Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 26 (1978)

Artikel: Les fresques roussillonnaises de Casenoves
Autor: Wettstein, Janine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728570

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Les fresques roussillonnaises de Casenoves

par Janine WETTSTEIN

Le Roussillon a pour limites naturelles la Méditerranée et deux barrières montagneuses: la chaîne des Albères qui le sépare de l'Ampurdan catalan et la chaîne des Corbières qui le divise du Haut-Languedoc. Uni à la Cerdagne française, il constitue aujourd'hui le département des Pyrénées-Orientales. La Têt, qui arrose Perpignan, et le Tech, qui coule au bas des murs d'Elne, le traversent de part en part et entraînent des influences méditerranéennes jusque dans la montagne. Tantôt torrents impétueux charriant d'énormes masses d'eau et tantôt ruisseaux dont le lit est presque à sec, la Têt et le Tech ont creusé deux sillons étroits et parallèles et isolé le massif du Canigou, déjà détaché de la chaîne pyrénéenne par l'effondrement des Albères.

En toute saison, le voyage roussillonnais qui conduit en quelques heures des plages ensoleillées de la Côte Vermeille au sommet majestueux du Canigou, «la montagne royale», est riche, varié, magnifique. Or, parmi les bonheurs que le Roussillon offre généreusement à ses visiteurs, les joies romanes sont encore nombreuses. D'étape en étape, dans la solitude de la campagne ou de la montagne, dans les cités et dans les villages, églises et abbayes ne cessent de nous rappeler l'importance religieuse du Roussillon médiéval, l'essor de son architecture, de sa sculpture et de sa peinture. De sobres façades, de robustes clochers se détachent dans la clarté méridionale; linteaux et chapiteaux font chanter le marbre rose des Pyrénées; des fresques et des fragments de fresques réchauffent les yeux et le cœur. Et lorsqu'il s'agit de peintures murales, deux modestes édifices doivent retenir tout particulièrement l'attention: l'église de Saint-Martin de Fenollar proche du Boulou, la station thermale aux eaux bienfaisantes et, à brève distance d'Ille-sur-Têt, l'église de Casenoves dédiée aux saints Just et Pasteur. Mais tandis que les fresques de Fenollar sont connues depuis longtemps, celles de Casenoves en revanche, aujourd'hui détachées de leur support mural et exilées en Suisse, sont encore trop souvent ignorées des spécialistes eux-mêmes.

1. *Description des fresques*

En face d'Ille-sur-Têt dont l'église se profile dans la claire lumière roussillonnaise, une route campagnarde longe la rivière et se perd bientôt dans des bois délicieux où jaillit l'eau des cascades et où chantent d'innombrables oiseaux. Ce chemin menait autrefois jusqu'à Rodès. Aujourd'hui, il ne conduit plus qu'à l'entrée de propriétés privées. Là, à l'abri des vents, dans une sorte de serre naturelle construite par le lit de la rivière et la haute barrière de rochers que, dans la région, on nomme «terriers», mûrissent les premières pêches de France et se cache parmi la vigne et l'olivier le village de Cases-Noves ou Casenoves abandonné depuis fort longtemps pour des raisons qui nous demeurent inconnues [1].

Les maisons se sont écroulées; des pans de mur, curieusement noircis par le «pou de San José» qui attaque la végétation environnante, donnent l'impression d'avoir été calcinées par l'incendie. L'église, élevée dans la seconde moitié du XIe siècle, est encore debout (fig. 1). Elle est demeurée église paroissiale jusqu'en

Fig. 1. Casenoves. *L'église des Saints-Just-et-Pasteur.*

1561 [2]. Les ardoises de la toiture ont été enlevées par les paysans de l'endroit et ont servi à couvrir les ruches. En face, de l'autre côté du chemin, des arbustes s'insinuent entre les pierres disjointes d'une tour; herbes folles, genêts, fougères et roseaux ont comblé les fossés. Mais en dépit des mutilations qu'ont subies le village et son sanctuaire, la merveilleuse tiédeur de l'air en ces premiers jours de mars 1977 et la paix qui baigne une campagne encore idyllique font de la visite à Casenoves un moment d'une rare qualité.

