

M É M O I R E **S**
DE LA
SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



TOME LXVIII - 2008

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA HAUTE-GARONNE

LES PEINTURES MURALES ROMANES DE NOTRE-DAME DE VALS NOUVELLES LECTURES À LA LUMIÈRE DE LA DERNIÈRE CAMPAGNE DE RESTAURATION

par Virginie CZERNIAK et Jean-Marc STOUFFS *

L'église Notre-Dame de Vals, dans l'actuel département de l'Ariège, est un édifice notoirement exceptionnel. Le site auquel elle appartient, et auquel elle doit sa configuration en partie troglodytique, est à compter parmi les sites les plus remarquables du Midi languedocien médiéval. Un lieu d'exception qui avait vu son intérêt encore augmenter à l'issue de la mise au jour dans les années 1950 d'un ensemble de peintures murales réalisées dans la partie orientale de l'édifice. Ce décor, pour l'essentiel conservé sur la voûte en berceau plein-cintre sur doubleaux qui coiffe le chœur quadrangulaire de l'église, a depuis lors suscité maintes études (1). Il a aussi été l'objet de diverses interventions d'ordre différent (2), dont la dernière entreprise de restauration-conservation menée a permis la mise en lumière d'un certain nombre d'éléments sur lesquels il convient de revenir.

Origine du site et historique de l'édifice (3)

L'ensemble des blocs de poudingue - conglomérats formés d'une composition hétérogène de galets assemblés - qui compose l'écrin de l'église de Vals, provient de la colline de l'Aglianié, point culminant du paysage alentour. Après s'être séparés de la corniche, les rochers ont ripé le long de la pente marneuse à une époque qui se situerait à la fin de la dernière ère glaciaire, pour venir progressivement s'immobiliser dans la configuration que nous leur connaissons aujourd'hui.

La première occupation de ce site remonte au début de l'âge du bronze. Cette ancienneté est confirmée par les conclusions du sondage archéologique réalisé dans la faille dite de la source, que l'on peut voir au nord ouest de l'édifice (4). Non loin de là, des fragments de céramiques « à parois fines » découverts dans l'« abri des cornillons » - abri sous roche situé à gauche de la porte ouvrant sur le passage entre deux rochers menant

* Communication présentée le 10 juin 2008, cf. *infra* dans « Bulletin de l'année académique 2007-2008 », p. 351.

1. P. DESCHAMPS, « Les fresques romanes de Vals », *Cahiers de Civilisation médiévale*, I-1958, p. 189; J. GIROU, « Les fresques romanes de Notre-Dame de Vals », *Pyrénées*, n° 43, 1960, p. 175-180; Abbé J.-M. DURAND, « Les fresques romanes de Vals », *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Foix*, 19^e volume, 1960-1961, p. 1-19; M. DURLIAT, *Pyrénées romanes*, Zodiaque, La nuit des temps, 1969, p. 45-55, « L'église de Vals », *Congrès Archéologique de France*, 131^e session, « Pays de l'Aude », S.F.A., 1973, p. 405-415; E. GARLAND, « Les fresques de Vals: iconographie et pensée religieuse », *Bulletin de l'association des amis de Vals*, n° 6, 1982, p. 18-20; N. PIANO, « Approfondissements sur les peintures murales de Notre-Dame de Vals », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 91-104.

2. Les peintures ont été restaurées par Malessot à l'issue de leur dégagement, puis furent l'objet d'une étude préalable réalisée par C. Morin en 1998 avant d'être dernièrement restaurées par J.-M. Stouffs.

3. Nous tenons à remercier l'Association des Amis de Vals, et tout particulièrement son Président, Monsieur Serge Alary, pour sa disponibilité et les précieuses informations qu'il a bien voulu nous dispenser.

4. Opération de sondages réalisée durant l'été 2008 par Messieurs Serge Alary et Marc Comelongue de l'Association des Amis de Vals (publication en cours). Numéro d'autorisation 220/2008, délivré par le Service Régional de l'Archéologie de Midi-Pyrénées.

à l'édifice – donnent à penser qu'auparavant, un lieu de culte antique a pu exister à l'emplacement de l'actuel monument, ou dans son proche voisinage. Venant peut-être supplanter ce possible lieu cultuel païen, une première construction est taillée en partie dans le caillou dont les vestiges correspondent à l'actuelle nef basse de l'église, parfois désignée à tort comme crypte. Cette première église, éventuellement déjà dédiée à la Vierge, fut vraisemblablement édifiée à l'époque préromane. L'abside actuelle, élevée dans le courant du XI^e siècle, repose sur des bases anciennes à l'orientation légèrement différente. Elle participerait d'un premier remaniement du bâtiment primitif, auquel se joindra au XII^e siècle sur le côté sud ouest, une chapelle indépendante dédiée à l'archange saint Michel élevée sur la partie supérieure du rocher (5).

Au XIV^e siècle, l'ensemble est unifié en prolongeant sans doute l'église jusqu'à la chapelle que l'on surélève et que l'on flanque d'une tourelle de section carrée permettant un accès à la partie haute anciennement crénelée. Elle est – comme semblent l'indiquer les deux ouvertures superposées pratiquées dans le mur ouest (6) – aménagée sur deux niveaux communiquant par un escalier extérieur possiblement inclus dans un bâtiment (7) qui occupait l'actuelle terrasse en partie fortifiée, ainsi que l'atteste la présence de créneaux sur le côté nord. (fig. 1).



FIG. 1. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME : vue méridionale. Cliché J.-M. Stouffs.

5. Cette dédicace est mentionnée pour la première fois par l'abbé J.-M. DURAND puis reprise par Monsieur M. DURLIAT, assimilant ainsi Vals aux sanctuaires associés de Marie et de Michel.

6. Si nous prenons en compte la différence de niveau entre la base côté intérieur, et côté extérieur de l'ouverture haute actuellement murée, nous pouvons supposer qu'il s'agissait d'une porte d'accès avec des marches aménagées dans l'épaisseur du mur.

7. Il existait au XVII^e siècle, des vestiges décrits dans un démembrement de 1678 – concernant les biens de Marie Izabeau de Saint-Chaumont veuve héritière de Louis de Cardelhac – comme étant ceux d'une « maison seigneuriale avec une grande tour et restes de murs ». Nous remercions Monsieur Marc COMELONGUE de nous avoir signalé l'existence de ce document aux Archives du département de l'Ariège, cotation 46 j 260, liasse n° 77.

Le corps central de l'ensemble ainsi formé, peut-être organisé à cette époque en deux nefs superposées communicant entre elles, a été sujet à de nombreux remaniements au cours du temps, que l'état de nos connaissances à ce jour ne nous permet pas d'éclaircir.

La vision qui s'offre aujourd'hui aux visiteurs qui accèdent à la nef haute par deux escaliers jumeaux, procède de travaux de la seconde moitié du XIX^e siècle attribués à la Marquise de Portes. C'est de cette époque que datent l'ouverture de l'arc établissant la communication de la chapelle avec l'église – dont on trouve mention pour la première fois en 1877 dans l'article de Jules de Lahondès – mis en œuvre au moment de la surélévation de la nef, ainsi que l'aménagement de l'escalier d'accès à la chapelle Saint-Michel tel qu'il se présente aujourd'hui avec son habillage de bois. Situé auparavant à l'extérieur et taillé à même le rocher, on y accédait en passant une porte décrite dans une correspondance anonyme de 1841, qui fait par ailleurs état d'une première campagne de restauration postérieure à un miracle ayant eu lieu en 1817 (8).

La découverte des peintures et leur première restauration

Arrivé à Vals en 1945, l'Abbé Julien-Marie Durand, déjà connu pour ses travaux de préhistorien, est interpellé par l'originalité et le caractère particulier de l'endroit. Il engagera en 1958 les premières fouilles qui révéleront le site archéologique. Mais c'est quatre ans auparavant, durant l'année 1954, qu'il découvrit les peintures romanes de l'abside en mettant au jour une figure sur l'intrados du premier arc doubleau, après avoir été autorisé par les Monuments Historiques à entreprendre le dégagement des murs et de la voûte des différentes couches de plâtre qui les recouvraient (9).

C'est seulement deux ans après cette découverte, au mois de septembre 1956, que Monsieur Malesset, responsable de l'atelier du même nom et un des ses employés, Monsieur Bouquin, furent dépêchés à Vals par l'administration des Monuments Historiques et mandatés pour entreprendre une campagne de sondages, afin d'apprécier la qualité et l'étendue des peintures. L'Abbé Durand nous relate la joie qu'il éprouva « comme s'il fût agi d'un triomphe personnel » (10), en voyant l'intérêt des deux intervenants grandir à mesure que le dégagement avançait puis, quant à la fin d'une journée de travail, il fut possible d'identifier sur la voûte de la travée centrale les figures de deux apôtres : saint Pierre et saint André.

Informée des résultats de cette mission, l'administration des Monuments Historiques prit la décision de poursuivre la tâche. Monsieur Bouquin resta à demeure. Bientôt rejoint par Monsieur Galy, ils achevèrent le dégagement et la restauration des peintures au mois de novembre de la même année.

