extérieur près d'un portail, on peut penser qu'il y en eut d'autres. Leur disparition nous prive donc peut-être d'autres chrismes\(^{61}\). Plus à l'Ouest, la Ribagorça n'offre elle aussi que peu de témoins de l'usage du chrisme (principalement autour d'Alaön et en Haut-Eséra). 

C'est une fois de plus vers le Haut-Comminges qu'il faut se tourner pour comprendre ce qui se passa dans le Val d'Aran. À son débouché, Saint-Béat garde le dernier verrou naturel du bassin supérieur de la Garonne. Or que voit-on au portail méridional de l'église de cet ancien prieuré rattaché en 1132 à l'abbaye de Lézat et entré de ce fait dans la grande famille clunisienne ? Un typan historié encadré par deux voussures nues reposant sur deux paires de chapiteaux, le tout surmonté par un chrisme trinitaire sculpté sur le claveau sommital de l'archivolte extérieure. Comme sur tant de chrismes aranais, celui de Saint-Béat présente une barrette sur la hampe supérieure du P. Pour autant ce chrisme, bien que sculpté probablement antérieurement à la plupart des chrismes aranais, ne fut jamais copié tel quel dans le Val d'Aran. Avant de clore ce paragraphe, il nous faut signaler que deux chrismes aranais furent accompagnés d'inscriptions gravées : celui de la porte sud de Santa Maria de Cap d'Aran et celui d'Unha\(^{62}\). La graphie du premier, signature du sculpteur ou de son commanditaire, est caractéristique de la fin du XIe siècle ou plus vraisemblablement de début du XIIe. Celle de la seconde, en lettres cursive, est plus difficile à dater, mais elle pourrait elle aussi remonter à la même époque.

**Les tympans**

Des huit tympans romans du Val d’Aran parvenus jusqu’à nous, quatre ont pour motif central un chrisme\(^{63}\), deux le Christ en Majesté entouré du Tétraromphé (portail nord de Bossost et portail de Vilac), et les deux autres le Christ en croix, couronné (portails d’Escunhau et de Viella, ce dernier étant en remploi dans le mur occidental du porche de l’église actuelle). La similitude entre le portail nord de Bossost et celui de Vilac a été signalée depuis longtemps, et il ne fait guère de doute que l’imagier qui s’est chargé du portail de Vilac s’est inspiré de celui de Bossost dont il présente globalement la même structure d’ensemble, à quelques détails près (fig. 8 et 10) : on compte quatre voussures à Vilac, contre trois à Bossost\(^{64}\) ; le typan de Bossost repose sur un fin linteau sculpté sur deux de ses faces, linteau qui est timbré d’un chrisme ; le typan de Vilac, qui est plus petit et dont la base débordé bizarrement vers le bas pour permettre aux pieds du Christ en Majesté de trouver place, repose sur un linteau nu. Le portail de Bossost s’inscrit dans un massif débordant ceint d’une corniche de modillons ; à Vilac, le portail, également inscrit dans un massif débordant dont la partie supérieure a été reprise, est surmonté d’un chrisme flanqué de deux rosaces sculptées dans une pierre oblongue à la fois trop large et trop épaisse pour avoir pu servir de linteau au typan, et il n’y a pas de corniche de modillons. L'iconographie des chrismes de Bossost et de Vilac présente de grandes similitudes et seul le dessin de l’oméga diffère. Mais ce qui frappe le plus, c’est la similitude de composition et de traitement entre les représentations du Christ en Majesté entouré du Tétraromphé sur les deux tympans. Le récent nettoyage du portail de Bossost a révélé que le linteau avait été sculpté dans une dalle de marbre blanc alors que le typan lui-même fut sculpté sur une belle et grande plaque de marbre bleuté dont la qualité contrastée avec la rudesse du sculpte. En effet le dessin paraît être l’œuvre d’une personne malhabile, incapable de représenter correctement les Vivants dont pourtant elle disposait de modèles naturels (d’offre pour le taureau, l’aigle et l’ange). Malgré cela, sur le plan strictement iconographique, force est de constater que la composition respecte scrupuleusement les canons du thème. C’est la même chose à Vilac, où la maladresse du sculpteur est exacerbée, au point qu’une personne inculpée serait en peine d’identifier les Vivants\(^{65}\). Le caractère fruste

---

60. Seules quatre églises du Val de Boi conservent des chrismes sculptés : Llesp (portail occidental) ; Coll (portail occidental) ; Durro (portail méridional) et Sant Climent de Taüll (relief actuellement déposé dans l'église). Aucun de ces chrismes (tous quatre inscrits dans un cercle mais sculptés sur une dalle carrée) ne présente d'affinité réelle avec ceux du Val d’Aran.

61. Malheureusement le décor de Sant Joan de Boi est dans un état de dégradation tel qu’il n’est plus possible de savoir quel signe timbrait le médaillon peint au-dessus de la porte sud de l’église (l’Agneau pascal ?).

62. Sur le premier, on lit : « AT + CETVL / ME FECIT » (avec signes d’élisions accolées au-dessus des deux premiers T ainsi qu’au-dessus du premier C) ; et sur le second les lettres : « ALBET (?) », sans signe d’élision. Doit-on y voir une forme vernaculaire d’Alberus ?

63. Bossost (portail sud), Santa Maria de Cap d’Aran (porte sud), Mijaran et Montcortebau, ce dernier étant en remploi.

64. À Bossost, les trois voussures reposent sur deux paires de colonnettes avec chapiteaux par l’intermédiaire d’une imposte. À Vilac, sous l’imposte, il ne reste plus en tout et pour tout qu’une colonne, avec son chapiteau et sa base ; mais la structure du portail laisse supposer qu’il y en avait trois paires à l’origine.

