Ces œuvres d'art sur notre chemin

Hommage à Yvette Carbonell-Lamothe, 2021

olivier poisson

Pour évoquer ces années déjà anciennes où j'ai rencontré Yvette Carbonell-Lamothe et travaillé avec plaisir avec elle, qui sont pour moi les premières années où j'ai exercé sur le terrain, dans les terroirs du Languedoc-Roussillon (comme on disait alors) et aussi, à partir de 1991, en Corse, les fonctions d'inspecteur des Monuments historiques[i], je ne peux que revenir sur le message que portaient, partout où elles demeuraient dans leur contexte, les œuvres d'art du passé. Message qui n'était pas une découverte, ni pour elle ni pour moi, mais dont la singularité, l'accent particulier, la valeur irremplaçable tirée du rapport entre une œuvre et l'édifice, le contexte pour lequel elle a été créée, à un moment précis d'une société, des ses croyances, de ses ambitions, m'apparaissait en toute évidence. Le Roussillon — appelons-le ainsi[ii] — est en effet un pays où cette réalité est plus palpable qu'ailleurs, puisque les hasards de l'Histoire qui l'ont séparé de la Catalogne et de sa trajectoire depuis le XVII^e^ siècle et qui sont encore, à cause de cela, présents à l'esprit de beaucoup de ses habitants, ces hasards, donc, ont aussi eu pour effet de préserver de façon presque extraordinaire l'héritage artistique qui est le sien.
J'ai souvent eu l'occasion, au cours de ma carrière et en tout cas à l'occasion des soins ou des propos que j'ai eu en relation avec ce pays, de décrire ce processus et d'en souligner la portée[iii]. Il n'est pas inapproprié que j'y revienne en hommage à la Conservatrice des Antiquités et Objets d'Art des Pyrénées-Orientales[iv], d'autant plus que je n'ai pas eu l'impression, malgré certaines avancées réelles et un souci sans doute plus partagé du patrimoine dans ce département qu'il ne l'était dans les années 1980, d'avoir été vraiment entendu. Et, même en ces temps troublés de 2021, où le monde entier souffre et se prépare, peut-être, à des changements majeurs, je ne vois vraiment pas de raison d'y renoncer, convaincu comme je suis et comme l'était Yvette Carbonell-Lamothe et la plupart des historiens et des artistes que le legs des œuvres du passé est avant tout une richesse présente et une promesse d'avenir.

Rappelons donc en passant ces traits de l'histoire régionale : au XVI^e^ siècle, lorsque la Réforme protestante se répand en Languedoc et que les conflits religieux, militaires et autres, s'y déchaînent de façon violente et répétée jusque dans les années 1620, les églises et les œuvres d'art paient un lourd, très lourd tribut[v]. C'est aujourd'hui encore sensible dans le paysage. Mais le Roussillon et la Cerdagne, alors territoires de la Couronne d'Aragon, ne connaissent ni ces conflits ni leurs dommages. Aux XIX^e^ et surtout au XX^e^ siècle, en revanche, c'est la réalité espagnole qui sera destructrice dans les églises catalanes, de l'autre côté de la frontière : guerres carlistes, surtout guerre civile et mouvements révolutionnaires qui l'ont accompagnée, qui prennent l'Église et les églises pour cible. Il faut ajouter au tableau la propriété privée de l'Église espagnole sur les œuvres des édifices du culte et leur mise sur le marché généralisée aux XIX^e^ et XX^e^ siècle, qui a nourri antiquaires, musées et collections du monde entier. Mais à cette époque, le Roussillon, devenu français, échappe à ces catastrophes. Ainsi, entre la frontière du Traité de Corbeil (1258) qui passe au nord de Salses et celle du Traité des Pyrénées (1659) fixée aux Albères, un territoire préservé subsiste qui est un véritable conservatoire de l'art catalan, avec toutes ses interférences et projections depuis le Moyen Âge.
Ce n'est pas pour autant un parcours immobile et les effets de la géopolitique ou de l'Histoire y ont aussi côtoyé d'autres évènements ou circonstances. On cite en effet bien souvent l'époque de la Révolution française pour stigmatiser vandalisme et destructions. Il faut relativiser ce jugement. Le changement évidemment fondamental est la « mise à la disposition de la Nation » des biens