L'église de Casenoves a été construite en moellons. Elle est à nef unique et se termine par une abside en hémicycle qu'orne une rangée d'arcatures aveugles du type dit «premier art roman». Au XIIe ou au XIIIe siècle, on allongea la nef du XIe siècle en direction de l'ouest. Au XIVe siècle, on ajouta une chapelle au nord et un clocher-mur à l'Occident. Originellement, la porte s'ouvrait dans la paroi méridionale, comme à Saint-Martin de Fenollar. C'est vraisemblablement au cours de la seconde moitié du XIe siècle, peu après l'achèvement de la structure murale, que le chœur a reçu son revêtement peint (fig. 2). Le Christ entouré du tétramorphe ornait la conque absidale; l'Annonciation, l'Adoration des Mages, la Crucifixion et des figures d'anges se trouvaient réparties entre les parois et la voûte du chœur. Toutes ces compositions ont été détachées de leur support mural en 1954, après avoir été vendues à un antiquaire de Villeneuve-lès-Avignon et sont ainsi entrées dans le commerce des œuvres d'art. Perdue au milieu des bois et des vignes, hermétiquement fermée au visi-

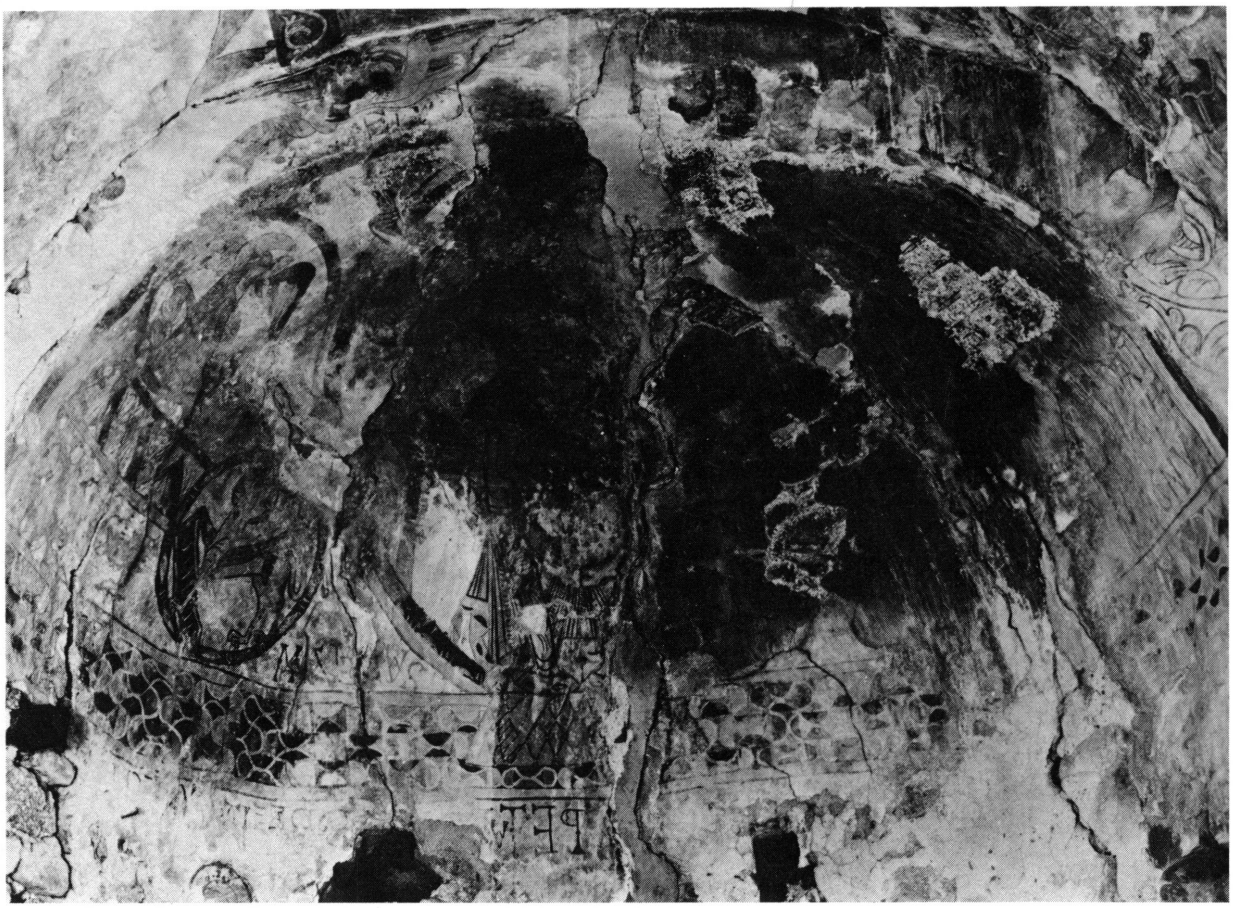

Fig. 2. Casenoves. *L'abside avant l'arrachage des fresques.*

teur, l'église de Casenoves a été transformée en un misérable hangar dans lequel s'entassent troncs d'arbre, foin et sarments. Elle est propriété privée et l'inscription au minium tracée sur un écriteau rudimentaire planté devant elle nous le rappelle crûment. Mais ses fresques romanes sont désormais accessibles à chacun.

Depuis plusieurs années en effet, l'Annonciation, la Crucifixion et un ange font partie de la collection de fresques médiévales réunies par M. Werner Abegg en son magnifique musée du Riggisberg. Elles y sont désignées sous la rubrique générale de «fresques des Pyrénées orientales», sans précision de lieu. Quant au Christ de l'abside et à l'Adoration des Mages, ils ont été acquis en 1976 seulement par le Musée d'art et d'histoire de Genève 3. Ainsi, les hasards du marché international de l'art ont rassemblé à l'étranger, mais dans un un même pays, les membres dispersés du cycle roussillonnais. Seul le destin du lion ailé portant un phylactère, symbole de l'évangéliste Marc, nous demeure inconnu. Pourtant celui-ci existait encore au moment de l'arrachage des fresques, comme en témoignent les photographies faites à cette occasion.

