



*Arts picturaux en territoires  
catalans (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*

*Approches matérielles, techniques et comparatives*

*Sous la direction de*

*Géraldine MALLET & Anne LETURQUE*



Presses universitaires de la Méditerranée

Collection « Arts »

Arts picturaux en territoires catalans  
(XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)  
*Approches matérielles, techniques et comparatives*

Sous la direction de  
Géraldine MALLET et d'Anne LETURQUE

Actes des journées d'études internationales  
du programme *factura* des 6 octobre 2011 et 11 octobre 2012  
Université Paul-Valéry Montpellier — Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM EA 4583)

2015

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

## **Le devant d'autel d'Oreilla : état de la question et regards techniques**

Marion BOSC et Anne LETURQUE

Le devant d'autel d'Oreilla fait partie de la liste du mobilier liturgique de l'église de Saint-Martin-du-Canigou dispersé lors de l'abandon du monastère par les moines en 1784 et hérité par l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla. Beaucoup d'historiens de l'art ont cherché à créer des liens entre ce panneau et d'autres de Catalogne ou à l'inscrire dans un courant byzantin dont l'expression artistique aurait atteint son apogée avec le devant d'autel étudié ici. Cette œuvre a subi une restauration en 1954, elle fut de nouveau observée de manière détaillée en macroscopie, sous loupe binoculaire et radiographiée à l'occasion de cet article. Un relevé des méthodes d'exécution et des caractéristiques stylistiques a été établi; le résultat de ces observations est détaillé ici. Néanmoins, des analyses scientifiques sont indispensables afin d'identifier les matériaux employés avec précision. À ce titre, si l'emploi de parchemin comme possible support principal est vérifié, le panneau d'Oreilla sera un cas tout à fait unique parmi les devants d'autel catalans. On ne connaît pas de réalisation à une telle échelle sur ce support privilégié des enlumineurs. Cette œuvre est le fruit d'un grand raffinement esthétique, mais aussi d'une spectaculaire variété de décors en reliefs dorés. Les matériaux utilisés sont d'une richesse exceptionnelle, puisque près de 60% de la surface de l'œuvre est couverte de feuille d'or et d'argent. Les très nombreuses incrustations présentes pourraient à l'origine avoir été comblées par des pierres précieuses et/ou du verre coloré, si l'on se réfère aux imitations de rubis, d'émeraude et de saphirs sur les frises en relief. Des motifs floraux, proches de ceux présents sur le cadre, ont été observés sur une croix processionnelle en argent provenant de l'abbaye de Saint-Martin-du-Canigou, également conservée dans l'église d'Oreilla. Des influences communes sont vraisemblablement à l'origine de ces créations bien que les supports soient différents. Tout ceci tend à renforcer l'idée d'un devant d'autel exceptionnel et destiné à un édifice prestigieux.

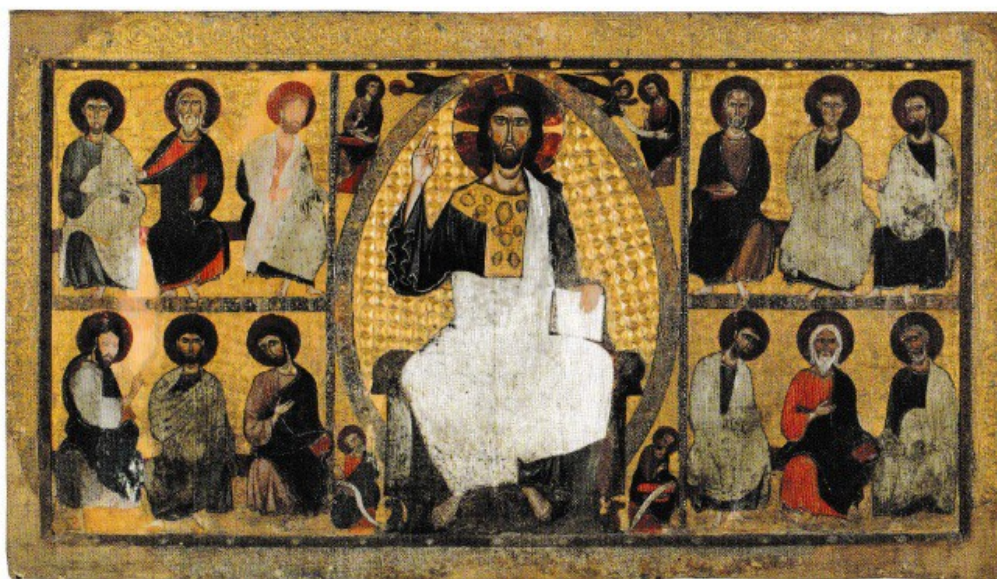


Fig. 1. — Devant d'autel d'Oreilla. Le Christ et les apôtres, fin <sup>xii</sup><sup>e</sup>-début <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, anonyme. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

### 1. Éléments historiographiques et stylistiques

Le devant d'autel d'Oreilla fait partie de la liste du mobilier liturgique de l'église de Saint-Martin-du-Canigou, dispersé lors de l'abandon du monastère par les moines en 1784 et hérité par l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla. Yvette Carbonell-Lamothe évoque, dans ses publications, d'autres antécédents probables pour cette œuvre, notamment des origines byzantines voire chypriotes<sup>1</sup>. Elle rappelle que Guilhem VIII de Montpellier a épousé, en 1174, la princesse byzantine Eudoxie. Pour elle, le rayonnement du monastère du Canigou pouvait très bien susciter des dons princiers. Elle évoque également l'installation, à la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, des Lusignan à Chypre et les rapports matrimoniaux de cette famille avec les rois d'Aragon qui accentuent les liens entre