Les travaux se firent sous la maîtrise d'œuvre de l'architecte en chef des Monuments Historiques, Monsieur S. Stym-Popper. Il fit fermer deux fenêtres latérales percées durant la période moderne, situées en parties basses de la voûte de la deuxième travée, en prenant soin de récupérer des pierres ornées de fragments peints, utilisées comme matériaux de construction des ébrasements (11). On suppose ces fenêtres ouvertes consécutivement à la création d'un retable apposé contre le mur droit du chevet plat, qui occulta l'ouverture axiale d'origine agrandie au XV^e siècle.

L'année suivante, entre le mois de septembre et le mois d'octobre 1957, M^{lle} Débès réalisa à l'aquarelle le relevé complet des peintures commandé par M. Paul Deschamps, Conservateur en chef du Musée des Monuments français (12). Quant aux travaux relatifs à l'aménagement de l'abside et aux remaniements de la couverture, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, ils devaient se poursuivre jusque dans le courant de l'année 1959.

8. Voir à ce sujet l'article de M. COMELONGUE, « Les témoignages du XIX^e siècle sur l'église de Vals », dans *Bulletin de l'association des amis de Vals*, n° 60, mars 2008, p. 5-14.

9. Bien que cette date de 1954 soit généralement avancée, il semble que les peintures aient été découvertes dès la fin de l'année 1952 ou au tout début de l'année 1953. En effet, dans une lettre datée du 29 janvier 1953 adressée à l'abbé Durand, Raymond Eschollier écrit : « ravi d'apprendre qu'on a découvert à Vals des peintures – peut-être romanes... ».

10. Abbé J.-M. DURAND « Les fresques romanes de Vals », *Bulletin de la société ariégeoise sciences, lettres et arts de Foix*, 19^e vol., 1960-1961, p. 1-2.

11. Ces pierres furent positionnées de façon aléatoire lors de la reprise de la voûte, à l'exception des éléments manifestant une relation évidente.

12. Conservé au Centre de Recherche du Musée des Monuments Français.

À l'avancement de leur intervention, les restaurateurs se trouvèrent essentiellement confrontés à des problèmes durant le dégagement des peintures et lors de leur nettoyage. Les difficultés, consécutives d'une part à la résistance des badigeons de chaux calcifiés, et, d'autre part, à des taches d'un ton brun soutenu couvrant de larges surfaces de la couche picturale, ne furent pas totalement résolues. Ces opérations, dont on pouvait observer les stigmates dans des zones de badigeons résiduels, furent réalisées à l'aide de moyens mécaniques de types couteaux, grattoirs, attestés par une correspondance de l'Abbé Durand, envoyée quelques temps après à M. le curé de Montgauch – autre commune de l'Ariège où l'on venait de découvrir des peintures romanes – dans laquelle il décrit ce qu'il a observé à Vals : « pour décaper il faut employer la palette de vitrier, de petits ciseaux et le marteau et aller très, très doucement » (13).

Si cette méthode autorisa l'élimination plus ou moins achevée des différentes couches de plâtre et des laits de chaux, elle ne put venir à bout des taches sombres qui voilaient les peintures. Les restaurateurs remédièrent à ces carences en s'autorisant une reprise large des fonds colorés, s'apparentant le plus souvent à du repaint, soulignant en grande partie le dessin original des figures pour leur assurer la meilleure compréhension possible.

Cette intervention se borna à la couche picturale existante, à l'exclusion des pertes d'enduit ou des accidents plus superficiels – à quelques exceptions près – qui furent colmatés par des mortiers de sable et chaux présentant des aspects contrastés, parfois recouverts d'un badigeon coloré sans aucune restitution picturale. Ce parti pris est clairement énoncé par l'Abbé Durand qui écrit : « Les travaux de dégagement des fresques n'ont donné lieu à aucune réparation iconographique, à aucun raccordement tentateur. Les images, souvent blessées, meurtries ou même, en plus ou moins grande partie détruites, sont ce qui a pu nous parvenir depuis le lointain XI^e siècle. » (14)

L'étude préalable et la seconde restauration

S'émouvant d'une lente détérioration des peintures constatée au fil des ans, l'Association des Amis de Vals obtint une étude préalable (15) à une nouvelle restauration, grâce aux demandes répétées de son Président d'alors, Monsieur Guy Leclercq.

Commencée en 1998, elle s'est consacrée dans un premier temps à l'étude de l'état sanitaire des lieux, à la technique des peintures et à leur état de conservation. L'année suivante, une seconde campagne a porté plus précisément sur les possibilités techniques d'un nettoyage et un essai de réintégration picturale.

Réalisée en peu de temps et avec des moyens restreints, cette étude, pertinente sur bien des points, dut cependant être réorientée lors de la dernière campagne de restauration du programme peint de la voûte de l'abside – à l'exclusion des deux arcatures basses – qui débuta au mois de septembre 2006 pour s'achever au mois de février 2008 (16).

L'état de conservation des peintures rencontré lors de cette campagne, conforme dans l'ensemble à la description de l'étude, devait être sensiblement identique à ce qu'avait dû laisser la restauration de 1956, à l'exception de la retouche picturale qui, altérée graduellement dans ses tonalités par les conditions de conservation et les matériaux mis en oeuvre, engendra cette « atténuation progressive des couleurs et des traits » et cette « difficulté de plus en plus grande rencontrée pour les déchiffrer » évoquée par Monsieur Leclercq (17) (fig. 2).

L'hypothèse de l'apparition d'un voile de calcite – avancée dans le rapport d'étude comme cause de cette opacification – consécutif à des infiltrations d'eau à travers la toiture de l'abside apparues en 1981, et produit par un lent séchage de la voûte après des travaux de réfection menés en 1984, ne nous semble pas juste.

13. Il s'agit d'une carte reproduisant le taureau de saint Luc envoyée fin 1957 à M. le Curé de Montgauch, par laquelle l'Abbé Durand annonce sa venue prochaine pour voir les peintures romanes récemment découvertes. Elle est conservée aux Archives de la commune avec deux autres cartes reproduisant le bain de l'Enfant et l'ange de l'Annonciation.

14. *Op. cit.*, p. 2.

15. Étude commandée à l'atelier de Conservation Restauration de M. et M^{me} Christian et Françoise Morin par le Service Régional des Monuments Historiques de Midi-Pyrénées, et réalisée en deux phases : en 1998 et 1999.

16. Campagne de restauration réalisée sous la maîtrise d'ouvrage de la Communauté de Communes de la Vallée Moyenne de l'Hers et la maîtrise d'œuvre de la Conservation Régionale des Monuments Historiques.

17. G. LECLERQ, « À propos d'un thème iconographique rare, présent à Vals », *Bulletin de l'association des amis de Vals*, n° 42, 1^{er} mars 1999, p. 2.



FIG. 2. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME: APÔTRE SAINT ANDRÉ ET SAINT PIERRE, AVANT LA RESTAURATION 2007/2008, deuxième travée de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stofffs.

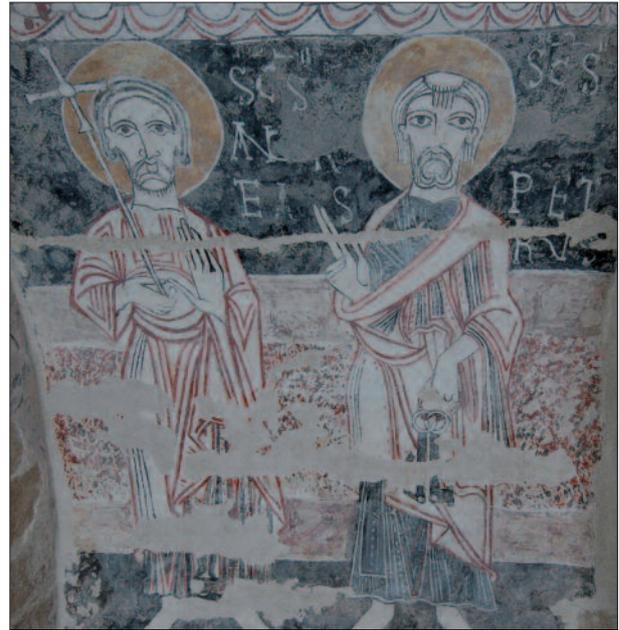


FIG. 3. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME: APÔTRE SAINT ANDRÉ ET SAINT PIERRE, APRÈS RESTAURATION 2007/2008, deuxième travée de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stofffs.

En effet, un devis descriptif et estimatif envoyé le 24 novembre 1958 par Sylvain Stym-Popper et approuvé par la Direction de l'Architecture le 11 décembre 1958, fait état d'interventions ayant trait à la couverture du chevet (18). Il y est question d'enlèvement de tuiles canal et de charpente, du recouvrement de l'extrados de la voûte par une « forme en béton de pouzzolane » et de la pose d'une « étanchéité multicouche par feutres bituminés ». La nouvelle toiture sera composée de « lauses taillées et scellées sur chape de mortier de chaux ».

Depuis l'exécution de ces travaux dans le courant de l'année 1959, nous pouvons considérer comme peu probable l'éventualité d'une inondation de la voûte. Par contre, il est évident que son confinement – condamnant toutes possibilités de « respiration » de l'architecture dans sa partie supérieure – a d'autres incidences conservatoires au niveau des peintures qui pourraient être résolues par la dépose du « multicouche » et le rétablissement d'une petite charpente permettant l'aménagement d'un vide sanitaire sous le toit.