Ces mêmes photographies permettent de reconstituer aisément et sûrement le cycle aujourd'hui démantelé et d'en retrouver l'organisation iconographique, une organisation tout à fait conforme à la tradition romane. Solennel, mais sans raideur, le Christ en majesté (fig. 3) entouré des symboles des évangélistes imposait sa présence et sa loi et servait de pivot à toute la décoration. C'est lui qui, dès l'entrée, attirait le regard des fidèles. C'est autour

Fig. 3. Fresque provenant de Casenoves. *Le Christ en Majesté*. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-332.

de lui que s'articulaient les scènes narratives. Même détaché de l'ensemble, il conserve sa noblesse et continue à capter l'attention. Iconographiquement à la première place, il retient également par ses caractères stylistiques. Des éléments identiques se retrouvent, il est vrai, dans les autres personnages de Casenoves. Mais dans la fresque centrale, ils sont particulièrement mis en évidence par les dimensions de la grande figure divine (fig. 4).

Ce qui frappe d'emblée l'observateur le moins attentif, ce sont les moyens essentiellement graphiques utilisés par le maître de Casenoves. Les traits vigoureusement dessinés du visage sont schématiques. Le modelé des chairs est sommaire et expressif. Deux triangles gouachés creusent les joues; les ombres ocre confèrent au regard intensité et fixité. La conduite des draperies est ornementale. Le manteau du Christ est décoré de fleurettes blanches et bordé d'un galon quadrillé; la tunique est semée de motifs ovales, de virgules, de lignes courbes parallèles, de brèves hachures. Les couleurs peu nombreuses qui accompagnent, comme en sourdine, le jeu linéaire du fresquiste sont volontairement discrètes et rien ne laisse supposer qu'une telle sobriété chromatique soit due à une détérioration survenue au cours des siècles.