65. Le sculpteur de Vilac n’a pas trouvé la place pour figurer le soleil et la lune – présents sur le typan de Bossost – mais, à l’inverse, le Christ y apparaît ceint d’un nimbe crucifère (même s’il faut un peu d’imagination pour le voir !), absent sur le typan de Bossost.
de ces deux tympans dont le second s’inspire manifestement du premier, le refus de tout réalisme dans la représentation des animaux pourtant familiers en cette vallée (aigle et taureau), indiquent non seulement l’intervention de tailleurs de pierre locaux transformés en sculpteurs d’occasion, mais plus profondément un rapport particulier à l’iconographie, où la chose que l’on représente est plus importante que la façon dont on la représente. Pour autant la composition et les éléments constitutifs de ces deux tympans sont parfaitement canoniques. Vraisemblablement exécutés durant le dernier quart du XIIe siècle, les tympans du portail nord de Bossost et de Vilac témoignent de l’implication de clercs. Il est à remarquer que le ou les modèles que les sculpteurs ont utilisés diffèrent de ceux des deux tympans ornés du Christ en Majesté géographiquement les plus proches, à savoir ceux de Saint-Béat et de Saint-Aventin. La disposition des Vivants y est inverse (en outre, à Saint-Aventin, les symboles des évangélistes sont portés par des anges). Dans les deux cas, ni la lune ni le soleil ne sont représentés.

Si la représentation du Christ en Majesté entouré du Tétramorphe a de quoi surprendre (surtout quand on la compare à celle du tympan de Saint-Béat qui est à la fois traditionnelle et d’excellente facture), celle du Christ crucifié et couronné au tympan d’Escunhau (fig. 7) et sur le tympan en remplis dans le porche de l’église de Vielha, a encore plus de quoi étonner, tant il est extrêmement rare de figurer ce thème au portail principal d’une église. À Escunhau, on ne

68. À vrai dire nous n’en connaissons pas d’autre exemple au portail principal d’une église. En revanche elle apparaît sur certains portails latéraux, comme à Saint-Gilles-du-Gard par exemple.
peut douter qu’il s’agisse d’une croix glorieuse : large et légèrement pâtie, elle s’impose en tant que signe tandis que le Christ couronné sur lequel la mort semble ne pas avoir de prise paraît dire : « Voyez, vous m’avez crucifié, j’ai triomphé de la mort et c’est bien moi le Roi qui vous accueille en ma maison ». Cette représentation exhale un profond sentiment de dignité qui fait cruellement défaut aux tympons de Bossost et de Vilac. Le Crucifié sculpté sur le porche de l’église de Vielha est trop dégradé pour qu’on puisse juger de sa qualité stylistique. On devine à la forme du sommet de la tête du Christ qu’elle était couronnée. Le fait que le Christ a les pieds séparés, fixés chacun par un clou à la croix, indique qu’il s’agit d’une œuvre qui s’inscrit dans la tradition romane. La représentation du Crucifié connut une grande popularité aux XIIe et XIIIe siècles dans le Val d’Aran, comme en témoignent les nombreuses croix et crucifix conservés et le fait qu’on représente le Crucifié en modillon, tant à Unha qu’à Salardù⁶⁹, ou encore, un peu plus tard, sous le porche de l’église de Gausac.

**Autres sculptures monumentales**

Les portails sont encadrés de colonnettes et chapiteaux sur cinq églises du Val d’Aran : Bossost (portail nord), Escunhau, Salardù, Santa Maria de Cap d’Aran (portail occidental) et Vilac (fig. 7 et 8).⁷⁰ À la fin du XIIe siècle, la liste était plus longue : s’y rajoutaient au moins le portail sud de Bossost, et celui de Mijaran. Ils ont tous deux perdu leurs colonnes et leurs chapiteaux⁷¹. Les constructeurs aranais ne s’intéressèrent guère au décor des chapiteaux. Exécutés de façon sommaire, avec un très faible relief et un décor pour le moins rustique, pour ne pas dire indigent, ils se répartissent en quatre groupes. Les chapiteaux de Bossost et celui de Vilac se caractérisent par leur stéréotomie, proche du type cubique, sur lequel le motif est incisé plutôt que véritablement sculpté. Les motifs décoratifs comprennent une forme d’entrelacs, un motif animalier, et un ensemble de faces striées dessinant des motifs géométriques. Les quatre chapiteaux du portail d’Escunhau, très différents, présentent une forme tronconique, exceptionnelle en cette région. Exceptionnel aussi est leur décor : trois d’entre eux figurent des masques humains dont certains sont inscrits dans des médaillons, et le quatrième quatre rangs de petits arcs. À Salardù, la forme des chapiteaux y est plus traditionnelle, et leur décor feuillé est presque toute banal à cette èpoque. Quant aux deux chapiteaux du portail occidental de Santa Maria de Cap d’Aran, très évanes, ils laissent percer une plus grande influence régionale dans leur décor, en particulier dans le motif des boules griffées. À ces chapiteaux sont associées des bases souvent relativement hautes et aussi peu traditionnelles que les chapiteaux qui les surmontent. Les habituels tores et scoties sont le plus souvent déformés, comme à Salardù, quand ce n’est pas la stéréotomie même de ces bases

⁶⁹ Sur le modillon de Salardù, le Crucifié a les jambes croisées, indice d’une réalisation tardive, pas antérieure à la première moitié du XIIIe siècle.
⁷⁰ Du XIVe siècle datent les portails de Sant Estève de Betren et Sant Miquèu de Vielha, eux aussi entourés de colonnettes et chapiteaux.
⁷¹ En effet les portails sud de Bossost, de Mijaran et de Vilac présentent de grandes analogies entre eux. En particulier, les impostes de ces trois portails sont faites de grands blocs qui débordent largement des piédroits. Elles furent manifestement conçues pour recevoir des colonnettes surmontées de chapiteaux, comme on peut encore s’en rendre compte à Vilac où il reste une des six colonnettes prévues initialement (voir note 64, supra). Les autres portails du Val d’Aran à piédroits nus (Bagergue, par exemple) ne possèdent pas de telles impostes et il est donc probable qu’ils ne furent pas conçus pour accueillir des colonnettes.