1. CARBONELL-LAMOTHE 1992, p. 285-291.

l'Orient et l'Occident méditerranéen. Dans ces relations incessantes, les œuvres d'art ont pu jouer un rôle éminent et le panneau d'Oreilla en est peut-être un témoignage. Pour Marcel Durliat, il est sûrement le plus ancien de la série d'un fort courant byzantin, qu'il situe en Roussillon et en Cerdagne au début du XIII<sup>e</sup> siècle et sûrement l'œuvre d'un artiste étranger<sup>1</sup>. Avant lui, Walter Cook avait déjà associé au maître d'Oreilla un autre devant d'autel du musée national d'Art de Catalogne qui provient de l'église de Sant Andreu de Baltarga<sup>2</sup>.

Il semble, toujours selon ces deux historiens de l'art, que le maître ou un de ses compagnons ait peint un fragment d'*antependium* conservé dans la collection Suntag de Barcelone<sup>3</sup>. Marcel Durliat a également fait des parallèles entre ce panneau et une peinture ornant la charte de fondation d'une confrérie du monastère de Saint-Martin-du-Canigou datant vraisemblablement de 1195<sup>4</sup>. De la même façon, une comparaison est envisagée avec un devant d'autel aujourd'hui disparu, celui de Saint-Génis-des-Fontaines dont on détient un dessin<sup>5</sup>. La question de la parenté avec l'atelier dit « de Lleida » se pose également. Joan Ainaud de Lasarte ajoute à cette liste le devant d'autel de Bolvir<sup>6</sup>. Joan Sureda crée, quant à lui, un atelier qu'il nomme l'atelier de Roussillon-Cerdagne, qu'il classe chronologiquement à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup> siècle. Le panneau d'Oreilla est associé aux mêmes œuvres que ses prédécesseurs, mais il complète la liste avec les devants d'autel de Rivesaltes et le fragment de baldaquin de Saint-Vincent de La Llagonne<sup>7</sup>. Comme nous l'avons déjà vu, Yvette Carbonell-Lamothe a remis en question les propositions de ses prédécesseurs en mettant en avant des rapprochements stylistiques et techniques avec des icônes chypriotes et des œuvres byzantines de la Méditerranée orientale. Pour d'autres, celui qui a peint le panneau d'Oreilla a cherché à imiter, par l'intermédiaire de son savoir-faire pictural, les riches retables d'orfèvrerie (notamment de l'orfèvrerie contemporaine limousine) ou les icônes

---

1. DURLIAT 1961, p. 8.

2. COOK, GUDIOL RICART 1950, p. 216. Photographie du devant d'autel visible sur le site du MNAC : [www.mnac.cat](http://www.mnac.cat).

3. DURLIAT 1954, p. 35.

4. Voir le site de l'École nationale supérieure des Beaux-arts, rubrique des collections numérisées : [www.ensba.fr](http://www.ensba.fr).

5. DURLIAT 1951, p. 103-119.

6. AINAUD DE LASARTE 1989, p. 100.

7. SUREDA 1981, p. 358-359.

orientales. Certains, comme Joaquin Folch i Torres, font ces mêmes rapprochements au sujet d'autres panneaux considérés comme étant de l'école ou de l'atelier « de Lleida », dont il tente de reproduire la technique<sup>1</sup>. Dans son manuel d'art byzantin, au début du XX<sup>e</sup> siècle, Charles Diehl tient à démontrer que le devant d'autel de Lleida est une imitation d'icônes byzantines de l'école du Mont Athos. Très récemment, Manuel Castiñeiras a repris certains de ces apports historiographiques, évoquant les origines byzantines des maîtres précédemment nommés, et leur volonté d'intégrer à leur travail la tradition locale catalane. Le maître d'Avià pourrait être un de ceux-là<sup>2</sup>. Il noue également des liens entre le maître d'Oreilla, le devant d'autel de Saint-Genis-des-Fontaines, signé par maître Alexandre, et la charte de Saint-Martin-du-Canigou, ou encore le devant d'autel de Baltarga. Il envisage même, au sujet de la pièce d'Oreilla, qu'il puisse être celle représentée sur la charte de Saint-Martin-du-Canigou.

Aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale de Sainte-Marie d'Oreilla, l'*antependium* a subi une intervention de restauration en 1954, qu'il faudra probablement revoir à la lumière des connaissances actuelles sur la restauration et la conservation<sup>3</sup>.

Le thème central représente un motif ordinaire, celui d'un Christ en gloire dans une mandorle cantonnée des quatre Évangélistes écrivant, accompagnés de leur symbole. Répartis sur deux registres, les quatre compartiments latéraux sont réservés aux apôtres assis sur des bancs par groupe de trois<sup>4</sup>.

## 2 Description technique

L'œuvre décrite mesure, avec son cadre, 104,5 (H.) × 182,5 (L.) × 7,5 (ép.) cm. Elle a été classée au titre des Monuments historiques le 18 février 1953. Une radiographie, des

1. FOLCH I TORRES 1924, p. 1-12 et 1956.

2. CASTIÑEIRAS 2012a.

3. Nous avons peu de choses à tirer du compte-rendu de restauration de Jean Malesset datant de 1954 si ce n'est l'affirmation que cette œuvre est entièrement exécutée sur parchemin et marouflée ; qu'il y a eu une réfection des angles du cadre, un resserrage et une réfection des joints au dos, un assainissement des bois et un collage de bandes sur les joints ; qu'il y a eu un décapage du cadre, supposant que celui-ci était entièrement recouvert d'une couche de peinture à l'aluminium ; qu'il y a eu un recollage des parchemins et décapage des repeints du XIX<sup>e</sup> siècle encombrant cette œuvre ; qu'il y a eu une reprise des fonds d'or y compris la bordure.