La scène de l'Annonciation (fig. 5) s'inscrit à l'intérieur d'un décor architectural très simple. Sous deux arcades outrepassées, Marie et Gabriel se font face. Par le truchement de la colonne médiane que l'un et l'autre effleurent du pied, ils se rencontrent matériellement, tandis que leur main levée traduit l'état de dialogue. Leurs silhouettes occupent toute la hauteur du champ à décorer. Dressés sur la pointe des pieds, ils ont cette allure dansante propre à tant de figures romanes peintes ou sculptées. Deux frises limitent horizontalement la composition: le bandeau supérieur est orné de demi-cercles adossés; des rinceaux déroulent leurs volutes dans le bandeau inférieur. Comme dans le grand Christ en majesté, un goût ornemental a dicté au peintre la conduite arbitraire des draperies et engendré un graphisme dynamique, des attitudes éloquentes. Même efficacité du trait dans les ailes de l'archange s'inscrivant harmonieusement sous

Fig. 4. Fresque provenant de Casenoves. *Le Christ en Majesté*. Détail. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-332.

l'arcade. Le dessin net s'accompagne de couleurs alternées se détachant sans brutalité sur le fond clair de la fresque. La Vierge porte une robe ocre rouge et un maphorion gris bleu. Les ailes cloisonnées de Gabriel sont bleues et ocre. Les rinceaux gouachés se découpent sur un fond bleu.

Sur la paroi latérale droite, l'Adoration des Mages (fig. 6) faisait pendant à l'Annonciation représentée sur la paroi latérale gauche. En dépit de lacunes nombreuses, la composition a conservé un grand intérêt. Marie tient l'Enfant sur ses genoux, assise de trois-quarts sur un siège à haut dossier (fig. 7). En face d'elle: les trois rois, les jambes pliées, la tête couronnée. L'étoile arrêtée au-dessus des personnages, les éperons fixés aux chaussures des Mages rappellent la longue chevauchée jusqu'à