Par ailleurs, les quantités d'eau observées à l'intérieur du sanctuaire en 1981 par Madame Boulhaut, conservateur des Antiquités et Objets d'Art, sont sûrement imputables à des percolations localisées à la jonction de la maçonnerie et du rocher, au degré des arcatures basses du mur sud, faisant suite à de fortes précipitations.

Pour parer au problème, on construisit à l'extérieur un trottoir de galets et l'on installa en bordure de toiture un chéneau relié à un tuyau de descente, favorisant ainsi l'écoulement des eaux de pluie dans un regard déjà présent à l'angle est de l'abside (19). On ne prit malheureusement pas garde à cette évacuation qui conduisait à un regard opposé, via une simple canalisation enterrée qui ne menait nulle part ailleurs. L'infiltration régulière des eaux déversées amplifia un tassement de l'angle nord du chœur qui, en se répercutant sur les fissures de la scène de l'Annonciation, détermina la chute d'un fragment d'enduit au niveau de la hanche gauche de la Vierge.

18. Conservé à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 11, rue du séminaire de Conflans, 94 220 Charenton-le-Pont.

19. Travaux réalisés en 1984 par l'entreprise Corea.

Le voile de calcite existait donc probablement antérieurement à la restauration de 1956. Toutefois, il n'est pas exclu que ce phénomène soit localement et périodiquement entretenu par des problèmes de condensation induits par l'accès inférieur à l'édifice, dont la porte est laissée régulièrement ouverte par les nombreux visiteurs (20).

La présence de ce voile conférait aux fonds noirs une teinte bleutée qui subsiste toujours, expliquant pourquoi les restaurateurs ont eu recours à un bleu Guimet pour les restaurer (21). L'emploi de cette couleur comme pigment de retouche, a pu faire penser à la présence d'un bleu observé au moment du dégagement des peintures, le noir s'apparentant alors à une couche préparatoire tel qu'on le rencontre parfois. Aucune trace de bleu ancien n'ayant été trouvée sur ces noirs, rien ne permet actuellement de corroborer une telle hypothèse. Nous devons donc considérer ce noir comme étant la couleur effectivement utilisée pour peindre les larges bandes composant l'arrière-plan des scènes représentées, à l'instar de ce que l'on peut rencontrer dans des peintures catalanes de la même époque.

Comme nous l'avons évoqué, les premiers restaurateurs se heurtèrent à la présence de taches brunes, parfois très soutenues, qui couvraient quasiment l'ensemble de la surface peinte et lésaient considérablement la perception de l'œuvre. La dernière campagne de restauration a démontré qu'il était possible d'accéder à une image moins brouillée, et plus convaincante que par le passé.

Ces altérations brunes, analysées « comme faisant partie intégrante de la couche picturale » (22), furent soumises à des essais d'allègement de différents niveaux, mis en œuvre par micro abrasion dans le cadre de la seconde étude préalable. Le procédé permit d'atteindre un résultat acceptable ponctuellement sur des zones claires, mais de manière hétérogène, ce mode d'intervention n'autorisant pas, dans ces circonstances, un nettoyage cohérent de l'ensemble de la couche picturale.

À l'issue d'une période d'observation, il est apparu que ces voiles relevaient majoritairement de dépôts de surface très résistants, fortement liés à la peinture murale. Une coupe stratigraphique confirma cette hypothèse, mettant en évidence une couche brune distincte de la couche picturale (23). À la suite de plusieurs essais effectués en différents endroits, le choix d'une méthode d'intervention chimique en phase aqueuse s'imposa par son efficacité. La pose de compresses de pure cellulose, imprégnées d'une solution de carbonate d'ammonium, au travers de papier japon étendu sur la couche picturale, en alternance avec un nettoyage mécanique suivi de plusieurs rinçages, confirma qu'il était possible en variant les concentrations et les temps d'application, d'atteindre un résultat homogène sur l'ensemble de la voûte. Ce procédé facilita l'élimination des restes de badigeon qui maculaient les peintures, et permit l'atténuation des blancheurs. Les décollements d'enduit constatés lors de l'étude préalable, furent traités par des injections de coulis de mortier, et de rares fragments soulevés de couche picturale remis en place (24).

Le retrait de l'ancienne restauration devenue obsolète fut, de fait, concomitante au nettoyage de la couche picturale. La purge des mortiers de comblement de l'enduit original, qui gênaient considérablement la lecture de l'œuvre par leur texture et leur tonalité inappropriées, fit prendre conscience – en mettant au jour certains désordres structuraux – d'un basculement ancien de la dernière travée (25). L'érosion lente de la partie externe des joints de maçonnerie, situés à la base du mur pignon du chevet plat partiellement enterré, et son probable tassement, provoquèrent ce déversement auquel correspondent le glissement de la voûte de la seconde travée sur les doubleaux, les fissures des murs gouttereaux, et l'affaissement des cintres des deux dernières arcatures aveugles du chœur.

20. Le CO₂ est omniprésent dans l'atmosphère et peut varier sensiblement en présence de visiteurs en milieu confiné. En contact avec l'eau, il forme une solution faiblement acide (acide carbonique) agressive sur certains matériaux comme le carbonate de calcium présent dans les enduits de chaux, qu'il mettra en solution. En fonction de la concentration du CO₂ et de l'évaporation de l'eau, on pourra obtenir une recristallisation du carbonate dissous qui provoquera des blancheurs à la surface des peintures.

21. Il s'agit d'un substitut au véritable outremer qui est la lazurite ou lapis lazuli, inventé en 1826 par Monsieur J.-B. Guimet. Il reçut un prix auprès de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale en 1828, dont le rapporteur pour le sujet était Monsieur P. Mérimée, et ouvrit une usine de fabrication en 1830.

22. F. C. MORIN, « Rapport d'étude de conservation-restauration des peintures murales de l'église de Vals », Conservation Régionale des Monuments Historiques de Midi-Pyrénées, 1999, p. 6.

23. Stratigraphie réalisée par M. SOULACROIX pour la soutenance d'un master : « Analyses des peintures murales de l'église de Vals », sous la direction de M. Floréal DANIEL, mémoire de stage effectué au C.R.P.A.A. I.R.A.M.A.T. U.M.R. 5060 C.N.R.S., Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.

24. La « desquamation de l'enduit » et les « quelques écaillages » relevés lors de l'étude de 1988 (p. 8) sur une pierre de réemploi correspondaient à des fragments de peintures assemblés sans cohérence, dans un enduit de plâtre et chaux (?). Ils sont déposés aux archives de l'Association des Amis de Vals.

25. Nous tenons ici à remercier Monsieur Norbert Aigoïn, Ingénieur-conseil au B.E.T.S., de sa visite et des éclaircissements qu'il a bien voulu fournir de ces désordres.

À ce stade de la restauration, se posa le problème de la mise en valeur de cet ensemble de peintures murales, en fonction de critères à la fois historiques – histoire de l'œuvre, vieillissement, accidents, temps de sa création et temps intermédiaire à sa réception – et esthétiques, l'unité de l'œuvre comme « l'unité d'un tout » pouvant subsister même à l'état de fragments (26).

Remarquons ici que la phase du nettoyage participe de tels critères, qui par ailleurs la légitiment, puisqu'elle interfère, d'une part, directement dans la perception de l'image, et, d'autre part, doit respecter ses matériaux constitutifs dans leur originalité et l'aspect qu'ils ont acquis au fil du temps.

La restauration ne peut en aucun cas s'immiscer dans le processus créatif de l'œuvre dont le champ est définitivement clos, et ne peut y accéder que par ce qui demeure de l'état de ses matériaux originaux, au moment de sa réception. Elle se situe donc dans le temps présent, en tant qu'évènement historique participant au mouvement de sa transmission.

À Vals, elle s'est articulée entre le traitement des lacunes, celui des usures et la réintégration picturale.

Les grandes lacunes d'enduit, qui ne se prêtaient pas à une réintégration de l'image par trop hypothétique, ont été ragréées par un enduit de chaux et de sables colorés de façon à minorer l'effet de rupture au sein de l'image. Avec la même logique, l'application d'un ton de fond en légers glacis, a permis la réduction du trouble visuel des usures sans chercher à les supprimer.

La réintégration picturale s'est strictement limitée à la mise en valeur des parties conservées, et l'état de conservation des peintures a présidé au choix des reconstitutions quand elles étaient admissibles. Leur mise en œuvre limitée a permis, grâce à la technique du « *tratteggio* », de garantir leur visibilité et d'éviter toute confusion avec l'original (fig. 4).

Nous nous sommes appliqués au cours de cette restauration à retrouver la meilleure lecture de l'œuvre qu'il nous semblait possible de restituer, en permettant aux parties conservées de reformer un tout (fig. 3). Elle doit être considérée comme une proposition actuelle, liée à une époque, une culture, à l'individualité d'une perception et d'une sensibilité. Parfaitement documentée et réversible, elle pourra être reconsidérée par les générations à venir, héritières de ce patrimoine.