**FIG. 11. TREIXÓS, IGLESIA SANTA MARIA DE CAP D’ARAN. Fenêtre extérieure (mur nord).**

Détail. Cliché E. Garland.
qui s’éloigne des modèles cylindriques, comme à Bossost et Vilac. À Escunhau, les bases sont, à l’instar des chapiteaux qui les surmontent, tronconiques, et on y retrouve le motif des arcs superposés (une des bases accueille deux quadrupèdès passant, en méplat). Le petit musée hébergé dans l’église de Casau conserve une base tronconique dont le motif circulaire n’est pas sans rapport avec celui d’Escunhau.

Les fenêtres des églises du début de la période romane étaient toutes très sommaires. Celles de la fin du XIIe siècle et plus encore celles du XIIIe ont été ornées de colonnettes surmontées de chapiteaux, tant à l’extérieur (églises d’Arties (Santa Maria), Betren (Sant Estève), Salsardú, et de Santa Maria de Cap d’Aran). On y retrouve fondamentalement les mêmes motifs qu’aux portails (entrelacs et feuillages) et même, sur les deux fenêtres du mur nord de Santa Maria de Cap d’Aran, des motifs striés similaires à ceux des chapiteaux du portail nord de Bossost (fig. 11). Ce dernier cas montre une fois de plus que les sculpteurs aranais formaient une communauté artistique locale qui travailla pour l’ensemble du Val d’Aran et pour le Val d’Aran uniquement.

Au final, le décor des portails et des ouvertures montre une forte individualisation du Val d’Aran en matière de sculpture monumentale. Non seulement les Aranais se montrent très libres dans leur interprétation des thèmes et motifs alors en vogue dans les régions avoisinantes, mais ils n’influent quasiment pas celles-ci. Alors que le Haut-Comminges faisait une large place aux chapiteaux historiés (portails de Saint-Aventin et de Saint-Béat), il n’y en a aucun en Val d’Aran. Il n’y a guère qu’à toute proximité du Val d’Aran, dans la haute vallée de la Noguera Pallaresa, à Sant Joan ou à Alòs d’esl qu’une influence des expériences aranaises se fait sentir dans les principes décoratifs comme dans certains détails.

Les consoles et les modillons du Val d’Aran se répartissent en deux groupes : dans le premier (Santa Maria de Cap d’Aran, Bossost, Bagergue, Arties et Betren – cités dans un ordre qui pourrait être chronologique) les modillons, très sommaires, se réduisent à des formes géométriques simples, des rouleaux et des masques, essentiellement humains. Manifestement ils furent l’objet d’une faible attention de la part des tailleurs de pierre chargés de les exécuter. Il en va différemment avec les modillons du second groupe (Unha et Salsardú). Tout en restant simples, ils n’en sont pas moins sensiblement plus fouillés et présentent une vraie diversité. Sans être véritablement historiés (aucun modillon ne figure une scène proprement dite), ils figurent néanmoins des thèmes variés : masques et protons humains ou animaliers, végétaux, animaux réels ou fabuleux, objets usuels, et même, comme nous l’avons vu, un petit clocher (fig. 6)13. À cette liste, il faut ajouter les deux représentations du Crucifié13, thème extrêmement rare sur des modillons, et que l’on doit rapprocher des tymans d’Escunhau et de Vielha.

Pour finir, mentionnons quelques sculptures isolées. La première pourrait avoir fait partie d’une base de portail. Elle provient de Mijaran et est aujourd’hui déposée au musée de Vielha. Elle figure la gueule d’un animal (fabuleux ?) qui se retourne. Si nous signalons cet élément, c’est que sa qualité plastique est sensiblement supérieure à tout ce que nous avons pu voir jusqu’à présent (fig. 12). S’il était prouvé que cette sculpture date de l’époque romane (ce qui n’est pas pleinement assuré), cela indiquerait que le Val d’Aran ne s’est pas contenté de faire appel à des imagiers locaux mais a su faire appel, à l’occasion, à des sculpteurs formés sur de grands chantiers régionaux.

72. Salsardú, abside principale.
73. Le Crucifié est représenté sur un modillon du mur sud d’Unha, jambes parallèles, et sur la face sud de l’absidele méridionale de Salsardú, jambes croisées.
La deuxième sculpture est au Musée national d’Art de Catalogne (MNAC), à Barcelone. Sa provenance aranaise est loin d’être assurée. C’est un bas-relief qui figure un ange de face, bénissant de la dextre tandis que sa senestre, retournée sur sa poitrine, présente une petite croix\(^74\). Concepció Peig l’a rapprochée du tympan de Bossòst. Si elle appartient bien au milieu artistique pyrénnéen, le rapprochement stylistique avec les sculptures sur pierre du Val d’Aran nous paraît assez faible et, sur le plan iconographique, elle ne peut être mise en relation étroite avec aucune autre œuvre de cette vallée. Toujours à Barcelone le musée Frederic Marès conserve, lui, trois petits chapiteaux ornés de croix et d’oiseaux qui, selon certains auteurs, pourraient provenir de l’église de Saldarü\(^75\). En l’absence de certitude sur leur origine, nous ne pouvons nous appuyer sur eux pour préciser l’art des sculpteurs aranais.