4. Pour plus de précisions historiographiques, stylistiques et iconographiques au sujet du devant d'autel d'Oreilla, voir : LETURQUE 2010, vol. III, « Le devant d'autel d'Oreilla ».

observations faites à l'œil nu et sous loupe binoculaire du panneau dans son cadre ont permis d'établir le compte-rendu qui suit.

### 2.1 Cadre et panneau

Le cadre est constitué de quatre montants de bois de 7,5 cm d'épaisseur, encastés sur le panneau. Son profil plat et biseauté dans sa partie interne présente des décors en relief dorés, discontinus jusqu'à la face du panneau, ce qui indique qu'il est original.

Les montants supérieur et inférieur présentent un fil du bois horizontal, les gauche et droite, un fil vertical. Ils sont assemblés à rainure, des ajouts de renfort ultérieurs le long des bords supérieurs et inférieurs ne permettent pas de voir si l'assemblage est à tenons et mortaises.

Le panneau de pin sylvestre est constitué de sept planches à fil vertical, dont la largeur varie de 16 à 31 cm et l'épaisseur est plus importante au niveau des planches centrales. Le débit n'a pu être identifié. Sur le revers, des traces de scie, hachette et rabot sont observables. Les bords supérieur, inférieur et droit sont chanfreinés sur environ 5 cm. Le bord gauche a été légèrement aminci, sans doute pour faciliter la réintroduction du panneau dans la rainure du cadre à l'occasion d'un remontage.

L'assemblage vertical à plat joint est, d'après les radiographies, renforcé par des chevilles d'environ 15 cm de large et 1,2 cm de long, à raison de trois par joint.



Fig. 2. — Détail des incrustations sur le plastron doré du Christ. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Plusieurs éléments de composition ont été creusés dans le bois. Le décor doré sur le buste du Christ présente dix incrustations arrondies et ovales de 2 à 4 cm de longueur sur 1 cm de profondeur, apparemment agencées de manière aléatoire. Sur leur pourtour, se trouvent quelques petits gougeons proéminents de métal, qui auraient pu servir au sertissage de pierres ou de pâtes de verres aujourd'hui disparues, peut-être en forme de cabochon. Dans le fond de ces incrustations, sont concentrés des résidus bruns et craquelés, qui pourraient être de la colle animale.

Les frises de contour de la mandorle, les horizontales séparant les apôtres et les biseaux du cadre présentent respectivement 14, 8 et 65 incrustations de forme arrondie, d'environ 2 cm de diamètre et de 1 cm de profondeur, possiblement creusées à la gouge, dont on voit encore les traces. Elles pourraient avoir été le réceptacle de pierres ou de pâtes de verres. Le rythme est chaque fois d'une incrustation pour deux motifs floraux en relief (fig. 10).

L'intérieur de la mandorle entourant le Christ présente une disposition régulière de losanges pyramidaux d'environ 2 cm<sup>2</sup> et de 1 cm de profondeur.

## 2.2 Préparation

Il est difficile de déterminer l'épaisseur de la couche de préparation blanche qui a été appliquée sur le cadre et le panneau. La radiographie montre que les montants du cadre sont très blancs par rapport au panneau, la couche de préparation y est plus épaisse.

Dans des lacunes jusqu'à la préparation au niveau des frises séparant les registres sont visibles des incisions linéaires, qui marquent leur emplacement.

## 2.3 Support intermédiaire

Le bois est couvert d'un matériau rigide d'environ 1 mm d'épaisseur. Celui-ci est visible sur de larges zones, au niveau des manteaux du Christ et des Apôtres où la couleur a disparu, sur les contours du corps du Christ, où ses bords rebiquent, et le long des bords inférieur et gauche. À l'œil nu et à la radiographie, il n'a pas été possible de déterminer s'il est présent sur tout ou partie des zones non creusées dans le bois. Son apparence est brune et fibreuse sur les tranches et il est relativement élastique lorsqu'on le presse. Les auteurs et les comptes-rendus de restauration font état de parchemin.





Fig. 3. — Détail du Christ et de la mandorle. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

L'aspect de la préparation blanche appliquée dessus diffère entre le manteau du Christ et ceux des apôtres, où elle apparaît plus grise. Ce matériau pourrait donc être constitué de plusieurs pièces, les éventuelles lignes de jointures n'ont pu être localisées. Les lignes de drapés, les mains et les livres sont finement incisées, en segments courts et grossiers.

Seules des analyses scientifiques permettraient d'identifier la nature et l'étendue de ce matériau intermédiaire.

## 2.4 Reliefs à la goutte

De multiples motifs en relief de 1 à 2 mm d'épaisseur ont été réalisés sur le cadre et la composition centrale, couvrant près de 70 % de la surface de l'œuvre. Ils sont répétitifs mais non identiques, ce qui laisse penser qu'ils ont probablement été réalisés à main levée, avec du stuc liquide appliqué au pinceau. Leur variété est spectaculaire. Des oiseaux à bec crochus et corps effilés, dans de multiples postures acrobatiques, picorent des graines de fleurs ou pincent les arceaux de leur bec. Leur plumage est très détaillé avec des lignes et des petits points. L'oiseau le plus ressemblant du manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle, *De avibus* (Traité des oiseaux<sup>1</sup>), de Hugues de Fouilloy, serait le pélican<sup>2</sup>. Des vingt exemplaires identifiés<sup>3</sup> sur les montants du cadre entre les motifs circulaires, il semble qu'ils soient tous différents.