Technique picturale

Cette restauration nous a permis d'authentifier la technique employée par l'atelier de l'époque : il s'agit, à notre avis, en majeure partie de fresque (27), ce qui n'exclut pas la possibilité de finitions à sec comme nous le



FIG. 4. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME: APÔTRE SAINT PIERRE, « *TRATTEGGIO* », deuxième travée de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stouffs.

26. Pour toutes ces notions, nous renvoyons à la lecture de Césaire BRANDI et à sa « théorie de la restauration ».

27. Les arguments avancés par l'étude préalable pour remettre en question cette hypothèse, ne nous semblent pas corrects. En effet, la faible épaisseur invoquée de l'enduit ne vient pas en contradiction avec une technique de fresque dans la mesure où le support (voûte en pierre) permet une réserve d'humidité. D'autre part l'absence de joint de reprise d'enduit sur la troisième et seconde travée peut se concevoir, compte

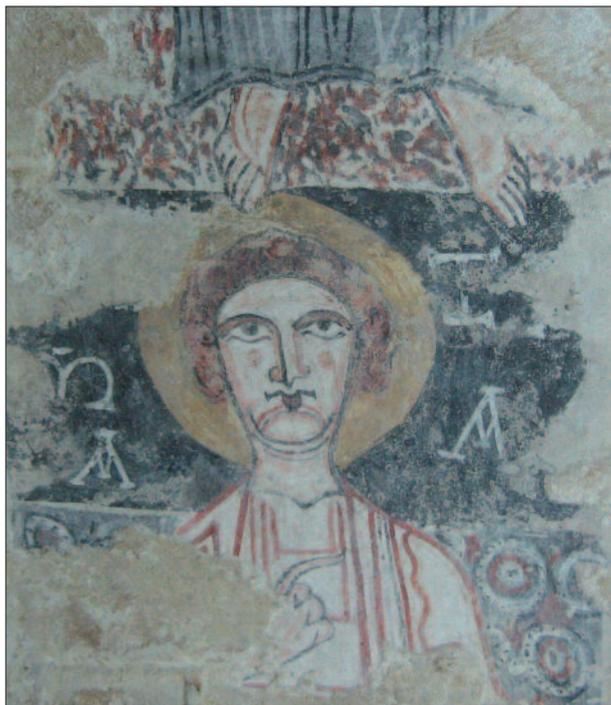


FIG. 5. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME : SAINT MATTHIAS, APRÈS RESTAURATION 2007/2008, deuxième doubleau de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stouffs.

verrons en fin de chapitre. Si on en juge à la façon de procéder de ces artistes, la création de cet ensemble fut assurément d'une exécution rapide. Après avoir dégrossi la surface de la voûte par un premier enduit, la couche de finition destinée à recevoir les peintures est étendue de façon régulière et lissée soigneusement.

La suite du travail consiste en une succession de passages de couleurs évoluant de la tonalité la plus claire à la plus foncée. L'artiste circonscrit dans un premier temps la silhouette de son personnage par un lait de chaux plus ou moins épais, qui tiendra lieu de carnation et de couleur de fond aux vêtements. Sur cette base blanche, un dessin campe les figures d'un trait précis à l'ocre ou au noir, les deux couleurs s'associant parfois, évoquant ainsi un léger modelé. Viennent ensuite les nimbes qui cernent les visages, et l'arrière-plan passé en à-plat ou en légers mouchetis, qui clôture l'espace derrière les scènes. Le travail s'achève par l'identification des saints, dont les noms s'inscrivent en léger relief à l'aide d'une chaux épaisse (fig. 5).

Cette description correspond dans l'ensemble au travail observé, avec quelques variantes comme par exemple le tracé du nimbe de l'archange Gabriel laissé en réserve du mortier, et une sensible complexification des à-plats, du dessin et des rehauts dans la première travée. Nous avons identifié un repentir important sur la vasque du bain de l'Enfant

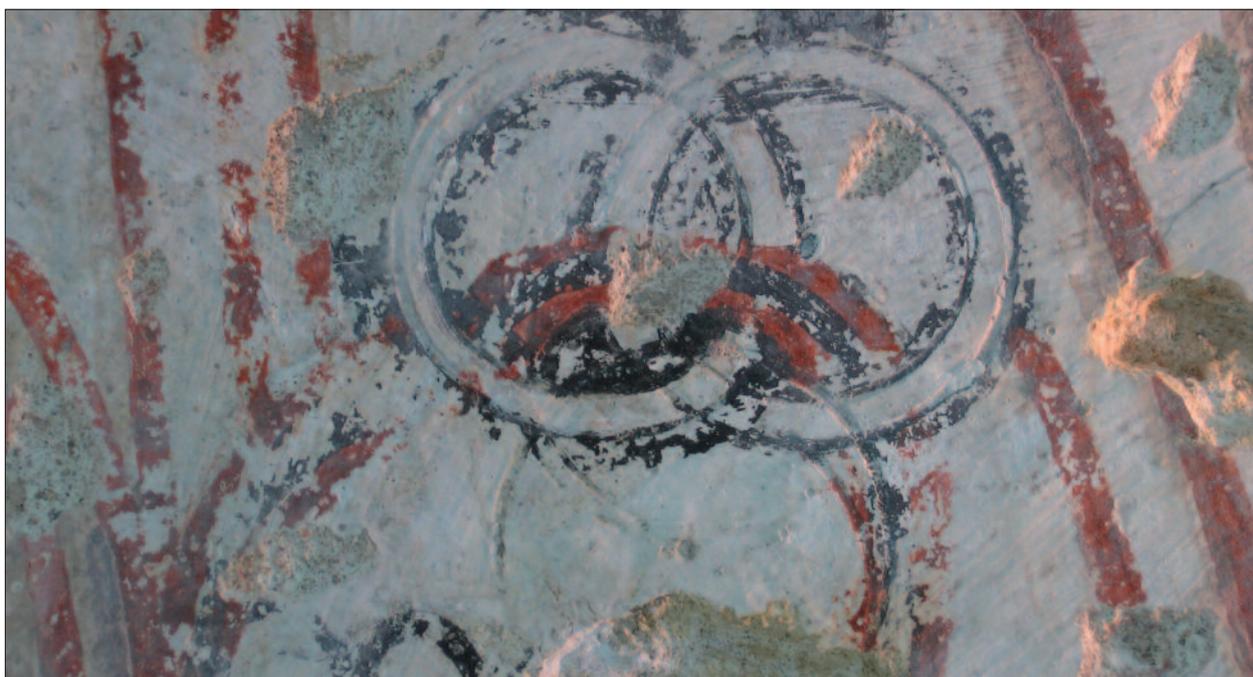


FIG. 6. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME : APÔTRE SAINT PIERRE, TRACES DE COMPAS, deuxième travée de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stouffs.

figurée dans une première version de couleur noire, avant que l'artiste ne se ravise et la badigeonne de blanc. Le trait qui délimite le bord du broc, en partie lacunaire, tenu par la servante à la gauche de l'Enfant est obtenu de façon amusante en incisant le badigeon blanc de la vasque, laissant ainsi apparaître le noir sous-jacent à la manière d'une carte à gratter.

L'examen en lumière rasante des peintures nous a révélé l'utilisation du compas pour graver dans l'enduit les anneaux des clefs de saint Pierre ainsi qu'un unique tracé incisé coïncidant avec le visage de l'apôtre saint André (fig. 6). S'agissait-il d'un apprenti pas encore rompu au travail à main levée, qui aurait ainsi reproduit le dessin du maître pour se guider ?

Ce même examen a mis en évidence un joint d'enduit délimitant au plus près le Christ de la Parousie, définissant le temps d'une journée de travail s'apparentant à une « giornata ».

Toutes ces observations tendent à confirmer que nous sommes bien en présence de peintures effectuées en technique de fresque. Les couleurs employées sont des teintes de base, blanc, rouge, jaune, noir pouvant se décliner en différents tons, correspondant respectivement à de la chaux, de l'hématite, un ocre, et un noir de carbone. Quelques rares témoins de couleur bleue ont attiré notre attention sur le manteau du Christ que nous n'avons malheureusement pas pu faire analyser. Nous pouvons imaginer, compte tenu de l'importance de la scène et du soin apporté à la réalisation de cette figure malheureusement en majeure partie ruinée, qu'il y avait là un travail de finition à la détrempe sur enduit sec, mélangeant un liant et peut-être une azurite (28).

De l'héritage stylistique du maître de Pedret

Le rattachement des peintures de Vals à la sphère de production picturale catalane fait l'unanimité depuis leur mise au jour et l'analyse iconographique corrobore d'ailleurs cet état de fait. La nouvelle lecture de caractéristiques formelles de l'œuvre à la faveur des dernières interventions ne fait que confirmer cette filiation. La parenté communément admise n'était cependant pas toujours, jusqu'alors, à l'avantage des peintures ariégeoises que l'on situait plutôt dans un cercle de réalisations secondaires où la médiocrité stylistique ne pouvait que rivaliser avec l'indigence chromatique. L'examen attentif auquel on est en mesure de se livrer aujourd'hui autorise à réviser en grande partie un jugement assurément trop souvent hâtif et par trop dépréciatif.