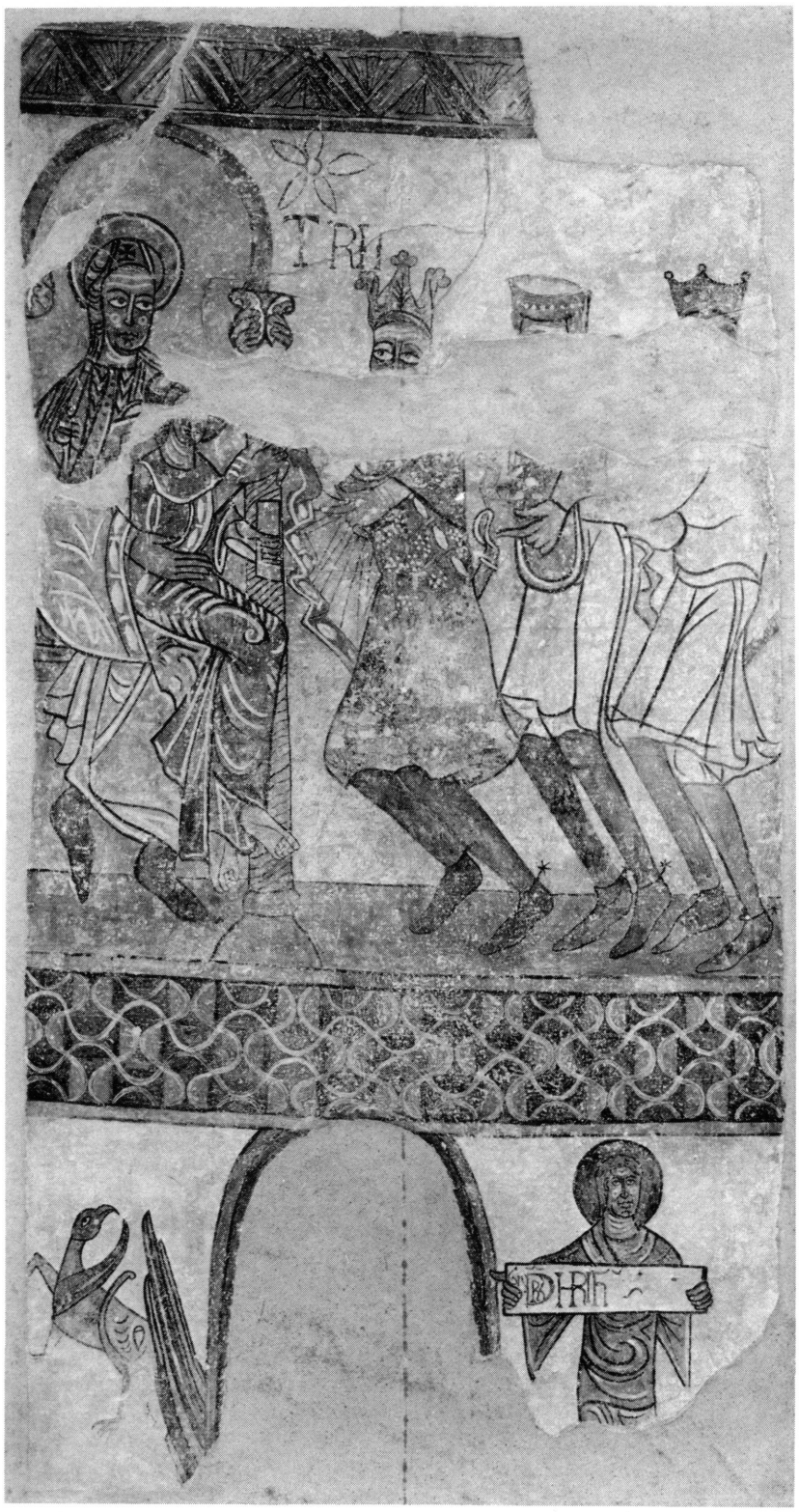

Fig. 5. Fresque provenant de Casenoves. *L'Annonciation.* Berne, Fondation Abegg.

Fig. 6. Fresque provenant de Casenoves. *L'Adoration des Mages.* Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-333.

Fig. 7. Fresque provenant de Casenoves. *L'Adoration des Mages*. Détail. Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. 1976-333.

Béthléem. Ici encore, ce sont les lignes insistantes, plus que les masses colorées qui charpentent les corps. Des traits nets découpent les bords des vêtements en marches d'escalier, dessinent des bourrelets, des virgules, des clés de fa sur les draperies, déploient en éventail le manteau du premier roi. Des fuseaux gouachés, des points disposés en forme de fleur ornent les tissus. La traditionnelle bande décorative avec demi-cercles adossés limite la scène en haut, une frise avec chevrons et éventails en bas. Dans les soubassements, encadrant autrefois une fenêtre, un personnage nimbé déployait un phylactère à droite, tandis qu'un oiseau stylisé occupait la gauche. Cette fresque, reproduite à maintes reprises par Marcel Durliat dans les études que celui-ci a consacrées à la peinture du Roussillon, illustre fort bien la tendance graphique des fresquistes de la fin du XIe siècle. Par ailleurs, elle témoigne clairement de l'influence exercée par les œuvres mozarabes ou mozarabisantes sur les chantiers roussillonnais.