Des motifs géométriques circulaires, de différentes tailles, pourraient symboliser des branches d'arbre. Ils sont localisés autour des motifs floraux, tant sur le cadre que sur la composition centrale (fig. 4a et 4b).

Les motifs floraux pourraient être des fleurs de lys représentées à différentes périodes de floraison<sup>4</sup>. Ils sont présents sur le cadre où ils sont plus élaborés, les fonds autour des Apôtres et la frise qui délimite la mandorle.

De petits cercles insérés dans des losanges horizontaux de format irrégulier sont présents sur les fonds triangulaires autour des évangélistes.

Des torsades elliptiques de divers formats entourent des incrustations ovales au niveau du torse du Christ. Ce décor est bordé par un liseré composé de deux lignes avec des points alignés au milieu (fig. 2). Les imitations de pierres de forme ronde ou ovale sont

1. Hugues FOUILLOY (de), *De avibus*, ms. 177, fol. 144v, Troyes, médiathèque de l'Agglomération.

2. Le sacrifice du pélican est associé à la passion du Christ.

3. Sur les parties non endommagées.

4. Type sur le montant droit du cadre distinct de celui des autres emplacements mentionnés.



Fig. 4a : Détails sur les montants du cadre de différents oiseaux, de motifs floraux et de motifs circulaires.  
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.



Fig. 4b : Détails sur les montants du cadre de différents oiseaux, de motifs floraux et de motifs circulaires.  
Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Fig. 5 : Détails des motifs circulaires et du relief sous l'auréole de l'apôtre de gauche. Voir aussi fig. n° 4. Droits  
de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012. ▶

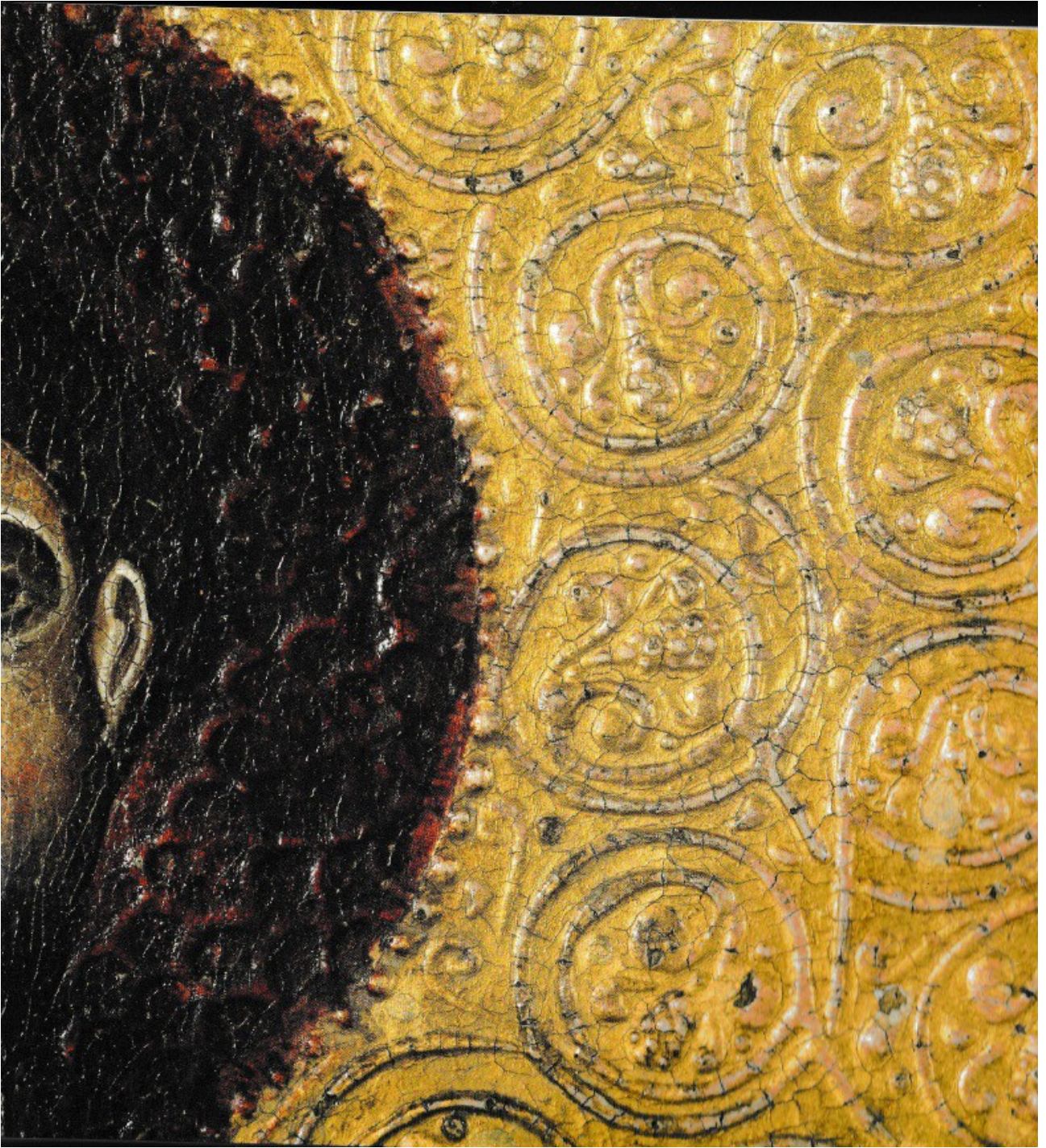




Fig. 6 : Détails de saint Mathieu, de l'ange et des décors. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

localisées sur les frises de séparation des registres. Elles sont bordées de petits points, pouvant figurer des sertissages.