Seule la composition générale du décor était globalement jugée satisfaisante et il est vrai qu'elle témoigne d'une maîtrise de l'espace impartie à considérer avec attention. La distribution des figures et l'enchaînement des thèmes depuis le mur droit du chœur à chevet plat jusqu'à l'extrémité de la voûte de la première travée n'est ni plus ni moins que la mise à plat accomplie d'un décor traditionnellement organisé entre un cul-de-four d'abside, la partie tournante de cette dernière et la travée droite qui la précède. Cette mise en page était délicate à négocier car elle devait nécessairement conduire à la mise en valeur particulière de l'image du Christ triomphant telle qu'elle apparaît précisément d'habitude au centre de la conque absidale. La disposition graduelle des sujets et leur organisation perpendiculaire par rapport à l'axe factier de la voûte mène ineffablement le regard précisément vers cette première portion de voûte proposant le Christ en majesté. Cette orientation était du reste volontairement soulignée par un enrichissement chromatique de cette scène principale. Ce léger renforcement des couleurs n'est certes pas immédiatement perceptible car cette première portion du décor est la plus ruinée de l'ensemble conservé, mais l'étude au plus près de la couche picturale permet d'apprécier, en dépit des lacunes, un nouveau graphisme coloré à hauteur de cette scène. L'impression générale d'un strict traitement graphique noir n'est plus de mise dans cette partie de la réalisation car même si les aplats de couleurs restent rares – c'est là une des caractéristiques de cet ensemble – le recours à une coloration un peu plus dense est ici requis pour une mise en valeur délibérée. Ce constat est particulièrement flagrant au niveau des plumes des différentes paires d'ailes présentes, que ce soient celles des différents anges ou des symboles des évangélistes, où l'on peut noter le recours à des traits rouges et/ou jaunes, absents des couvertures et des rémiges arborées par les anges représentés dans les différentes scènes consacrées à l'Enfance dans la partie orientale du décor.

tenu de leur surface restreinte, quant à la première travée, la reprise d'enduit correspondant à la figure du Christ peut tout à fait être interprétée comme une journée de travail (« giornata »).

28. En l'absence d'analyse de pigment, cette hypothèse ne peut être confirmée.

L'adresse avec laquelle l'ensemble de ce décor a été mis en œuvre, et qui témoigne d'une expérience certaine en matière de réalisation picturale monumentale, mérite d'être particulièrement soulignée en raison de l'absence de toute trace de mise au cordeau. Semblable exécution à main levée ne peut toutefois être totalement exempte d'imprécisions et on peut souligner le défaut d'alignement de la mandorle du Christ en majesté qui n'est pas exactement dans l'axe de la bande faîtière, soulignée de doubles cercles tangents, qui marque le centre du berceau de la deuxième travée. Mais, précisons que c'est la voûte elle-même qui présente une imperfection dans son ajustement – les murs sud et nord de la première travée du chœur ne sont pas exactement parallèles – et que les artistes n'ont finalement fait que s'adapter ici à une anomalie structurelle.

Après avoir établi le soin qui fut apporté au traitement de la composition d'ensemble, il convient de regarder les différentes figures d'un peu plus près afin d'en dégager les caractéristiques stylistiques. Une telle lecture doit prendre en considération la déformation induite par les contours de la voûte en berceau plein-cintre, c'est la raison pour laquelle il est préférable, pour une telle démarche, de s'en remettre aux relevés (fig. 7 et 8). Les différentes figures apparaissent ainsi proportionnées avec une grande régularité, leur chef correspondant, quelle que soit leur taille, à un septième de la hauteur totale du corps, ce qui leur confère un équilibre rigoureux dûment respecté. Elles sont toutes pourvues d'épaules menues et tombantes et de mains majoritairement disproportionnées qui se révèlent, rompant seules l'équilibre général, plus grandes que les visages lorsqu'elles sont ouvertes et dressées comme celles des apôtres sur la deuxième travée. Cette disproportion des mains est une constance dans la peinture de manuscrit préromane hispanique, qu'elle soit asturienne ou mozarabe, depuis la Bible de Léon jusqu'au Beatus de Silos, et une telle filiation trahit vraisemblablement la familiarité des artistes ayant œuvré à Vals avec ces peintures antérieures et mobiles.

Les personnages qui entrent dans la composition du décor peint de Vals ont été soumis à deux traitements distincts en fonction de leur statut significatif. Ainsi, les apôtres de la deuxième travée et du second doubleau, de même que les archanges avocats, chérubin et séraphin de la première travée, se caractérisent par une frontalité nette, empreinte d'un hiératisme marqué, voire d'une certaine rigidité, qui traduit un manque de naturalisme délibéré. Cette sévérité dans les postures contraste avec la représentation de la Vierge nouvelle parturiente assistant au bain de l'Enfant où l'on peut noter des attitudes corporelles plus souples et plus animées, notamment pour les personnages féminins. Les différentes figures angéliques, de même que les apôtres, ont été délibérément traités de façon hiératique dans l'idée de signifier la vision intemporelle de l'expression divine : présents dans la Jérusalem céleste, ils manifestent corporellement la solennité de leur position et de leur fonction. Cette gravité affichée relève donc probablement davantage de la signification que du style proprement dit et il convient de rappeler que c'est un élément récurrent des peintures murales romanes catalanes. On peut le retrouver notamment avec les séraphins de la partie inférieure de l'abside de Santa Maria d'Aneu, ou bien encore avec les apôtres de San Pedro de Bungal, San Clemente, Santa Maria de Tahull, San Pere d'Ager et Saint-Lizier par exemple.

L'intemporalité de ces figures essentielles marquée par leur frontalité sévère est renforcée par les fonds traités en bandes de couleurs parallèles qui, selon un procédé bien connu remontant au moins aux compositions picturales carolingiennes, permet, en niant tout effet de profondeur, d'évoquer l'incommensurabilité de la représentation divine et son immuabilité sacrée. La seule présence de bandes colorées, dont certaines témoignent ici d'un rapide mais joli travail de moucheté destiné à introduire un peu de diversité, suffit à l'évocation de l'au-delà chrétien.

L'examen au plus près des figures de ce décor permet d'apprécier les choix réalisés dans le rendu des visages. Les personnages sont pour l'essentiel qualifiés par un trait plutôt fort et d'une grande sûreté qui en apparence laisse assez peu de place au modelé. Celui-ci existe néanmoins et en particulier sur certains visages, notamment le seul encore visible, celui de l'apôtre Matthias, sur le deuxième doubleau (fig. 9 et 5). Le modelé en question est marqué par l'emploi de lignes rouges qui soulignent en les répétant parfois plusieurs fois, les traits du visage et plus particulièrement l'arête du nez, toujours tracé en continu d'un sourcil, les arcades sourcilières, ainsi que les plis du menton, signifié par le tracé d'un demi cercle, et du cou. Ces traits colorés, parfois en deux tons, sont complétés par de petites sphères rouges qui marquent les pommettes des personnages concernés.

Sur d'autres en revanche, la volonté de mettre en relief les différentes protubérances des faciès par des compléments de couleur n'est pas aussi manifeste, cela est particulièrement notable sur les visages de saint Pierre et saint André, sur la seconde travée de voûte (fig. 10 et 3). On pouvait croire à un manque de matière picturale lié à un défaut de conservation, et il s'agit bien de cela car l'examen au plus près de la couche picturale a permis d'apprécier des traits doublés en jaune aujourd'hui très effacés. On a ainsi affaire à deux traitements distincts dans le rendu des figures. Des différences qui pourraient témoigner du travail conjoint de deux

peintres. Cela étant, on doit noter que si le modelé peut être puissant dans certains visages et nettement plus discret dans d'autres, le rendu des traits et leur mise en œuvre est identique d'une figure à l'autre. Se pose alors de fait un certain nombre de questions. Est-on confronté au travail d'un seul artiste qui choisit, sur des critères qui nous sont inconnus – cela n'a aucune signification iconographique car il ne met pas en valeur des figures particulières avec le recours au modelé – d'opter ou non pour un modelé marqué en fonction des figures concernées? Peut-on penser à une réalisation à quatre mains avec un peintre plus accompli, qui maîtrise le modelé, copié par son disciple moins aguerri dans une telle pratique? Ou bien encore peut-on envisager l'existence d'un modèle de base auquel se réfère deux artistes sur un même chantier, avec toute la possibilité requise d'avoir recours ou pas au modelé en fonction des aptitudes de chacun? On doit évoquer aussi l'existence d'un substrat commun, un terreau de formation dominant qui justifierait que l'on retrouve à Vals des codes de représentations issues de réalisations monumentales antérieures connues par les artistes ayant œuvré dans la petite église ariégeoise. Une base de référence à laquelle il convient d'associer d'autres sources d'influence, notamment la peinture de manuscrit préromane hispanique évoquée précédemment. Cette dernière hypothèse justifierait le fait que l'on retrouve dans les peintures de Vals des éléments communs à la majorité des ensembles peints réalisés à partir de la fin du XI^e siècle en Catalogne. Plus précisément, des détails physiologiques ou des motifs qui s'avèrent récurrents dans les compositions picturales appartenant au cercle dit du maître de Pedret, artiste ayant décoré une des absides latérales de Sant Quirce de Pedret dans les dernières années du XI^e siècle (29). Le rendu général est distinct d'un ensemble à l'autre et il est évident que les figures de Vals sont assurément moins naturalistes, plus simplifiées et schématisées que d'autres compositions issues du même langage pictural. Mais si l'on prend la peine de regarder au plus près les détails formels qui caractérisent les peintures de Vals, on est systématiquement en mesure de les retrouver dans l'un ou l'autre des ensembles de ce remarquable groupe.