ecclésiastiques —en échange d'une prise en charge financière complète de l'exercice du culte par l'État—, suivie peu après par l'abolition du monachisme et la réorganisation de l'Église sur un strict modèle séculier[vi]. Dans ce schéma, beaucoup d'édifices et de sanctuaires sont privés de tout rôle, vidés de leur mobilier, puis vendus. Autre mesure dévastatrice du patrimoine, que chacun connaît, la récupération des métaux précieux par la fonte d'innombrables pièces d'orfèvrerie. La suppression des monastères s'est cependant déroulée selon une « méthode » déjà ancienne, celle qui prévalait sous l'Ancien Régime pour supprimer les abbayes décadentes ou dont l'existence matérielle ne pouvait plus être maintenue. Les objets du culte sont alors attribués à des églises du voisinage : en Roussillon, si disparaissent les quatre ou cinq grandes abbayes du pays et les huit couvents de Perpignan —avec des fortunes diverses en ce qui concerne leurs bâtiments—, mobilier et retables sont vaille que vaille récupérés et distribués dans les paroisses : c'est un peu un paradoxe, mais si un certain nombre de petites églises rurales de ce pays sont aujourd'hui enrichies d'œuvres précieuses, c'est à la Révolution qu'elles le doivent. Tout ceci, malheureusement, au milieu de beaucoup de mutilations ou de pertes, qu'il serait puéril de vouloir nier.

Il n'empêche : le parcours de ce pays lui a ainsi laissé des églises qui sont riches d'une accumulation impressionnante d'œuvres d'art, témoignage de ce qu'a été, au fil des générations, le souci des communautés de s'entourer d'images et de décors. Œuvres capables d'une part de les relier au monde invisible du spirituel et, d'autre part, d'affirmer leur lien au monde qu'ils vivaient alors, le monde du goût, le monde des formes, le monde de l'art. C'est un grand privilège pour nous aujourd'hui de pouvoir contempler ces œuvres dans le lieu pour lequel la majorité d'entre elles a été commandée et réalisée. Ces églises, faut-il d'ailleurs le rappeler aussi, ne sont pas à considérer à travers le seul prisme religieux, ou, en tout cas, dans une acception du mot « religieux » qui n'est pas la nôtre aujourd'hui, réduite à la foi personnelle. L'église est l'édifice commun du village, le plus souvent le seul, à moins qu'il n'y ait un petit hospice ou une maison commune. C'est là que se tiennent les assemblées politiques, c'est là qu'on élit chaque année les consuls. C'est en tout cas l'édifice où s'expriment les ambitions collectives, pour la convenance ou l'exaltation de la liturgie, laquelle réunit la communauté dans un cadre et un temps qui lui correspond. C'est le goût ou la convenance de celle-ci qui conduit aux commandes nouvelles, pour suivre ou accompagner l'esprit du temps, parfois dans une évidente concurrence entre villages ou territoires. Quel sentiment de triomphe ne devaient pas éprouver les édiles en faisant peindre sur l'immense retable de Baixas, dont la construction eut un coût par la suite devenu proverbial : « *se es fet de la renda de la iglesia y del poble*[vii] », en 1676. Il faut encore se rappeler que l'église du village est, pour les sociétés rurales d'Ancien Régime, à peu près le seul lieu où l'on peut avoir l'expérience des images, des représentations. Nous qui vivons dans un monde saturé de messages, nous n'imaginons pas cette parcimonie, ni le poids de cette expérience. Comment ne pas s'émouvoir, en ayant cela présent à l'esprit, à la vue des retables dorés ou polychromes qui envahissent les églises à partir des années 1640 ? Compositions majestueuses, véritables murs ou façades dorées baignées de lumière et d'ombre, théâtres à statues des saints intercesseurs, Yvette Carbonell-Lamothe avait consacré de longs travaux de thèse à cette forme d'art, si abondante en Roussillon et en Cerdagne qu'un recensement —jamais achevé— en chiffrerait les objets à plus de mille. En poussant la porte de n'importe quelle église de ce département, cette richesse saute aux yeux, avec cependant toute une diversité d'échelles et de moyens. C'est que le pays est aussi célèbre pour avoir été —en quelque sorte— toujours pauvre, avoir gardé en nombre ses églises romanes, construites aux XI^{e} et XII^{e} siècles, dont les volumes ne sont pas toujours très accueillants pour les formes nouvelles du baroque, telles qu'elles se présentent à l'horizon des communautés à la Contre-Réforme. L'œuvre s'adapte alors au lieu, elle est créée pour le lieu et, trois ou même quatre siècles plus tard, nous en avons ainsi une perception plus juste, plus émouvante que si nous la voyions ailleurs, dans un musée[viii] par exemple, bien rangée dans une salle selon l'école, le style, l'époque. Là où elle est depuis l'origine, elle est unique et son message est unique. Quel est-il ? D'abord que l'art est quelque chose d'essentiel, d'attendu, que chaque groupe humain désire accueillir pour accompagner la vie collective. Ensuite, que la modernité, que le recours à la création pour satisfaire un besoin