Une sorte de nid d'abeille est présent sous le rouge de l'auréole d'un seul des Apôtres, celui du milieu dans le registre inférieur gauche. La signification doit encore être élucidée (fig. 5).

## 2.5 Dorures et argentures

Toutes les parties du panneau rehaussées de ces motifs en relief ont été couvertes de feuilles métalliques (or, argent, voire étain recouvert de glacis colorés<sup>1</sup>) et de notes colorées, selon différents procédés :

1. Seule une identification des feuilles métalliques, voire de leur résidu d'altération permettrait d'en savoir plus.



Fig. 7 : Détails du registre supérieur droit avec les apôtres et les frises. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

— Dorures et argentures à la feuille ;

Les fonds et le cadre ont été ainsi dorés. Les parties argentées sont les frises<sup>1</sup>. Les imitations de pierres rondes ont été colorées en vert et bleu pour imiter l'émeraude et le saphir et les ovales en rouge pour imiter le rubis (fig. 7).

Cette technique consiste à appliquer une couche d'argile, ici de couleur ocre-rose<sup>2</sup>, liée avec de la colle animale, qui est ré-humidifiée avant la pose des feuilles de métal. Après séchage, la feuille est rendue brillante par polissage à la pierre d'agate.

— Dorure et argentures à la mixtion ;

Sur quelques mains et livres, des rehauts linéaires dorés et argentés ont été appliqués sur les couches picturales, pour représenter les plis des manteaux des apôtres.

Un tracé préalable est fait au pinceau avec un mélange d'huile et de résine, sur lequel de la poudre d'or est déposée. L'excédent est brossé après séchage. Étant donné l'état d'usure important des parties dorées, il n'a pu être déterminé s'il y avait des glacis teintés en surface.

## 2.6 Couches picturales

Les éléments de composition peints sont les personnages et leurs attributs. Les liants employés pourraient être multiples. Les couleurs couvrantes ressemblent à la *tempera*<sup>3</sup>. Sur base d'une observation de la couche picturale au binoculaire, Jana Sanyova, chercheur aux laboratoires de l'IRPA (Bruxelles) fait la suggestion qu'il pourrait s'agir d'une technique à l'huile :

Les couleurs sombres, telles que le bleu et le rouge sont craquelées d'une manière similaire à une peinture à l'huile durcissant trop rapidement pendant le séchage. Ces couleurs ont un aspect de « peau de crocodile » résultant de contractions du film peint, dont l'un des composants (siccatif, plastifiant, solvant) est présent en proportion inadéquate. Les parties claires comportant du blanc de plomb ont un aspect lisse (sans craquelures prématurées), semblable à une peinture à l'huile, avec une bonne élasticité du film peint. Les proportions des composants sont appropriées, le séchage du feuil semble ne pas avoir provoqué des tensions internes ni des problèmes de dégradation et de rupture du film peint qui y sont liées.

1. D'aspect noir à cause de l'oxydation.

2. Cette couche appelée bol ou assiette est visible au niveau des usures de la feuille d'or sur le cadre et les fonds.

3. Technique à l'œuf.





Fig. 8 : Détails du manteau d'un apôtre avec les restes de rehauts. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

La palette employée pourrait comporter du vert oxyde de cuivre, du cinabre ou du vermillon, du minium, de l'outremer naturel ou de l'azurite, un noir, du blanc de plomb et des terres. Les différentes zones colorées sont juxtaposées et non pas superposées et, selon les procédés techniques byzantins, les touches claires sont appliquées sur les tons sombres. Les couleurs pourraient avoir été appliquées dans l'ordre suivant :

1. Rouge des auréoles et des bancs ; orange des vêtements ;
2. Carnations ;
3. Verts et bleus des manteaux ;
4. Rehauts blancs sur les carnations et bordures des vêtements ; contours rouges des pieds et mains et noirs des vêtements. La composition n'est pas alourdie par les contours non systématiques et continus.

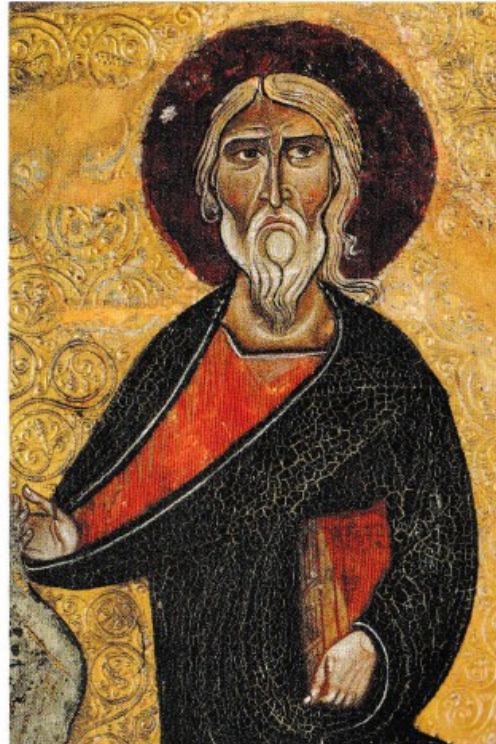


Fig. 9 : Détails d'un apôtre avec les contractions du film peint. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

Trois à quatre types de modèles ont été utilisés pour les visages des apôtres<sup>1</sup> :

1. Apôtres 1, 5, 8<sup>2</sup> ;
2. Apôtres 2, 4 ?, 11 ;
3. Apôtres 6 ?, 9, 10 ?, 12.

Concernant les évangélistes, il n'y a pas de similitudes remarquables.