La scène de la Crucifixion (fig. 8) se trouvait placée sous l'Annonciation. Seule la partie supérieure est parvenue jusqu'à nous. Cloué à une large croix potencée, le Christ est représenté la tête légèrement inclinée, ceint d'un nimbe crucifère et les yeux grands ouverts, conformément à la tradition byzantine. Aucune crispation de douleur dans l'expression. Néanmoins, le sang s'écoule des paumes transpercées. Des coups de pinceau épais font saillir les muscles des bras et du tronc. Des points composent une curieuse rose sur chaque sein (s'agit-il d'une adjonction du restaurateur?). Des mèches symétriques dessinent la barbe. Outre celle du crucifié, quatre têtes fragmentaires sont encore visibles: celles de Marie et du soldat porte-lance à la droite du Christ; celles de Jean et du soldat porte-éponge à la gauche du Christ. Les figures allégoriques du soleil et de la lune s'inscrivent dans deux médaillons surmontant les extrémités du bras horizontal de la croix. Des rayons entourent l'auréole de la première; un croissant repose sur la tête de la seconde. Les pans flottants et découpés de leurs manteaux se répondent, symétriques; les torches qu'elles portent se font contrepoids. LUNA, lit-on encore à côté du médaillon de gauche, tandis qu'à l'intérieur du nimbe de Jésus apparaissent les trois lettres EOR, qui faisaient sans doute partie de l'inscription REX JUDEORUM, si fréquente dans les scènes de Crucifixion, dans celle du Beatus de Gérone copié et illustré vers 975, par exemple (fol. 16^v).

A ces quatre panneaux principaux, il faut encore ajouter le bel ange en plein vol, dans la position des victoires antiques, qui planait autrefois au sommet de l'abside et qui surmonte aujourd'hui la porte donnant accès à la collection de fresques médiévales appartenant à la Fondation Abegg. Comme les personnages précédents, cet ange est apparenté à la foule des anges mozarabes qui peuplent tant de manuscrits copiés dans la péninsule ibérique. L'ange de Casenoves porte à bout de bras un encensoir. L'ampleur de la manche renforce le geste; la conduite dynamique des