nouveau, est légitime et appartient à la vie même. Enfin que, quelque soient les ressources dont le commanditaire dispose, une certaine forme d'ambition est là, qui donnera, peut-être, lieu à la création d'un véritable chef d'œuvre. Certes, le geste de l'artiste, s'il a atteint l'excellence, donne à l'œuvre une telle présence que celle-ci peut facilement s'affranchir —par la suite— du contexte. Mais quelle meilleure façon de considérer celle-ci, sinon en rapport avec le lieu et la mémoire des hommes et des femmes qui l'ont voulue, qui l'ont suscitée ? Même pour des œuvres au programme simple, de nombreux liens, pas toujours discernables au premier coup d'œil, matériels, esthétiques, iconographiques, voire anecdotiques l'unissent au lieu et au moment de sa création. L'extraordinaire église d'Espirà de Conflent, tant de fois visitée, toute médiévale dans ses volumes, est entièrement habillée de retables et de panneaux sculptés, ceux-ci interprétant en bas-reliefs polychromes les *Sept Sacrements* de Nicolas Poussin[ix], un *Massacre des Innocents* d'après Rubens et selon la même technique deux panneaux sur le thème de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge. En bas de l'un d'entre eux, portant rochet et barrette, on voit agenouillé le commanditaire, le prieur du lieu Rafael Crusat, théologien à ses heures, qui signe à la fois le programme, l'ambition et la réussite absolue de la commande (à deux artistes : Thierry et Sunyer), distribuée selon les espaces libres de l'église romane, dans les années qui suivent 1700.
Au-delà de leur monumentalité, les retables sont un patrimoine fragile. Exclusivement réalisés en bois tendre, pin, tilleul, aulne, ils sont sensibles aux conditions de conservation, abîmés par l'humidité qui dégrade polychromies et dorures et sont aussi la proie des xylophages dont le travail parfois discret les prive de leur substance alors que leur surface brillante semble intacte. Et, un beau jour, l'œuvre ne résiste plus. C'est un de mes souvenirs que d'avoir, avec le concours d'Yvette Carbonell-Lamothe, organisé et mené la restauration parfois difficile d'œuvres quasiment détruites, encore debout mais auxquelles on ne pouvait à peine toucher sans qu'elles ne se réduisent en poussière sous nos doigts… Le métier de conservatrice est aussi celui-là, pousser une porte et se trouver en présence d'œuvres dont le destin est compromis, malgré tout désir de les vouloir faire vivre encore[x]. Puissent les outils et les équipes réunies par le département des Pyrénées-Orientales pour assurer la conservation de ce patrimoine exceptionnel être maintenues et renforcées, à long terme.