Ce descriptif met en évidence plusieurs caractéristiques. Aucun dessin préparatoire n'a été observé ni aucune trace de vernis. Les décors en relief sous les dorures sont extrêmement détaillés et d'un raffinement spectaculaire. Étonnamment, cette qualité est nettement supérieure sur le cadre par rapport à la partie centrale et leur multitude est frappante. Les matériaux employés sont d'une richesse exceptionnelle, la majeure partie de la composition et du cadre étant couverte de feuille d'or et aussi d'argent. Les 75 incrustations dénombrées pouvaient avoir été à l'origine comblées par des pierres précieuses, si l'on se réfère aux imitations de rubis, de saphir et d'émeraude sur les frises, ou bien, plus modestement, par des pâtes de verre.

En ce qui concerne l'état de conservation de l'œuvre, le cadre du devant d'autel a subi des dommages importants et des modifications de format, mais l'état de conservation général du panneau lui-même



Fig. 10 : Détails des deux registres de gauche avec les apôtres et les frises, où apparaissent des restaurations gênantes. Droits de reproduction : CG66 / CCRP / Dinh Thi Tien — Image Maker, 2012.

1. Les apôtres 3 et 7 ont disparu.  
2. Sens de lecture de gauche à droite et de haut en bas.

est bon<sup>1</sup>. Sur la face, les trous d'envol des grosses vrillettes<sup>2</sup> sont peu nombreux et concentrés sur la mandorle. Cela pourrait étayer l'hypothèse de la présence de parchemin sur toutes les parties non moulurées.

À la suite à un probable dégât des eaux, trois larges zones ont pratiquement disparu. Elles ont été restaurées de manière incohérente et grossière, ce qui gêne considérablement la lecture de l'ensemble.

De plus, la polychromie a disparu sur presque tous les manteaux. Compte tenu de la qualité tout à fait remarquable de cette œuvre, ainsi que de son unicité, il pourrait être envisagé de retirer les anciennes restaurations qui gênent la lecture des parties originales restantes et de proposer une réintégration plus discrète des parties disparues.

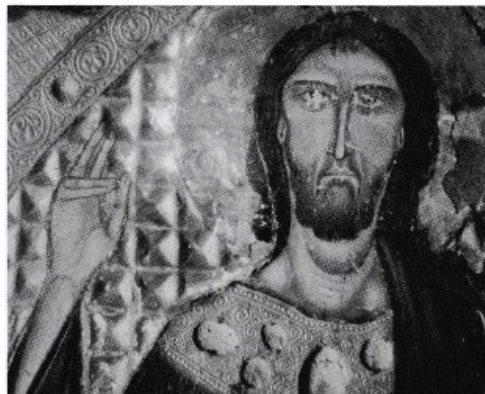


Fig. 11 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du Christ. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

### 3 Mise en perspective des données stylistiques et techniques

À la lumière de ce développement, il demeure important de vérifier par des analyses plus poussées si le matériau intermédiaire évoqué plus haut est bien du parchemin et si ce devant d'autel est réalisé en totalité ou en partie avec ce matériau. Des photographies de Walter Cook, prises avant la restauration de 1954, montrent clairement sa présence.

En 1953, Jean Malesset (restaurateur qui travailla également sur l'œuvre qui nous intéresse ici) fait un compte-rendu de remise en état d'un devant d'autel qu'il nomme « de la cathédrale Saint-Jean » (il provient en fait du canton de Saillagouse) et qu'il dit peint sur bois et parchemin. Ses dires méritent d'être vérifiés. On peut aussi observer ce matériau sur le devant d'autel d'Avià mais uniquement sur les joints. Son emploi comme support principal — si les recherches à venir le confirment — est tout à fait unique dans

1. Voir notice complète en annexe.

2. Insecte xylophage.



Fig. 12 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du compartiment des trois personnages en bas à gauche. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

le cas de ce type d'œuvres dans l'aire catalane. Les raisons qui pourraient justifier ce choix ou cette tradition sont à élucider.

Par ailleurs, les chapitres II et III du livre II du *Liber Diversarum Artium* (ms. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier<sup>1</sup>) décrivent plusieurs manières de préparer un panneau de bois avant de le peindre. Parmi elles, figure un descriptif qui peut ici largement nous intéresser puisqu'il fait état, après l'assemblage des planches, du recouvrement du panneau avec une peau de cerf, de cheval, d'âne ou de cochon, imbibée d'eau (afin de pouvoir gratter les poils qui doivent être enlevés). Lorsqu'une partie de l'eau est essorée, on place la peau sur le dessus et on la fixe

1. L'étude de ce manuscrit fait partie intégrante de notre travail de thèse en cours depuis décembre 2010 et dont l'intitulé actuel est : *Savoirs et savoir-faire dans les arts picturaux aux âges romans (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : les œuvres peintes catalanes au regard du Liber Diversarum Artium de Montpellier. Circulation des savoirs et transmission des modèles au sein de l'Europe méridionale*. Voir aussi LETURQUE 2012, p. 43-47 ; LETURQUE 2013.