**Le décor peint**

On est en droit d’imaginer que la plupart des églises romanes majeures du Val d’Aran reçoivent un décor peint, non seulement à l’intérieur mais peut-être aussi à l’extérieur comme à l’église ribagorçaine de Sant Joan de Boi. Malheureusement ces décors ont quasiment tous disparu sans laisser de trace. Seuls quelques vestiges des peintures murales de Santa Maria de Cap d’Aran et d’Unha subsistent. Du décor peint de Santa Maria de Cap d’Aran nous conservons, dispersée entre le musée des Cloisters à New-York et plusieurs autres institutions\(^76\), une bonne partie du décor de l’absidiole principale composée d’une petite travée droite, d’un arc pré-absidial et de l’hiémacyle absidial. Au cul-de-four figurait la Majestas Mariae entourée des archanges intercesseurs Michel et Gabriel présentant la Petícius et la Postulatius (sic)\(^77\), recevant l’offrande des Mages, figurés par des personnages de taille réduite. L’hiémacyle accueillait un collège de saints en pied dont seule la partie supérieure de Pierre et de Paul est conservée (auquel s’ajoute le buste de l’évangéliste Jean, aujourd’hui disparu mais connu par une photographie ancienne)\(^78\). Sur l’arc pré-absidial saint Gervais et saint Protas apparaissaient de part et d’autre de la colonne de l’Esprit-Saint. Enfin, au sommet de la voûte de la travée droite trônait le Christ en Majesté. Ce décor de grande qualité (remarquons le raffinement avec lequel le manteau de la Vierge a été dessiné, et les plis du vêtement du Christ bénissant qui tient un rouleau) a été rapproché de l’œuvre du maître de Pedret. Il fait vraisemblablement partie des œuvres de son premier cercle d’émules et on peut le dater de la fin de la première génération de ces peintres, avant 1120\(^79\). D’un autre style sont les vestiges – car il ne s’agit plus hélas que de vestiges – du décor absidial de Santa Eulàlia d’Unha. Le Christ en Majesté entouré du Tétramorphe en ornait le cul-de-four (il subsiste une partie du visage et du buste du Christ ainsi que du lion de Marc, peint dans la partie inférieure gauche de la conque) tandis qu’une galerie de saints sous arcades décorait la partie tournante de l’hiémacyle (il en subsiste deux bustes, malheureusement non identifiables) (fig. 14). La qualité de ces vestiges, le soin apporté aux détails comme à ces galons perlés dessinant des losanges bicolores au bord des vêtements, l’accentuation des pommettes et du

\(^74\) La sculpture (inv. MNAC/MAC 25813) est reproduite et étudiée par Concepció Peig et GINABREDA dans *Catalunya romànica*, t. I, p. 254-255.

\(^75\) Ces sculptures portent les numéros d’inventaire 875, 876 et 877 dans le catalogue de 1979 (aujourd’hui MFMB 7,8 et 9). Elles ont été étudiées par Jordi CAMPS i SOLÀ, dans *Catalunya romànica*, op. cit., t. XXXII, p. 321-323.


front par des pastilles ocre rouge ou encore le dessin si particulier de la bouche des saints\(^8\). Tout concourt à considérer le Maître d’Unha comme un peintre formé au contact des ateliers de Taüll : au Maître de Saint-Clément, il emprunte la finesse des galons perlés bicolores ; au Maître qui peignit le mur sud de Santa Maria, il emprunte le dessin du chapiteau et de la colonne qui le soutient dans le panneau de l’hémicycle, celui de la bouche, ainsi que le triplet de pastilles ocre rouge sur les visages (lequel existe chez le Maître de Saint-Clément, mais dans une tonalité nettement adoucie)\(^9\). La proximité entre ces différents maîtres nous conduit à situer la réalisation du décor d’Unha dans la même décennie que celui des décors de Taüll (1120-1130), et donc très peu de temps après celui de Santa Maria de Cap d’Aran. Le décor peint d’Unha aurait donc été réalisé peu après l’achèvement de la construction de l’abside, dont pourtant il bouche au moins une ouverture (comme dans les deux églises de Taüll)\(^10\). La fin du premier quart du XIIe siècle apparaît ainsi comme une époque de grande créativité en matière de décor peint. Tant celui de Santa Maria de Cap d’Aran que celui d’Unha témoignent des échanges entre les deux versants des Pyrénées à cette époque.

Il y a une dizaine d’années, la restauration de l’église Santa Maria de Cap d’Aran conduisit à mettre au jour la représentation d’une Vierge à l’Enfant, debout, sur la face sud du pilier nord qui sépare les deux premières travées

---

80. Voir fig. 14. Un trait horizontal barré en ses extrémités d’un petit trait vertical sépare les lèvres. Un demi-cercle dessine la lèvre inférieure, tandis que la lèvre supérieure est figurée par une ligne brisée dessinant un M. C’est ce dernier détail qui ne se rencontre que dans l’œuvre du second maître de Santa Maria de Taüll, celui de la paroi sud de l’église.

81. Les peintures murales d’Unha, de Santa Maria de Taüll (paroi sud), de Saint-Lizier, de Santa Maria d’Aneu, de Sorpe, de Baisca, de la Seu d’Urgell, de Les Bons et d’Engolasters sont les seules à ma connaissance où un triplet de pastilles ocre vient marquer les pommettes et le front des personnages. Au Burgal, à Ager et à Saint-Clément de Taüll, le peintre a recouru également aux trois pastilles, mais celles-ci sont d’une teinte sensiblement plus pâle. À Pedret, Boi, Estaon, Estori de Cardós, Ginestarre, Mur, ou encore Orcau, le front n’est pas souligné par une pastille.

82. Lorsqu’il a peint le décor de l’abside d’Unha, le Maître a sacrifié son ouverture nord au-dessus de laquelle il a peint un saint sous arcade (qui subsiste). Il a probablement pratiqué de même avec l’ouverture sud mais on ne peut plus rien en dire car le décor du mur de l’hémicycle a complètement disparu en cet endroit. En revanche il a conservé la fenêtre axiale.
occidentales de l’église (fig. 13)83. Cette peinture murale, qui fit l’objet de plusieurs repeints, mais dont la couche la plus ancienne peut être datée du milieu du XIIe siècle, laisse à penser que l’église était, à cette époque, entièrement couverte d’un décor peint. C’est également un témoin de l’extension du culte marial en ce lieu dédié à la Mère de Dieu où pendant au moins cinq siècles, on prit soin d’offrir au regard des fidèles pénétrant dans le sanctuaire par la porte sud une image de la Mère de Dieu, fût-ce au prix de repeints.