Le modelé de couleur qui souligne le visage en périphérie, les cheveux réalisés par de simples traits parallèles juxtaposés répartis de part et d'autre d'une frange médiane partant du haut du crâne et composée de hachures analogues, ou bien encore la barbe bifide et la bouche en forme d'oméga stylisé, sont autant de détails présents à Vals que l'on retrouve, à l'identique, sur les apôtres de Sant Pere d'Ager par exemple, jumeaux de ceux de Saint-Lizier. La façon dont sont traitées les encolures, avec des angles d'échancrures caractéristiques, correspondant à une pièce de tissu que l'on aurait grossièrement coupée afin d'y pratiquer une ouverture, ainsi que les plis des drapés, soulignés tout au long de leur tracé par de petits points alignés, se retrouvent aussi dans les trois décors.

Le séraphin et le chérubin de Vals arborent les ailes ocellées traditionnelles pourvues de rayons émanant de la paupière inférieure des différents yeux, à l'instar de ceux représentés sur les ailes des chérubins de Santa Maria d'Aneu. Les figures qui semblent suspendues dans un espace dématérialisé sont communes à Vals et à Sant Pere de Burgal. Ce dernier ensemble est probablement le plus abouti de la lignée avec une aisance manifeste et une souplesse indéniable dans la mise en œuvre générale du décor. Une décoration picturale agrémentée d'autres éléments repérables à Vals, tel que le *rotulus* (ou la tranche d'un codex, on ne saurait le déterminer avec précision), porté par certains apôtres, qui est marqué d'une croix en x entre deux espaces occupés par trois petits cercles. Un autre détail commun est le motif composé d'un losange médian cantonné de quatre cercles qui est répété sur le banc qui court entre les baies de la partie tournante de l'abside de Burgal et sur lequel prennent place la Vierge et cinq apôtres. Ce détail ornemental est répété en galon sur le costume des archanges du cul-de-four de Burgal et on le retrouve simplifié – le losange est devenu elliptique – sur les vêtements des archanges de Vals mais aussi sur les bandes d'orfroi de la chasuble d'un religieux figuré sur le piédroit nord à l'entrée de l'abside de Santa Eulalia d'Estaon, sur la robe de la Vierge à l'Enfant de Sorpe, et sur le pourtour de la mandorle du Christ d'Esterrri de Cardos, ainsi que dans de nombreuses illustrations de Beatus, notamment celui de Silos achevé en 1091 (30). Enfin, pour être tout à fait complet, il faut mentionner que les cercles tangents qui ornent la couverture qui réchauffe la Vierge jeune accouchée de Vals relèvent également d'une source commune puisqu'on les retrouve entre autres à Sorpe, sur la jupe de la Vierge à l'Enfant, conservée à l'entrée de l'abside (fig. 11).

L'hypothèse d'une même référence collective pour l'ensemble de ces œuvres réactualise l'idée de la possible existence de modèles. Les inégalités épigraphiques qui peuvent être observées dans les différentes inscriptions qui accompagnent les peintures de Vals vont dans ce sens. La maladresse manifeste qui est de mise

29. Ces peintures sont aujourd'hui exposées au M.N.A.C. de Barcelone, à l'instar de la majorité des compositions picturales romanes catalanes.

30. Voir exemples d'illustrations dans J. WILLIAMS, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen Âge*, Éditions du Chêne, 1977, p. 110-116.



FIG. 8. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME : RELEVÉ DES PEINTURES MURALES DU MUR EST DU CHŒUR. Dessin de J.-M. Stofffs.

dans l'agencement des lettres composant les divers noms encore lisibles semblent témoigner du fait que ces noms ont été recopiés et non pas écrits. Le ou les artistes ayant travaillé à Vals étaient manifestement illettrés et ne comprenaient pas ce qu'ils recopiaient. Le détail le plus significatif de cela est assurément l'Alpha et l'Omega qui, au lieu d'être répartis de part et d'autre de la figure du Christ à l'intérieur de la mandorle, ont été accolés à la droite de la figure sacrée, comme s'ils composaient un mot.

Une iconographie absidale qui illustre les progrès de la dévotion mariale

Les peintures romanes conservées dans le chœur de l'église de Vals se développent aujourd'hui sur la partie supérieure du mur oriental et sur la voûte. La totalité du décor réalisé à l'origine ne nous est pas parvenu, mais en dépit des manques, il est possible de comprendre la signification élémentaire du programme iconographique. Pour en saisir la pleine teneur, il convient de procéder à sa lecture en commençant par la scène qui se développait sur le mur est, pour finir par l'ultime représentation qui occupe la voûte de la première travée à l'ouest.

Le mur est avait reçu la scène de l'Adoration des Mages, dont il ne subsiste que la portion supérieure gauche consécutivement au percement ultérieur d'une fenêtre. On distingue assez clairement la tête de l'un des rois mages avec au-dessus, l'inscription *BALTHAZAR* (fig. 8). Au-dessus, l'inscription *STELLA* accompagne une sorte de grosse marguerite située à hauteur du visage de la Vierge qui occupait le centre de la composition. Couverte



FIG. 9. M.N.A.C. DE BARCELONE, PEINTURES DÉPOSÉES DE SAINT QUIRZE DE PEDRET : détail d'une des Vierges sages. Cliché V. Czerniak.

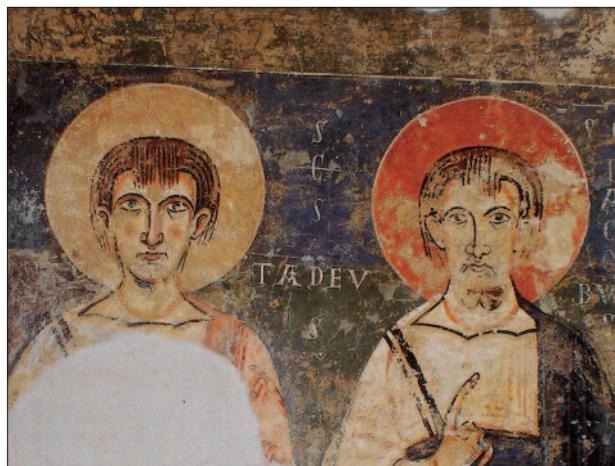


FIG. 10. M.N.A.C. DE BARCELONE, PEINTURES DÉPOSÉES DE SAINT PÈRE D'AGER : saint Tadeus et saint Jacques. Cliché V. Czerniak.

d'un voile enveloppant qui ne laisse voir que son visage, la Vierge, dont seule la tête est conservée, apparaît sur un fond rouge ourlé d'une bande ornementale occupée par un rinceau. Ces éléments étaient bien évidemment destinés à mettre en valeur cette image de la Vierge présentant l'Enfant aux Mages, et leur tracé n'est pas sans rappeler celui d'une mandorle.

N'est-ce qu'un détail ? Vraisemblablement pas, car cette scène occupe une place tout à fait privilégiée dans l'organisation générale du discours iconographique. Située dans l'axe immédiat de l'autel majeur, elle est plus exposée qu'aucune autre et cette image de la Vierge présentant son Fils à l'Adoration des Mages est bien davantage qu'une Épiphanie. Elle fait écho à la représentation parousiaque du Christ de la voûte, installée au-dessus de l'autel. Marie tenant l'Enfant sur ses genoux est ainsi assimilée au trône apocalyptique sur lequel le Christ prend place (31).

L'importance conférée ici à la Vierge est confirmée par les scènes développées sur la troisième travée de la voûte. Celle-ci est divisée en deux parties selon l'axe faitier et présente du côté nord une Annonciation organisée sous une arcade surmontée de l'inscription *MISSUS ANGELUS GABRIEL AD MARIAM VIRGINEM* et survolée par un ange témoin (fig. 7). L'archange Gabriel et la Vierge prennent place sous le plein-cintre de l'arc dont le jambage droit est occupé par une petite porte fermée par un cadenas. Faut-il y voir une discrète évocation de la Vierge Portière par laquelle les chrétiens peuvent avoir accès à la Rédemption ? Cette porte close est une allusion à la virginité de Marie et concrétise le rite de passage vers le Salut établi par l'Incarnation. Elle présente la Vierge comme l'organe de soutien principal à cette perspective de rachat : en acceptant de recevoir le Fils de Dieu en son sein, Marie devient le vecteur décisif du cheminement christique vers l'œuvre de Rédemption. Cette notion de seuil est d'ailleurs reprise par le Christ lui-même qui déclare au chapitre 10 de l'Évangile de Jean : « Je suis la porte, si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ».