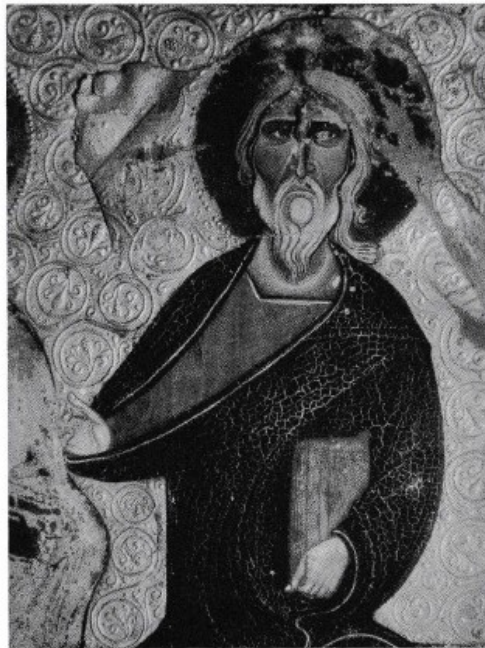


Fig. 13 : Photographie du devant d'autel d'Oreilla prise avant la restauration de 1954 par Walter Cook. Détail du personnage central, compartiment en haut à gauche. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

avec de la colle de fromage. Quand tout est sec, on étale avec un pinceau, en plusieurs passes, un mélange de gypse ou de craie et de colle de peau. On gratte enfin avec une lame et on ponce avec de la prêle jusqu'à ce que le support soit lustré.

Il est à noter que certains devants d'autel catalans sont aussi peints sur toile marouflée. C'est d'ailleurs ce que décrit Louis de Bonnefoy lorsqu'il parle, succinctement, de celui de Saint-Génis-des-Fontaines qui est constitué de boiseries fortement assemblées et de toile tendue à la colle forte.

Dans son article paru dans les *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* en 2012, Manuel Castiñeiras précise que, la plupart du temps, on appliquait plutôt sur les autels peints de Catalogne deux couches de plâtre, la couche inférieure, le *gesso grosso*, et la couche supérieure, le *gesso sottile*. Sur cette dernière, on réalisait les incisions de la composition, ce que l'on peut encore apprécier à simple vue sur le devant d'autel d'Avià<sup>1</sup>.

On peut identifier la même pratique sur l'*antependium* d'Oreilla (plis, contours intérieurs...). Quel que soit le support, on peut légitimement supposer que la mise en place des reliefs s'est faite grâce à des incisions puisque aucun dessin préliminaire n'a pas été jusqu'à présent observé.

Une recherche de la palette employée sur le devant d'autel d'Oreilla reste importante en matière de conservation, même si une première observation fait état d'une gamme possible. Elle peut néanmoins s'avérer insuffisante si elle n'est pas associée à la recherche



Fig. 14 : Photographie du devant d'autel d'Avià prise par Walter Cook dans les années 1950. Détail des incisions, décor de fond du panneau. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

1. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30. Photographie du devant d'autel visible sur le site du MNAC, [www.mnac.cat](http://www.mnac.cat).

de liants et d'identification des laques. Cette connaissance pourrait nous donner une lecture des techniques d'exécution picturales ici utilisées. Les *antependia* conservés en Catalogne sont principalement peints avec un liant organique à base de jaune d'œuf. Cependant, l'analyse récente au MNAC de panneaux parmi les plus anciennes comme celui de Hix a permis de constater l'usage d'un autre liant protéique d'origine animale, difficile à déterminer (il pourrait s'agir de colle de chevreau). Pour Oreilla, se pose la question de l'usage de l'huile et il nous semble important de pouvoir le vérifier.

Comme le décrit M. Castiñeiras, sur les devants d'autel les plus anciens de Catalogne, on observe l'application d'une feuille d'étain verni pour ennoblir certaines parties, on peut aussi apprécier des vestiges de relief de plâtre (*pastiglia*) sur lequel vient s'appliquer la plaque d'étain verni doré. Il précise que cette technique, appelée vernissage doré ou *deauratio facilis*, est décrite dans le livre de recettes d'un manuscrit miscellanées réalisé en 1134 dans le monastère de Santa Maria de Ripoll (Madrid, Bibliothèque nationale, ms. 19). Son application systématique et de manière sophistiquée à toute la superficie du panneau se convertit en une caractéristique de l'art roman catalan à partir de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle au début du XIII<sup>e</sup>. Les procédés, cependant, pouvaient varier : si à Planès les figures de plâtre ont été réalisées préalablement avec un moule et appliquées ensuite sur la surface pour les peindre, sur les autres devants d'autel domine la *pastiglia*<sup>1</sup>.

À Oreilla, nous sommes dans un cas de figure très différent puisque les matériaux employés sont d'une richesse remarquable (feuille d'or, feuille d'argent, incrustations...). Tout ceci tend à renforcer l'idée d'un devant d'autel destiné à un édifice prestigieux. Saint-Martin-du-Canigou dont provient l'*antependium* aujourd'hui conservé à Oreilla, semble tout à fait indiqué dans cette circonstance. En 1195, la charte de la fondation d'une confrérie pieuse à Saint-Martin-du-Canigou pourrait en témoigner. Émettre une hypothèse équivalente à celle de Patricia Stirneman paraît tout à fait à propos<sup>2</sup> : fonder une confrérie pour l'entretien d'une lampe et pour assurer les enterrements vaut sans doute qu'on écrive une charte, offrir un devant d'autel vaut certainement que l'on peigne une image.