Objets mobiliers en pierre, fonts baptismaux, bénéfices et cuves dimières

Avec une bonne dizaine de cuves baptismales ornées (dont quatre historiées), une demi-douzaine de bénéfices eux aussi ornés (mais aucun avec un décor historié) et trois cuves dimières sculptées, le Val d’Aran présente une densité exceptionnelle d’objets mobiliers liturgiques en pierre exécutés à l’époque romane, aux XIIe ou XIIIe siècles84. Leur examen conduit à plusieurs constats. (1) Ces objets se répartissent sur l’ensemble du territoire, et non sur une partie seulement de la vallée. (2) Ils sont l’œuvre d’artisans locaux qui savent manipuler le ciseau à défaut de maîtriser le dessin anthropomorphe. (3) Ces artisans sont les mêmes que ceux qui ont réalisé le reste du décor monumental en pierre du Val d’Aran ; en particulier les rinceaux que l’on trouve sur les bénéfices ornés ainsi que sur les cuves baptismales d’Arròs (Santa Eulària), Montcorbab, et Vielha sont identiques à ceux des impostes du portail d’Escunhau85. (4) En

85. On trouve des rinceaux sur les six bénéfices ornés ainsi que sur les cuves baptismales d’Arròs (Santa Eulària), Mont, Montcorbab,
plusieurs lieux (Begós, Escunhau et Gausac), c’est le même sculpteur qui a réalisé bénitier et cuve baptismale. (5) Avec ses croix, ses stries, ses courbes ondulées et ses boules proéminentes, le décor des cuves dimières appartient à un autre registre que celui des cuves baptismales, même si certains éléments communs se retrouvent ici ou là (fig. 17) ; en fait, c’est essentiellement avec les modillons sculptés qu’il présente le plus d’éléments de convergence. (6) On décèle une forte influence de l’art antique dans le dessin des rinceaux (fig. 16). (7) Les programmes iconographiques des quatre cuves baptismales historiées (Casau, Escunhau, Gausac et Vilac) mêlent symboles chrétiens récurrents (christisme, agneau pascal, évêque bénissant) à des éléments d’apparence plus anecdotiques, au contenu discursif légendaire dont la signification s’est perdue au fil des siècles : personnage tenant un marteau et une hache sur les cuves d’Escunhau (fig. 15) et de Gausac, évêque bénissant et chevalier à Gausac (évocation de saint Martin, patron de l’église ?), chevalier mais aussi animaux (paons, quadrupède passant et poisons – les trois grands types d’animaux selon la Bible) sur la cuve de Casau, personnages à la position des bras étrangé sur celle de Vilac (évocation du geste du Baptiste ?). Le Val d’Aran apparaît une fois encore comme une entité géographique ayant développé un art véritablement propre et local, pour lequel on trouve quelques éléments de comparaison exclusivement dans la haute vallée de la Noguera Pallaresa, en amont d’Aneu86.

Le mélange du vocabulaire et des thèmes iconographiques laisse à penser que le rite baptismal est encore perçu à cette époque, en cette région, comme un rite initiatoire de la régénération de l’Homme et de la Création. Le nouveau baptisé se trouve invité à reconnaître le Christ (dont le Sacrifice est rappelé) comme unique source de Salut, tandis que d’autres signes affirment le caractère un et trine de Dieu, et l’autorité spirituelle suprême, ici-bas, de l’évêque.

Sculptures et peintures sur bois87

Avec cinq croix d’autel ou de procession88, cinq figures du Crucifié89, un buste de Christ mort, fragment d’une monumentale Descente de croix90, une hampe de croix de procession écêtée91 et trois autres œuvres dispersées ou

d’Unha, de Vielha et de Vilamòs (Santa Maria). Ces rinceaux sont tous du même type, mais ils ne sont pas tous identiques entre eux et dénotent des exécutants différents.


88. Croix de Bagergue (Barcelone, MNAC, copie in situ), d’Escunhau (musée de Vielha), de Montgari (Barcelone, musée Marès). Croix de Saldaru (in situ), et de Santa Maria de Cap d’Aran (Barcelone, MNAC, inv. 3934).

89. Aux quatre croix précitées d’Escunhau, Montgari, Saldaru, et Cap d’Aran s’ajoute le Christ de Cazarilh (musée de Vielha). La croix de Bagergue ne supporte pas de figure du Crucifié. À noter que le Christ d’Escunhau est trop grand pour la croix qui le supporte. Ils ne furent probablement pas faits l’un pour l’autre ; la présentation actuelle serait le fruit d’un remaniement ancien où on aurait plaqué un Crucifié provenant d’une autre croix sur une croix qui aurait perdu son Christ.

90. Buste du Christ de Mijaran, aujourd’hui exposé dans l’église de Vielha.

91. Trouvée dans une petite pièce au-dessous de la tribune de Santa Maria de Cap d’Aran, où étaient entreposées les dîmes, elle est aujourd’hui conservée au musée de Vielha.
DEVELOPPEMENT ET EPEANOISSEMENT DE L’ART ROMAN DANS LE VAL D’ARAN

Fig. 18. SALARADÚ, église Sant André. Croix de procession. Cliché E. Garland.

Fig. 19. VIELHA, MUSÉE DU VAL D’ARAN. Christ provenant de Cazarilh (détail). Cliché E. Garland.

disparues mais raisonnablement attribuées à des artistes aranais ou ayant au moins œuvré pour le Val d’Aran, cette région présente une riche collection d’objets liturgiques en bois avec laquelle aucune autre vallée nord-pyrénéenne située à l’ouest de l’Aude ne peut se comparer. Et pourtant il ne s’agit là que d’une faible fraction de ce qui dut être produit entre le milieu du XIIe siècle (date des œuvres les plus anciennes) et la seconde moitié du XIIIe. Il ne reste aucun vestige de baldaquin, de poutre ou de devant d’autel (alors que les églises voisines d’Alós de Isil et de Santa Maria de Taüll ont conservé des devants d’autel) ; et ce qui reste de la Descente de Croix de Mijaran n’est hélas qu’un fragment du corps du Christ. Un seul objet complet est conservé in situ, la croix de Salardú (fig. 18 et 20). Les crucifix ou les croix de Salardú, Santa Maria de Cap d’Aran, Montgarri et Cazarilh sont des œuvres de qualité, voire de très grande qualité, un peu plus récentes que les peintures murales de Santa Maria de Cap d’Aran et d’Unha, et contemporaines pour les plus anciennes des grands portails de Bossost, Escunhau ou Vilac. Le Crucifié couronné de Cazarilh (fig. 19), un peu plus tardif, est également une œuvre de grande qualité, de même que les croix peintes de Bagergue et d’Escunhau (fig. 21). Seul le Christ actuellement fixé sur la croix peinte d’Escunhau est de facture moindre, mais il est plus récent. Les Vierges à l’Enfant sont sensiblement plus frustes et banales. Si, au-delà des pertes, les œuvres conservées sont bien représentatives de la situation à l’époque romane, alors les Aranais eurent une approche différente pour les objets liturgiques en bois, pour ceux de piété (les Vierges à l’Enfant), et pour les portails sculptés : alors que pour les premiers ils firent appel à des artistes régionaux maîtres de leur art, les Vierges à l’Enfant sont plus probablement l’œuvre d’artisans locaux, tout