Sur l'autre versant de la travée, deux anges en position frontale semblent veiller sur la Vierge allongée sur son lit de parturiente. Elle assiste au Bain de l'Enfant qui est plongé jusqu'à la taille, maintenu par les poignets par deux servantes, dans une sorte de cuve baptismale. Le Bain de l'Enfant pourrait être compris comme une préfiguration du Baptême du Christ et par là même illustrer la

31. M. DURLIAT, « L'iconographie d'abside en Catalogne », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, juin 1974, n° 5, p. 111.

destinée rédemptrice de ce dernier. Il peut également être mis en relation avec l'histoire des accoucheuses Salomé et Zébel, connue en Occident dès le IV^e siècle et relatée par Prudence et saint Zénon de Vérone (32), qui après l'accouchement de Marie constatèrent sa virginité. Cet épisode, qui atteste de la maternité miraculeuse, est repris dans le Protévangile de Jacques puis dans l'Évangile de Pseudo-Matthieu, son adaptation latine au VI^e-VII^e siècle (33), et se retrouve, postérieurement à nos peintures, consigné dans la *Legenda aurea* de Voragine. Le sujet n'est pas très fréquent dans l'iconographie romane occidentale en général et dans la peinture monumentale en particulier. On peut notamment retenir sa représentation conservée dans l'abside de Saint-Martin des Puits ou encore, plus éloignée géographiquement, sur le registre supérieur du mur sud-est de l'abside de Saint-Pierres-Églises à Chauvigny et probablement réalisée au X^e siècle (34). Cet exemple poitevin est intéressant par rapport à son contexte iconographique car la scène du Bain de l'Enfant qui y est conservée suit une représentation de la Visitation et se trouve associée à une scène apocalyptique. Un environnement sémantique comparable à celui de Vals où le programme iconographique, amenant à la vision du Dieu de l'Apocalypse, a pour seul dessein de l'identifier. Les peintures de Vals ont été réalisées pour rappeler au chrétien qu'il le connaît: l'Anonyme de la fin des temps n'est autre que Jésus, le verbe incarné, né de la Vierge Marie.

L'Adoration des Mages, telle qu'elle est exposée à Vals, est donc une théophanie à part entière. Une vision théophanique qui exalte la Mère au même titre que le Fils et que l'on retrouve dans d'autres ensembles picturaux catalans entre la fin du XI^e et les premières années du XII^e siècle. Les peintures de Santa Maria d'Aneu, Sant Joan de Tredos ou Santa Maria de Tahull accordent dans leur développement iconographique une place similaire à la Vierge. Cet engouement marial n'a cependant rien de proprement catalan mais s'inscrit dans l'évolution générale des images aux alentours de 1100. Il témoigne de l'irrésistible ascension de la Vierge qui est sans doute l'évolution iconographique la plus spectaculaire de l'époque romane (35).

Dans les peintures de Vals, Marie est sollicitée à plusieurs titres. Elle est tout d'abord présentée comme l'une des principales protagonistes de l'œuvre de Rédemption. La vision du Christ de la fin des temps étant associée à l'évocation de l'Incarnation, la seconde Parousie est clairement présentée comme le corollaire direct de la première. Une première Parousie qui confère à Marie une charge de tout premier ordre dans la mise en œuvre du protocole de Salut christique.

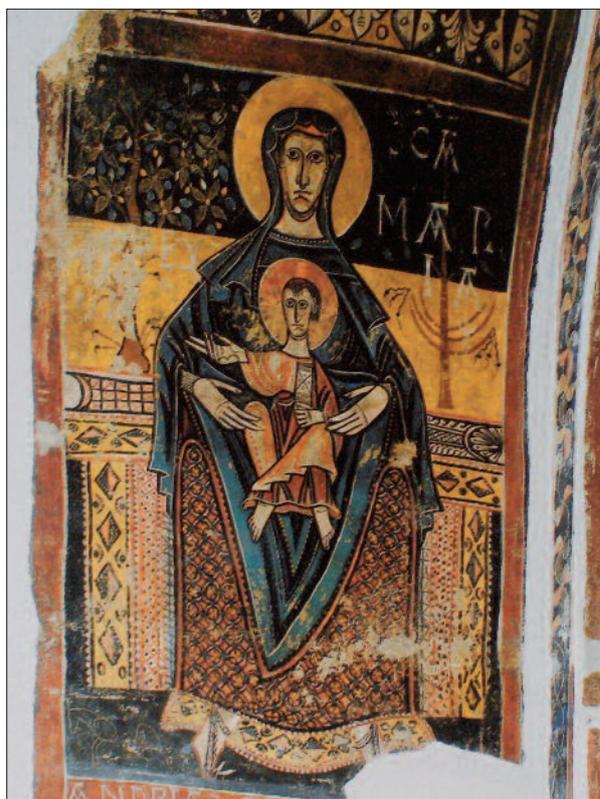


FIG. 11. M.N.A.C. DE BARCELONE, PEINTURES DÉPOSÉES DE SAINT PÈRE DE SORPE: Vierge à l'Enfant de l'arc triomphal. Cliché V. Czerniak.

32. « Agnosce (Judaea), si quid quam tibi Mentis resedit integrae Duceum tuorum principum. Hunc quem latebrae et obstetrix, Et Virgo foeta, et cumulae, Et imbecilla infantia Regem dederunt gentibus; Peccator intueberis Celsum coruscis nubibus... », Prudence, *Cathemerinon*, hymn. XI, vs. 94 sq., P.L., t. LIX, col. 898. « O magnum Sacramentum! Maria Virgo incorrupta concepit, post conceptum virgo peperit, post partum virgo permansit. Obstetricis incredulae periclitantis enivrant, in testimonium repeta ejusdem esse virginitatis, incenditur manus; qua tacto infante, stadium ea ex illa flamme sopitur; sicque illa médita féliciter curiosa, dein admirata mulieram virginem, admirata infantem Deum, ingenti audio exultans, quae curatam venerat, cureta recessit. », Zénon de Vérone, *Tractatus*, 1. II, tr. VIII, P.L., t. XI, col. 414.

33. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907, rubrique « Apocryphes ».

34. *Les peintures murales de Poitou-Charentes*, Centre International d'Art Mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, 1993, p. 50.

35. Sur le sujet voir notamment, Marie. *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Beauchesne, Paris, 1996.



FIG. 12. VALS, ÉGLISE NOTRE-DAME: SAINT PANTASARON, première travée de la voûte du chœur. Cliché J.-M. Stouffs.

La Vierge apparaît aussi comme la reine des neuf chœurs angéliques. Ce statut est certes plus allusif, mais comment comprendre autrement la présence itérative des anges autour de sa personne ? Les épisodes relatés dans la portion orientale du décor sont placés sous l'égide des anges, mettant en lumière leur rôle de gardiens de la Jérusalem céleste : ils veillent sur Marie comme ils protègent les sanctuaires consacrés qui sont autant d'évocations du Paradis. Ce rôle de protecteur est particulièrement dévolu à saint Michel. Il est le chef des milices célestes et à ce titre la Vierge est placée sous sa protection directe (36). L'organisation même de l'église de Vals illustre ce rapport de tutelle avec les deux sanctuaires associés – l'oratoire inférieur dédié à la Vierge dominé par une chapelle consacrée à saint Michel – selon une disposition fréquemment retenue (37).

Il convient de souligner que le lien entre l'archange et la Vierge ne se limite pas à ce seul rapport de protection et qu'ils sont également unis par leur fonction commune d'intercesseur auprès du Christ. Cette compétence conjointe rend cohérente l'organisation des scènes peintes à Vals. En effet, aux scènes consacrées à la Vierge et à l'Enfance du Christ sur le mur et la voûte de la travée orientale répond, sur les voûtes médiane et occidentale, une organisation iconographique destinée à l'évocation du Jugement.

Le collège apostolique inaugure cela sur le doubleau oriental et la voûte de la travée médiane avec une présentation frontale des douze apôtres, disposés les uns au-dessus des autres sur la voûte et le doubleau, qui composent le cortège des élus destiné à accompagner la vision du Christ en majesté. Quatre autres élus complétaient cette litanie sur le doubleau occidental, sans que l'on puisse aujourd'hui les identifier comme des saints ou des prophètes de l'Ancienne Alliance. L'image traditionnelle de la seconde Parousie avec le Christ encadré des symboles des évangélistes sur la voûte occidentale, est complétée du côté nord par un chérubin avec deux encoisirs et trois paires d'ails dont une ocellée et du côté sud par un séraphin dont on ne voit plus qu'une paire d'ails ocellées, tous deux encadrés par deux anges de grande taille. Trois de ces anges – l'un est illisible – arborent une hampe surmontée d'une croix et le *loros*, l'écharpe des archanges byzantins. Saint Michel, disposé sous le taureau de saint Luc à la droite du Christ, est identifiable grâce à l'inscription qui l'accompagne et à la présence d'un serpent ailé à ses pieds dans la gueule duquel il plante sa hampe (fig. 12). Il présente dans sa main gauche un

36. La protection accordée par l'archange à la Vierge et à l'Enfant Jésus a une origine scripturaire et évoque le combat que saint Michel mena contre le dragon de l'Apocalypse pour sauver la femme et l'Enfant (Ap. 12, 1-17).