La grande modernisation artistique des XVII[e] et XVIII[e] siècles, si elle a peuplé les églises —parfois reconstruites sur un plan plus vaste à cet effet[xi]— de retables, n'a pas effacé le legs des générations précédentes. Que de fois, dans un retable, on remarque que la statue centrale de la Vierge est plus ancienne et a été incluse à dessein dans l'œuvre plus moderne : car l'œuvre, et surtout l'œuvre principale à laquelle s'attache une dévotion collective est aussi porteuse de mémoire. Qu'il suffise de penser aux sanctuaires d'Err ou de Font-Romeu et dans ce dernier au somptueux *camarill*[xii] orné par le grand Josep Sunyer en hommage à la statue médiévale et à sa légende, qui était aussi une métaphore de l'histoire du pays. En matière d'images médiévales, Jean-Bernard Mathon a dirigé il y a quelques années un inventaire qui a trouvé pas moins de cent-cinquante statues romanes ou gothiques de la Vierge à l'Enfant dans les Pyrénées-Orientales[xiii]. Peu d'entre elles sont des chefs d'œuvre, mais quelques unes sont de vrais jalons de l'art européen. S'il n'avait pas été dépouillé de sa statue par un vol, le petit retable d'Angoustrine —peut-être l'un des plus anciens retables connus — serait resté cet *unicum*, toujours conservé, après huit siècles, dans son lieu de création[*xiv*]. A côté de ces vierges romanes, les Christs en croix et spécialement ceux qui, habillés et impassibles (appelés en catalan *Majestats*), témoignent de la diffusion, aux XI[e] et XII[e] siècles du miraculeux *Volto Santo* de Lucques, forment un ensemble qui, sans doute, n'a pas d'équivalent[xv]. Conservées à l'aune de l'importance ou de l'ancienneté de la dévotion, toutes ces reliques sont des images de mémoire.
Dans la succession des modernités qui s'impriment dans l'édifice, la mémoire joue un rôle important, car tant la construction que le mobilier qui la décore sont, peut-être même avant toute autre chose, un conservatoire de la vie collective et du souvenir intergénérationnel. Et c'est vrai du sanctuaire paroissial, mais aussi —ô combien— du sanctuaire de pèlerinage, celui qui accueille les déplacements collectifs, celui dont les fêtes particulières animent le calendrier des saisons. Bien sûr,

à intervalles réguliers, le « neuf » chasse l'« ancien », la dictature du goût ou de la convenance peuvent être impitoyables, les ambitions nouvelles exigent de se manifester. Mais tous deux cohabitent plus sûrement, dans des assemblages ou des remplois[xvi] qu'un critique trouverait hétéroclites, je pense à l'église de Camélas, par exemple, ou à celle de Palau del Vidre si elle n'avait pas été « déménagée » dans les années 1960, à celles de Serdinyà ou de Flassà et tant d'autres où chaque œuvre conservée, selon son génie propre, médiéval, renaissant ou moderne, porte encore et toujours son message. La modernité apporte de nouvelles œuvres, bouleverse la hiérarchie des expressions, mais la mémoire conserve, fait le lien et affirme l'identité du groupe. C'est ainsi qu'en peinture, plus de cinquante « primitifs », peints entre le XIV[e] et le XVI[e] siècle, dont certains que s'arracheraient les musées, sont encore accrochés dans ce pays aux murs qui les ont vu naître, non loin des retables qui les ont remplacés. En France, comme en Catalogne et en Espagne, c'est devenu si rare. C'est ainsi que d'église en église on peut suivre ici *in situ* une complète histoire des arts, de la peinture, de la sculpture[xvii], du retable[xviii]...