comme le furent les grands portails. Le Christ de Mijaran, dernier vestige, mais ô combien poignant, d’une grande Descente de croix dont tous les autres éléments ont disparu, est le chef d’œuvre de l’atelier d’Erill-la-Vall95, et on imagine volontiers qu’il a servi de modèle ou tout au moins de source d’inspiration aux sculpteurs des Christ en croix de Salardú et de Santa Maria de Cap d’Aran, voire de Montgarri, Cazarihl et Escunhau (cités dans l’ordre chronologique, du plus ancien au plus récent). Il est possible d’établir des relations stylistiques entre ces œuvres et de nombreuses œuvres pyrénéennes, apparentées par différents détails, mais l’absence d’œuvres conservées dans les vallées nord-pyrénéennes voisines interdit toute conclusion définitive sur les sources et influences croisées entre le Val d’Aran et le reste de l’aire pyrénéenne et de ses marges piémontaises.

Les arts du métal

La Fondation Lazaro Galdiano, à Madrid, conserve un enceinte médiéval dont la provenance aranaise a récemment été démontrée. Cet enceinte sphérique en bronze, de 15,5 cm de diamètre et dont l’hémisphère supérieure ajourée est décorée d’un délicat entrelacs perlé provient en effet de l’église Sant Estède de Betren96. Avec la grille en fer forgé qui ferme l’abside principale de l’église de Salardú et dont la porte au moins est contemporaine du Crucifix ou de très peu postérieure, l’enceinte de Betren constitue un précieux témoin des objets métalliques d’époque romane dont les églises aranaises furent nécessairement pourvues, ne serait-ce que pour pouvoir assurer la liturgie. S’agit-il d’un objet importé ? On peut raisonnablement le supposer. La Catalogne conserve plusieurs enceintes contemporaines dont certains présentent des traits communs avec celui de Betren (en particulier celui du MNAC inscrit sous le numéro d’inventaire 12 116), mais on ne peut pour autant tirer de conclusion formelle car, pour aucun d’entre eux, le lieu de fabrication ne peut être certifié.


Conclusion

Après la découverte du « premier art roman » et son appropriation tout au long du XIᵉ siècle, le tournant de l’an 1100 et les premières décennies du XIIᵉ siècle sont marqués par une inflexion qui accompagne la multiplication des édifices. Leur taille, tout en restant modeste, augmente sans doute en rapport avec l’accroissement de la population, le développement des villes, la lutte contre le paganisme, la plus grande autonomie des paroisses désormais autorisées à délivrer la plupart des sacrements, l’affirmation enfin du pouvoir de l’église diocésaine restructurée par l’évêque saint Bertrand et ses successeurs. Le modèle architectural dit « basilical » s’impose alors avec force. Les tâtonnements voire les erreurs dans la couverture des nefs des premières églises sont liées à la naissance d’un art qui tend à imager une communauté de maitres d’œuvre et de maîtres de chantier relativement fermée sur elle-même et arc-boutée sur ses habitudes. De ce fait, l’évolution des formes et des techniques y est lente. La fertilisation croisée avec les vallées avoisinantes que l’on observe au XIᵉ siècle fait long feu au XIIᵉ, tout au moins dans le domaine de la conception des édifices. L’influence du Val de Boi voisin qui est alors en plein essor devient plus puissante que celle de la vallée de la Garonne ou du Larboust avec lesquels les échanges commerciaux devaient être pourtant sensiblement plus importants, au moins pendant la période hivernale.

Au XIIᵉ siècle, de même que la façon de concevoir, bâtir et voûter les églises aranaises présente un caractère endémique affirmé, de même le décor monumental sculpté se révèle fondamentalement d’essence locale. Après une tentative sans lendemain à l’absidiole méridionale de Santa Maria de Cap d’Aran d’oser un décor sophistiqué inspiré (ou inspirateur ?) de ce qui se faisait de mieux à la même époque de l’autre côté des Pyrénées (chevet à colonnettes de Saint-Clément de Taül), les arcatures se simplifient, puis tendent à disparaître tandis que les modillons sculptés font leur apparition. Mais tout cela reste fruste, réalisé selon toute vraisemblance par des tailleurs de pierre locaux plus habitués à travailler à d’autres productions, profanes, qu’à décorer des édifices religieux. Comme dans toute l’aire pyrénéenne, le décor monumental se concentre désormais sur le porche. Les plus simples se contentent d’afficher un chrisme, gravé ou sculpté, tandis que les autres se répartissent en deux groupes : les portails à tympan et les portails à voussures, surmontés ou non d’un chrisme. Le Val d’Aran se distingue alors nettement des régions avoisinantes par deux options qui lui sont propres : la représentation du Crucifié en Croix, couronné ; et la sculpture de chrismes sur des blocs oblongs, lesquels ne sont qu’exceptionnellement utilisés comme linteau mais plus généralement insérés au-dessus des portails. Les deux seuls tymans ornés d’une représentation du Christ en Majesté entouré du Tétrarème se copient l’un l’autre tout en se singularisant de leurs modèles pyrénéens par leur facture et leur approche plastique : les artisans locaux qui les ont exécutés, probablement des sculpteurs d’occasion, respectèrent scrupuleusement le contenu imposé mais se refusèrent à copier la nature.