37. À Rocamadour par exemple, la chapelle Saint-Michel correspond très exactement à ce schéma que l'on retrouve également à Saint-Michel-de-Cuxa ou au Mont Saint-Michel. À la cathédrale du Puy-en-Velay, c'est le décor peint qui témoigne de cette fonction protectrice remplie par saint Michel avec la représentation monumentale de l'archange peinte dans la tribune septentrionale du transept, dominant le maître-autel consacré à la Vierge. Voir sur le sujet, A. BONNERY, « Les sanctuaires associés de Marie et de Michel », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XXVIII, 1997, p. 11-20.

rouleau sur lequel figurent les lettres (...)CIUS, vraisemblablement la fin de « *peticius* » (demandeur), référence possible à l'introduction d'un procès (38). Ce terme est présent sur un rouleau également brandi par saint Michel à Santa Maria d'Aneu et par saint Gabriel à Sant Joan de Tredos (39). Un autre mot peut également être indiqué sur les rouleaux exposés par des archanges, il s'agit de « *postulacius* », tel qu'on le rencontre à San Pere de Burgal sur une requête portée par saint Michel ou bien encore à Sant Joan de Tredos. Ce terme dérive du latin juridique « *postulatio* » qui introduit une demande en justice (40).

Les deux termes n'ont donc pas précisément la même signification, mais ils font tous deux référence à l'idée de jugement. Pour Vals, nous retenons le premier terme tout simplement parce qu'il est plus court et qu'il est le seul susceptible, au regard de la dimension des caractères et de l'espace imparti, à pouvoir être mentionné à cet emplacement.

Ainsi, les anges qui accompagnent la vision parousiaque ici illustrée jouent le rôle d'avocats au tribunal du Jugement dernier dont l'ouverture est de la sorte clairement annoncée.

La figure angélique qui fait pendant à saint Michel sur la portion nord de la voûte conserve une partie de l'inscription destinée à l'identifier. Jusqu'à présent on ne pouvait lire que S(AN)C(TU)S PANTA et ces premiers caractères avaient donné lieu à différentes propositions d'interprétation (41). La dernière campagne de restauration a permis une lecture plus complète de l'inscription et révélé PANTAS[-]RO[-]. Le nom de cet ange est mentionné dans la retranscription du *De virtutibus et vitiis* d'Alcuin conservée à la bibliothèque de Cologne (42). Ce texte associe Pantasaron aux archanges Michel, Gabriel, Raphaël, Raguel et Barachael et évoque son lien avec les agapes festives (43), une corrélation à laquelle il convient peut-être, dans le cas de la représentation de Vals positionnée au-dessus de l'autel majeur, d'accorder des résonances eucharistiques.

Les origines de Pantasaron reste à déterminer. L'angéologie juive, principalement issue de la littérature apocalyptique apocryphe (44), livre de très nombreux patronymes d'anges dont un grand nombre se terminent par le suffixe « on » (45). La consultation de différents inventaires à disposition (46) n'a pas permis de retrouver mention de Pantasaron. S'il semble difficile de faire le lien entre le manuscrit colonais daté du X^e siècle et les peintures murales d'origine catalane du début du XII^e siècle, il faut cependant admettre que l'étymologie de Pantasaron évoque bien l'idée de repas festif (47). Néanmoins, à ce stade de nos connaissances, il convient de

38. M. DURLIAT, *op. cit.*, p. 108-110.

39. M. DURLIAT, *L'Espagne romane*, Zodiaque, 1973, p. 202.

40. *Ibid.*

41. Pantarchas (qui gouverne tout) ou Pantauguès (qui voit tout), Abbé J.-M. DURAND, *op. cit.*, p. 16.

42. DOMBIBLIOTHEK, *Codices colonienses*, ms 174, f^o 45v. La chronologie de l'identification de Pantasaron n'est pas clairement déterminée. Elle est mentionnée pour la première fois dans la publication de N. PIANO, *op. cit.*, p. 98, mais il est stipulé dans cette publication que la reconnaissance de cet ange est imputable à M. ANGHEBEN, « Les théophanies absidales romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », *Les fonts de la pintura romanica*, colloque tenu du 11 au 15 février 2004, Barcelone, p. 94.

43. « *Gabriel archangelus cum tonat habe in mente, et non nocebit tibi. Michael cum te mane leuas in mente habe et letum diem habebis. Orihel contra aduersarium tuum in mente habe et omnia uincis. Raphael cum panem tuum et potum intaminas in mente habe et nia habundabit (sic) tibi. Raguhel cum in itinere exieris in mente habe prospera agebis. Barachahel cum iudicem alicum (sic) potentem salutare uoueris in mente habe et omnia explicabis. Pantasaron cum in conuiuio ueneris in mente habe et omnes congaudebunt tibi.* ». DOMBIBLIOTHEK, *Codices colonienses*, ms 174, f^o 4 5v. « Aie l'archange Gabriel en esprit lorsqu'il tonne et il ne t'arrivera rien. Aie Michel en esprit lorsque tu te lèves le matin et tu passeras une bonne journée. Aie Orel en esprit lorsque tu affrontes des ennemis et tu les vaincras. Aie Raphaël en esprit lorsque tu signes ton manger et ton boire et tout te sera abondant. Aie Raguel en esprit lorsque tu pars en voyage et tu feras un chemin favorable. Aie Barachel en esprit si tu as entrepris de rencontrer un juge puissant et tu expliqueras tout. Aie Pantasaron en esprit lorsque tu prends part à un repas de fête et tous se réjouiront avec toi ».

44. Les Apocalypses apocryphes d'Enoch ou d'Esdras notamment. Le *Sefer Raziel* nous apprend que « Les anges portent le nom de leur fonction » (f^o 21) et cette pensée rabbinique a été relayée par certains Pères de l'Église. Mais cette assertion n'est qu'en partie exacte car le nombre d'anges s'est tellement multiplié que le plus souvent on leur a attribué un nom dépourvu de signification. Le livre d'Enoch stipule qu'il y a des myriades d'anges et le *Sefer Raziel* (f^o 19) parle de trois cents soixante cinq mille anges commandés par Kokhabiel. Voir rubrique « Anges », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907.

45. Metraton, Sandalfon, Adiriron, Grabulethon, Zebuleon... « Angel », *Encyclopedia Judaica*, Jérusalem, 1972, vol. 2, p. 962 et 11, p. 1446.

46. *Encyclopedia Judaica*, Jérusalem, 1972, volume 2; M. SCHWAB, *Vocabulaire de l'angéologie d'après les manuscrits hébreux de la Bibliothèque nationale*, Arché, Milan, 1989.

47. Les membres de l'Association des Amis de Vals, présidé par S. Alary, ont interrogé à ce sujet R. Geuljans, auteur d'un dictionnaire étymologique de l'Occitan, qui leur a appris que l'occitan « panta » signifie « ventrée, farce, grimaces ». Le nom de Pantasaron lui a immédiatement fait penser à Pantagruel et à saint Panchard dont l'étymon est *panticem* qui signifie « ventre » et qui a donné des formes comme « panse ». En occitan, c'est plutôt la forme « pant » qui est répandue, particulièrement en ibéro-roman, et qui a donné notamment *panturra* qui signifie « gros ventre » en portugais. Il faut également mentionner saint Pansard dont on trouve différentes citations à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance et qui était le personnage central du Mardi gras en tant que « sanctification de la grosse bedaine des jours gras ». Pour plus de détails sur ce saint, voir J. E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires, facétieux et substitués*, Editions du Seuil, 2002, p. 111-115.

reconnaître que nous sommes confrontés ici à l'unique représentation d'une figure angélique particulièrement singulière dont l'origine, peut-être issue d'une tradition orale dont il ne faut jamais sous-estimer l'importance, nous échappe pour l'heure totalement.

Les peintures de Notre-Dame de Vals, dont la réalisation peut être fixée dans les premières années du XII^e siècle (48), appartiennent à la sphère de création picturale catalane qui fut entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècle d'une formidable prolixité. Certaines de ces créations témoignent, comme cela a été relevé à Vals, par le truchement de références d'exécution graphique et de caractéristiques ornementales, d'une influence stylistique commune et peuvent être de la sorte rapportées à une même famille de création, celle du maître dit de Pedret. Cette filiation, plus ou moins directe selon les ensembles, a été enrichie à Vals par des apostilles antérieures, émanant de la peinture de manuscrit.

Ainsi, les peintures de Vals sont d'une originalité stylistique qu'il convient de souligner tout en la relativisant en raison de l'hérédité affichée. Ce paradoxe est confirmé par le programme iconographique : il s'inscrit dans la droite ligne des combinaisons thématiques mises en œuvre dans les autres ensembles catalans contemporains, mais avec un hapax qui a pour nom Pantasaron. Une occurrence qui illustre la complexité et la richesse des créations romanes, une fortune dont l'église de Vals est une parfaite affirmation.

48. Cette hypothèse de datation, conforme à celle formulée en son temps par Marcel Durliat, est retenue car elle correspond aux critères stylistiques mis en lumière. De plus, ces premières années du XII^e siècle correspondent à un changement de statut pour l'église de Vals qui, en 1104, devient un prieuré de Saint-Volusien de Foix. Une évolution statutaire que l'on a pu vouloir fixer par la réalisation d'un décor pictural.