Poursuivre cette évocation sur d'autres thèmes, celui de l'orfèvrerie[xix], celui du textile, celui des orgues (ou encore des accessoires de la liturgie baroque, ses claquoirs et crécelles, ses roues à clochettes, ses plats de quête, sans oublier les manifestations spectaculaires des *monuments*[xx]) me conduirait à redire encore et toujours la même chose et j'arrêterai là ce propos, déjà trop long. Pourtant il y aurait encore à évoquer celui, humble mais auquel le regard de la conservatrice (ou du conservateur) devrait être toujours attaché, de l'ancien mobilier d'usage dans les chapelles et dans les sacristies, bancs, armoires ; coffres de la fabrique ou de la confrérie où une simple fente sur le dessus, où l'on peut glisser une offrande, témoigne de façon tangible de cette volonté collective dont il est question depuis le début : une fois l'an, au jour dit, de la fête commune, on ouvrira ce coffre, on verra combien il contient et l'assemblée réunie décidera, peut-être, à quelle œuvre nouvelle affecter cet argent.
Grâce à ces œuvres, le souvenir de toute cette vie s'est maintenu jusqu'à nous si nous voulons bien le voir. Aujourd'hui elle n'a, bien sûr, plus la vigueur ni l'exclusivité d'autrefois et les chemins de la création, de la représentation, de l'imagination sont désormais, sauf exception, ailleurs. Les communautés villageoises ne sont plus, ou ne sont plus les mêmes et d'ailleurs ne se pensent ni n'agissent plus comme autrefois. D'autres chemins viendront.

Il n'empêche : quelle meilleure leçon, quelle meilleure expérience de l'art, de la beauté et de la mémoire peut-elle nous être donnée, que celle qui s'est accumulée dans ces églises roussillonnaises et qui y demeure encore présente ? A portée de main, à chaque détour de route, sans faire un grand chemin, ces œuvres d'art, universelles mais enracinées dans la mémoire d'un pays, ne nous procurent-elles pas une fabuleuse richesse ?

(*14 février 2021*)

i Sans tomber dans un récit d'histoire administrative, je dois ici préciser que les « Inspecteur des Monuments historiques », alors fonctionnaires d'administration centrale, étaient chargés, dans une ou plusieurs régions, de programmer et suivre les restaurations d'œuvres d'art classées MH et de donner des avis sur les projets de travaux sur les immeubles classés proposé par les Architectes en Chef des MH. J'étais alors un des premiers d'entre eux à avoir quitté Paris pour résider dans ma région de compétence. Peu après, des réformes ont régionalisé les « Inspecteurs », devenus aujourd'hui Conservateurs des Monuments historiques.

ii Le territoire du département des Pyrénées-Orientales recouvre plusieurs réalités historiques et culturelles, ce qui, aujourd'hui encore, empêche de le nommer facilement. Historiquement, ce pays correspond aux deux comtés catalans de Roussillon et de Cerdagne (ce dernier seulement en partie), avec leurs annexes, Vallespir, Conflent, Capcir, cédés par le roi d'Aragon à la France en 1659, d'où le nom souvent utilisé aujourd'hui de Catalogne-Nord. Sous l'Ancien Régime il portait le nom de « Province de Roussillon ». A la Révolution, le département a été formé de cette province de Roussillon et du Fenouilledes, de culture occitane, détaché du Languedoc.

iii Par exemple : "Ensembles mobiliers de Roussillon et de Cerdagne: méthodes et critères de protection", *Actes des premières journées franco-espagnoles sur le patrimoine, Toulouse-Blagnac 3-5 novembre 1988*, Toulouse: ADDOC, 1990, p. 147-152 ; "Un pays comme un musée de l'art catalan", *Terres Catalanes*, n°1, juin 1993, p. 54-56 ; "Le patrimoine mobilier. De l'objet aux ensembles" (avec H. Palouzié), *Monuments Historiques*, n°187, 1993, p. 82-86 ; «Un héritage in situ», *Vieilles Maisons Françaises patrimoine historique*, n°193, juillet 2002, p. 62-63.

iv Chargés des restaurations d'œuvres d'art, les inspecteurs des MH avaient une relation étroite avec les Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art des départements de leur circonscription, c'est ainsi que j'ai eu le plaisir de travailler plusieurs années avec Yvette Carbonell-Lamothe. Je dois ici citer ses collègues de l'Hérault, Jean Nougaret et, tout particulièrement, de l'Aude, l'abbé Jean Pauc, dont je garde un vif et reconnaissant souvenir.