Aucun édifice de cette époque ne présente de chapiteau sculpté à l’intérieur, sauf en encadrement de fenêtres, toutes très tardives. Quant aux chapiteaux qui surmontent les colonnettes qui encadrent les portails, ils sont simples. La sculpture se révèle, à travers les deux seuls exemples conservés, Santa Maria de Cap d’Aran et Unha, d’une excellente facture, œuvre d’ateliers itinérants participant au rayonnement régional transpyrénéen. Ainsi l’ensemble exceptionnel de Santa Maria de Cap d’Aran appartient au premier cercle des émules formés au contact du Maître de Pedret, tandis que les vestiges du décor d’Unha témoignent de l’apogée de la seconde génération d’artistes. vers le second quart du XIIᵉ siècle. Ces deux témoins (auxquels il faut ajouter la figure isolée peinte sur un pilier de Santa Maria de Cap d’Aran) laissent à penser que le Val d’Aran n’a pas généré d’atelier local dans le domaine de la peinture murale mais a su attirer les grands ateliers régionaux.

Une autre singularité du Val d’Aran réside dans ses objets mobiliers en pierre, fonts baptismaux, bénitiers et cuves dimères. Ces objets doivent être répartis sur l’ensemble du territoire, sont l’œuvre d’artistes locaux qui savent manipuler le ciseau à défaut de maîtriser le dessin anthropomorphe. On y décèle une forte influence de l’art antique dans le dessin des rinceaux (thème unique des bénitiers au décor élaboré), tout autant qu’un fort ancrage dans les traditions populaires locales au niveau des programmes iconographiques des cuves baptismales qui mènent symboles chrétiens récurrents (chrisme, agneau pascal, évêque bénissant), et éléments d’apparence plus anecdotiques, dont la signification du contenu discursif légendaire s’est perdue au fil des siècles. À l’opposé de cet art populaire tranche la splendeur des objets mobiliers en bois : les croix et les crucifix sont des œuvres de qualité, certaines même de très grande qualité. Elles sont contemporaines des grands portails et un peu plus récentes que les peintures murales précitées, ce qui montre...
que les Aranais avaient une approche pragmatique, différente pour les unes et les autres. Il est impossible de déterminer avec certitude si ces œuvres furent réalisées sur place, par des ateliers formés, ou bien furent des objets d’importation, ce qui est plus probable. Il n’en demeure pas moins que le Val d’Aran sut réserver une place de choix à ces œuvres qui contribuèrent pleinement au développement et au rayonnement de l’art roman pyrénéen.

Les formes romanes connurent une longue prospérité en Val d’Aran, et aussi bien l’architecture des édifices religieux que les rapports à la lumière dans l’église, la manière de voûter les édifices ou encore d’ornier fenêtres et portails, évoluèrent extrêmement lentement au cours du XIIIe siècle au point que l’on observe encore de nombreux archaïsmes au début du siècle suivant. Il semble que le Val d’Aran a sciemment renoncé aux leçons du gothique nord-pyrénéen tel qu’il se développait dans le Midi de la France. Alors que les débuts de l’art roman dénotaient une forte influence et interférence avec les vallées avoisinantes, et que le développement de l’art roman au cours du XIe siècle semblait ouvert aux influences du Haut-Camminges, on a le sentiment d’un rééquilibrage puis d’une bascule en faveur du versant sud de la chaîne à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, inscrivant définitivement le Val d’Aran dans l’orbite du Royaume d’Aragon auquel il était désormais rattaché97.

Annexe I.

Inventaire des édifices et vestiges de l’art roman en Val d’Aran

Le Val d’Aran possède environ trente-cinq églises ou vestiges significatifs d’édifices dont la construction peut être attribuée aux XIe et XIIe siècles, voire, pour les plus récents, au premier tiers du XIIIe siècle. En l’absence de source écrite, notre tentative de datation repose essentiellement sur l’observation du bâti98 :

- les matériaux utilisés (appareil moyen de plus en plus régulier au fur et à mesure que l’on s’avance dans le temps, et qui succède à un appareil de moellons taillés au marteau) ;
- l’apparition de l’arc brisé, sans doute pas antérieur à la seconde moitié du XIIe siècle, au regard des autres critères de datation, puis de l’ogive, pas avant le tournant du XIIIe siècle ;
- l’évolution des formes et du décor des ouvertures et des portails (dans la mesure où ceux-ci sont contemporains de la construction) : élargissement des portails, apparition puis disparition du tympan sculpté au profit du portail à voussures multiples, nœ, évolution du décor des chapiteaux ornant les ouvertures, avec apparition tardive du motif de feuilles courantes en faible relief ;
- l’apparition et le développement du chrisme comme motif iconographique majeur (lequel disparaît dès le début du XIIIe siècle) ;
- la rupture dans l’évolution de l’iconographie et le style des portails avec l’apparition des voussures historiées au plus tôt à la fin du XIIIe siècle ; etc.
- Et bien sûr la comparaison avec les édifices datés des vallées avoisinantes (Haut-Camminges, Haut-Pallars et Ribagorce).

De cela, il ressort la proposition suivante :

- Édifices construits au XIe siècle, dans l’ordre chronologique : Santa Maria de Cap d’Aran (état 1), Sant Estève de Tredós (vestige de décor d’arcature), Escunhau (nef), Arres de Jos, Sant Joan d’Arrós, Sant Roc de Begós (fragment d’abside), Sant Miquèu de Vilamòs, Vilac (chapelle de la rue Sant Blas – fragment d’abside et mur nord), tour-clocher de Bossòst, tour-clocher accolé à Santa Maria de Vilamòs.
- Édifices de la fin XIe – tournant du XIIe siècle : Mijaran (abside)99, Unha (abside et murs gouttereaux).
- Édifices du XIIe siècle : Sant Martin d’Arró (éléments structurels), Santa Maria d’Arties (édifice et objets mobiliers), Santa Maria de Peiron à Arties (ruines connues, aujourd’hui disparues), Era Mare de Diu deth Rosèr d’Aubèrt (nef et façade occidentale), Sant Félix de Bagergue (nef et la façade occidentale), Santa Eulària de Bausen (vestiges du chevet), Sant Martin de Benós (voûte en berceau), Sant Pèir de Bettan (édifice et cuve baptismale), Sant Sernin de Betren (ruines, linteau à chrisme), Era Purificacion de Bossòst (ensemble de l’édifice), Santa Maria de Cap