1. Un fichier des techniques médiévales est en cours d'élaboration dans le cadre du programme de recherche *factura*. Vous pourrez bientôt vous y référer pour la technique de la *pastiglia*. Dans l'attente de ce document, nous dirions que les motifs ou reliefs formés *a pastiglia* sont obtenus à l'aide d'un *gesso* (colle de peau de lapin + blanc de meudon ou plâtre). Cette préparation est travaillée encore chaude, la plupart du temps à main levée, à l'aide d'un pinceau. C'est le cas des devant d'autel d'Oreilla ou de Sant Marti de Gia. D'autres procédés d'application existent néanmoins. À Planès, les figures de plâtres ont été réalisées préalablement avec un moule et appliquées ensuite sur la surface.

2. STIRNEMAN 1993, p. 171-178.

## Conclusion

Les comparaisons stylistiques et techniques effectuées par nos prédécesseurs et nous-mêmes permettent aujourd'hui d'avoir une base comparative non négligeable pour le devant d'autel d'Oreilla. Bon nombre de panneaux conservés en Catalogne, comme ceux dit de l'atelier « de Lleida », ont aujourd'hui été analysés ou sont en passe de l'être. Une même étude serait idéalement à effectuer et/ou à collecter vis-à-vis des panneaux peints chypriotes et plus généralement byzantins. L'observation attentive de l'œuvre d'Oreilla et sa mise en perspective tant d'un point de vue de son origine probable que de sa technique nous autorisent aujourd'hui à émettre quelques hypothèses. Toutefois, seules des analyses et des examens plus approfondis nous permettront d'entrevoir quelques certitudes sur les matériaux employés et leur mise en œuvre supposée : composition des préparations, nature et étendue du matériau intermédiaire ; identification des feuilles métalliques et de leur mise en œuvre, identification des pigments et liants, présence de laques etc. Le caractère rare de ce devant d'autel justifie amplement de telles investigations.

## Annexe — Constat sur l'état de conservation du devant d'autel d'Oreilla

Marion BOSC

### Cadre et panneau

Le cadre a subi des dommages importants et des modifications de format. Les montants gauche, droit et inférieurs ont été rétréci, il manque une partie du décor. L'inférieur, en contact avec le sol humide, est très endommagé, l'or et les motifs ont pratiquement disparu. De plus les gauche et inférieur ont été démontés pour permettre une intervention de renfort du panneau, ce qui a fendu le décor discontinu entre ce dernier et le cadre. Les angles présentent d'importantes lacunes, grossièrement mastiquées colorées en brun<sup>1</sup>.

L'état général du panneau est bon, il présente des déformations ondulées, certains joints sont ouverts et quelques planches sont fissurées. Sur la face, les trous d'envol des

---

1. Datant de la restauration archivée de 1953.

grosses vrillettes<sup>1</sup> sont peu nombreux et concentrés sur la mandorle. Cela pourrait étayer l'hypothèse de la présence de parchemin sur toutes les parties non moulurées.

### **Support intermédiaire**

Bon état général à part quelques détachements locaux, notamment dans le bas de la manche droite du Christ. En lumière rasante un fin relief gaufré brun apparaît localement, qui pourrait correspondre à des restes du liant qui s'est contracté pendant le séchage du film peint.

### **Dorures et argentures**

Les reliefs à la goutte ont une bonne cohésion et adhésion, si bien au support qu'avec les couches peintes. Les dorures sont bien conservées, avec quelques dommages dus à l'humidité ou à des abrasions. Les argentures sont noircies et en partie couvertes de grossiers repeints oranges, de type bronzine.

### **Couches picturales**

Suite à un probable dégât des eaux, trois larges zones ont été endommagées, faisant disparaître en grande partie les apôtres 3 et 7, la partie inférieure du manteau du Christ, son épaule gauche et le bœuf de Luc. Elles ont été restaurées de manière incohérente et grossière. Les bouchages des lacunes sont plus hauts que la surface originale et les retouches reprennent la forme des parties manquantes en lavis monochromes proches des tons originaux avoisinants. Seuls deux détails, le visage de l'apôtre 7 et le bœuf, ont fait l'objet de retouches plus élaborées très gênantes car éloignées du style de l'œuvre et à cause de l'hétérogénéité qu'elles apportent.

La polychromie a disparu sur presque tous les manteaux, il ne reste que quelques rehauts linéaires dorés ou argentés et des traces noircies des livres et des mains. Ils sont restés accrochés alors que la couleur autour a entièrement disparu. Une interaction entre le pigment, peut-être à base de cuivre, et le liant, pourrait avoir créé cette perte d'adhérence avec ledit parchemin. Une analyse stratigraphique des différentes zones permettrait de déterminer la nature des matériaux et si la couleur des manteaux est chaque fois identique.

---

1. Insecte xylophage.



Les zones peintes non endommagées par ces deux dégâts majeurs sont en bon état. Beaucoup de glacis sont encore visibles.

L'auréole du Christ a un aspect qui contraste avec le reste. Elle semble être repeinte sur un enduit épais et irrégulier. Peut-être, était-elle à l'origine constituée dudit parchemin peint ou d'une feuille de métal martelé.