v *Déconstructions, reconstructions. Quelques réflexions sur les destins des édifices religieux durant les Guerres de Religion et après* [Journée d'études de la SFA, Orléans, 2013], mis en ligne : http://www.sf-archeologie.net/IMG/pdf/Deconstructions.pdf

vi Je parle ici de l'église de la Constitution civile du clergé de 1791. De 1793 à 1795 la radicalisation des acteurs proscrit même l'église constitutionnelle et la situation demeure instable jusqu'au Concordat de 1802. Ajoutons que la « nationalisation » de 1789 a eu pour effet notable, dont les conséquences positives s'apprécient encore aujourd'hui, de faire passer le patrimoine architectural et artistique des églises dans le domaine public, assurant *de facto* sa protection et sa conservation.

vii C'est-à-dire : « réalisé avec les revenus de l'église et du village ».

viii Même si notre époque rencontre l'art ancien, de façon privilégiée, dans les musées, soulignons que l'écrasante majorité des œuvres d'art du passé a été créée pour orner les édifices religieux. La spécificité du Service des Monuments historiques et de considérer les œuvres d'art dans le contexte qui est le leur et de s'attacher à leur conservation sans les en extraire. Voir : «L'objet Monument historique», Palouzié, H (dir.), *Icônes et Idoles. Regards sur l'objet monument historique*, Arles, 2008, p. 41-53.; « Objets mobiliers *in situ*. Patrimoines et usages », *Monumental, revue scientifique et technique des monuments historiques*, 2011/1, p. 6-9.

ix «Les Poussin d'Espirà", *Terres Catalanes*, n°6, juin 1995, p. 80-83.

x "Retables catalans des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Esquisse d'un bilan de dix années de conservation-restauration (1983-1993)", *Monumental*, n°6, 1994, p. 14-31 ; "Retables catalans des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles: un patrimoine très riche et menacé", *Extrême Sud*, n°7, janvier 1994, p. 23-25 ; "Le grand retable de Collioure", *Terres Catalanes*, n°3, 1994, p. 94-95.

xi Notamment Ille, Vinçà, Prades, Rivesaltes, Ceret, Prats-de-Molló et quelques autres.

xii « *camarill* », c'est-à-dire chambre. Il s'agit d'une pièce située derrière le retable, accessible par deux escaliers permettant le mouvement des pèlerins.

xiii Mathon, J.-B. (dir.), *Corpus des Vierges à l'Enfant (XII^{e}-XV^{e} s.) des Pyrénées-Orientales*, Perpignan, 2013.

xiv Il est aujourd'hui, vide, déposé à l'Hospice d'Ille-sur-Tet (Centre d'art sacré), avec la croix, pareillement vide, du Christ roman dérobé en 1975 en même temps que la statue de la Vierge.

xv Durliat, M., *Christs romans du Roussillon et de Cerdagne*, 1956.

xvi Mathon, J.-B. (dir.), *Le Maître de Llupià*, catalogue d'exposition, Perpignan 2012 ; "Les panneaux peints médiévaux de l'église Saint-Marcel de Flassà à Serdinyà (66)", *Monumental*, n°14, 1996, p. 89.

xvii "Un sourire gothique", *Terres Catalanes*, n°8, 1995, p. 36-40 ; "Le Dévôt-Christ" (avec Isabelle Despéramont, Jean-Bernard Mathon, Evelyne Stier), *Terres Catalanes*, n°10, mars 1996, p. 66-69.

xviii «les retables en Roussillon: un aperçu, de l'époque romane à la fin du XVIII^{e} siècle», Palouzié, H. et Langé, C. (dir.) *Regards sur les retables. Architectures ou théâtres d'images*, Arles, 2004, p. 56-67.

xix Evoquons à ce propos un autre conservateur des Antiquités et Objets d'Art des Pyrénées-Orientales : Louis Ausseil, *L'Orfèvrerie en Roussillon*, Perpignan 1994.

xx *Monument*, nom catalan qui désigne les décors éphémères dressés dans l'église pour la Semaine Sainte, composés de peintures sur toiles pendues ou tendues sur châssis, figurant un cadre architectural pour le reposoir du Jeudi Saint souvent accompagné de figures pareillement peintes de gardes en soldats romains. Voir : *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée*, Toulouse, 2009.

[les références bibliographiques citées sans nom d'auteur sont de l'auteur de cet article]