97. Les portails de Sant Estève de Betren et de Sant Miquèu de Vielha sont de bons témoins de ce basculement : avec leurs riches voussures historiées, ces œuvres n’ont pas d’équivalent immédiat sur le versant nord des Pyrénées. Leur source d’inspiration est clairement catalo-aragonaise.
98. Voir les détails et justificatifs, applicables aux édifices du premier âge roman (XIe et début du XIIe s.), dans E. Garland, « Les débuts de l’art roman... », p. 96-103.
d’Aran (états 2 et 3 ; peintures murales et objets mobiliers), Sant Pèir d’Escunhau (portail, objets mobiliers), Sant Martin de Gausac (vestiges et objets mobiliers100), Sant Pèir de Gessa (éléments structurels), Sant Blas de Les (abside), Sant Laurenç de Mont (vestiges, bénitier), Sant Andreu de Salardú (ensemble de l’édifice hors voûte et fenêtres retravaillées ; objets mobiliers), sanctuaire de Montgarri (fragment de mur et portail), Sant Miquèu de Vielha (nef (?) et tympans en remploi), Sant Félix de Vilac (nef, façade occidentale et objets mobiliers), Sant Estève de Montcorbau (vestiges, cuve baptismale), Santa Eulària d’Unha (voûtement, décor peint et cuves), Santa Maria de Vilamòs (nef101 et bénitier), Sant Miquèu de Vilamòs (voûtement de la nef ?).

- De la fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe siècle daterait Sant Joan d’Arties, et du second quart, voire du second tiers du XIIIe siècle Sant Estève de Betren.

- Vestiges éparfs conservés dans le Val d’Aran, qui laissent supposer l’existence d’une église romane : la cuve baptismale de Santa Eulària d’Arròs, la cuve baptismale et le bénitier de Sant Andreu de Casau, le linteau à chrisme, le Crucifix et la lipsanothèque de Sant Tomàs de Cazarilh, le chrisme de Garòs (remploi), le Christ de Mijaran (conservé dans l’église de Vielha), le chrisme de Mont (remploi), le Crucifix de Montgarri. À cette liste il convient d’ajouter divers objets conservés au musée de Vielha et dans le dépôt-musée de l’église de Casau.

- Vestiges dispersés hors du Val d’Aran : croix de Bagergue, encensoir de Betren, crucifix de Montgarri, peintures murales et crucifix de Santa Maria de Cap d’Aran, croix du Musée Archéologique de Madrid (inventaire 60539), et une Vierge à l’Enfant (coll. particulière) décrite et reproduite dans Catalunya romànica t. XXVI, p. 375. À cela s’ajoute la Vierge à l’Enfant d’Arties (disparue, reproduction dans Catalunya romànica t. XIII, p. 398), œuvre tardive mais s’inscrivant dans une filiation directe avec l’art roman aranais, possiblement plusieurs sculptures en pierre conservées à Barcelone, au MNAC et au Musée Frederic Marès (voir notes 74 et 75).

- La datation de Sant Jaume d’Arties et de Sant Martin d’Aubèrt, dont le plan et l’élévation s’inscrivent pleinement dans la tradition romane mais dont aucun élément de décor ne permet de préciser le siècle, continue de poser question (fin XIIe- XIVe siècle ?).

Pour la localisation de ces édifices, voir fig. 1.

Annexe 2.

Les vestiges de la chapelle de la rue Sant Blas, à Vilac.102

Cette maison située à l’est du village de Vilac, à trois-cents mètres en contrebas de l’église Sant Félix, laisse apparaître sur son angle nord-est trois petits arcs, derniers vestiges d’une arcature maçonnée en tout point semblable à

---

100. Gausac : n’en subsistent qu’un arc aujourd’hui encastré dans le mur sud et la cuve baptismale.
102. L’auteur remercie Mme Elisa Ros de lui avoir signalé l’existence de cette ancienne chapelle aujourd’hui transformée en maison.
celles des églises Sant Fabian d’Arres, Sant Joan d’Arròs, Sant Miquèu de Vilamòs et Santa Maria de Cap d’Aran. C’est une partie de la moitié nord-est de la construction primitive de ce qui fut une chapelle dont la construction porte les marques du « premier art roman ». Cette chapelle fut désaffectée au début du XIXᵉ siècle et vendue pour payer les travaux d’aménagement du nouveau chevet de Sant Félix (église dont la construction avait été entreprise plusieurs générations après l’édification de la chapelle).

Annexe 3.

Les lipsanothèques de Santa Maria de Cap d’Aran, à Tredòs,

Deux lipsanothèques ont été récemment retrouvées à Santa Maria de Cap d’Aran. La première (juin 2010) dans le pied central de l’autel majeur (conservé dans la crypte), l’autre dans l’autel d’une des absidioles. La première consiste en un flacon de cristal de roche gravé datant des IXᵉ ou Xᵉ siècle et qui aurait été réalisé au Proche-Orient. La seconde est une simple boîte en bois d’un type très répandu dans les Pyrénées (on en compte plus d’une dizaine de forme semblable) et elle semble être un peu plus récente (XIIᵉ siècle). Elle renfermait un fragment de tissu aujourd’hui conservé dans les réserves du Musée de Vielha. Il s’agit d’une soie d’origine orientale de la première moitié du XIIᵉ siècle produite dans les ateliers d’Almería. La provenance et le luxe de ces objets témoignent du rôle insigne de Santa Maria de Cap d’Aran et, selon toute probabilité, des relations commerciales avec l’Espagne musulmane. La différence entre les deux lipsanothèques conforte, si besoin était, l’idée que les absidioles de l’église ont fait partie d’une campagne de construction significativement postérieure à l’abside principale.

---

103. Que Mme Elisa Ros, mosén Pere Balagué, curé de Vielha, ainsi que le personnel du Musée de Vielha soient ici remerciés de lui avoir permis d’examiner ces vestiges.