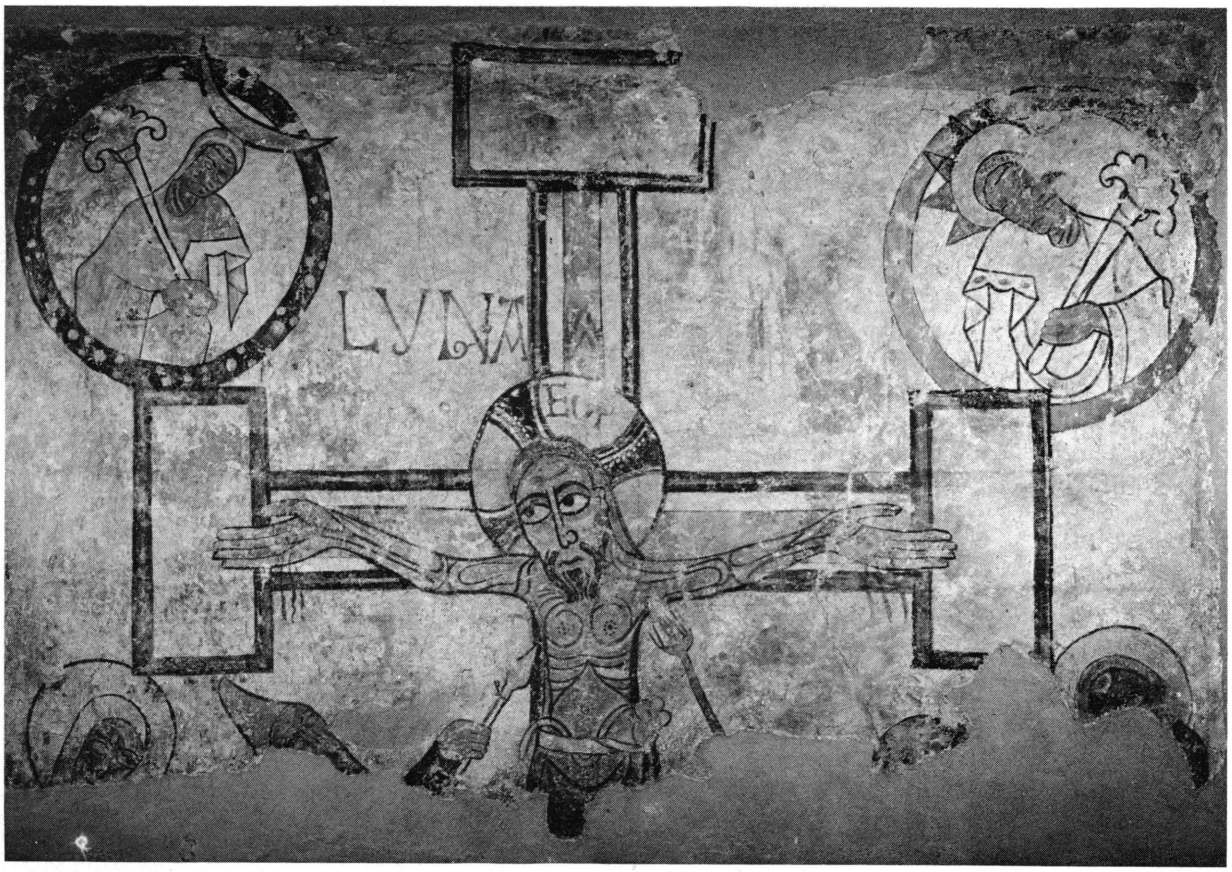

Fig. 8. Fresque provenant de Casenoves. *La Crucifixion.* Berne, Fondation Abegg.

draperies souligne la torsion du buste et le croisement des jambes. Les longues ailes à l'horizontale sont, à la manière d'un émail cloisonné, divisées en champs de différentes couleurs: ocre jaune, ocre rouge, gris, bleu, blanc. A cet ange thuriféraire aujourd'hui unique, répondait très certainement un ange volant identique, à l'attitude symétrique, mais inversée.

Nul doute que toutes les fresques provenant de Casenoves, – celles du Musée d'art et d'histoire de Genève, comme celles de la Fondation Abegg – n'aient été l'œuvre d'une seule main. A travers le cycle entier et quelles que soient les dimensions des personnages, nous retrouvons en effet une même graphie et les mêmes teintes discrètes posées par aplats. Des touches de cinabre et de gouache modèlent sommairement les chairs et rehaussent les vêtements. Des taches rouges, méticuleusement cerclées de blanc, marquent les pommettes de la Vierge dans la scène de l'Annonciation, comme dans celle de l'Adoration des Mages. De vigoureux sillons gouachés barrent les fronts, soulignent l'arête du nez, font saillir les côtes et les muscles du crucifié. Des lignes courbes s'emboîtent les unes dans les autres et assouplissent les draperies; de brèves hachures foncées reprises par des traits clairs les creusent. Partout aussi, les couleurs à base de terre sont identiques. Mais si le jeu graphique est toujours recherché et insistant, le jeu chromatique, en revanche, demeure discret et ne constitue qu'une sorte d'arrière-plan.

Les panneaux de Genève ont respectivement 2,80 m sur 1,40 m et 2,95 m sur 1,63 m; la Crucifixion de la Fondation Abegg mesure 1,50 m sur 1,63 m; l'Annonciation 2,30 m sur 1,64 m; l'ange thuriféraire 0,46 m sur 1,45 m. Mais tous ensemble, les panneaux de

Genève et du Riggisberg ne permettent pas la reconstitution complète du cycle de Casenoves. D'ailleurs, les photographies du chœur prises juste avant l'arrachage des fresques montraient déjà la détérioration irrévocable de certaines zones. Néanmoins, idéalement réunis, ces panneaux représentent la majeure partie de la décoration peinte à Casenoves à l'époque romane et à eux seuls, ils illustrent fort bien le premier courant à tendance essentiellement graphique qui se développa en terre roussillonnaise. Toutefois, le cycle de Casenoves exécuté au cours de la seconde moitié du XIe siècle dans la très modeste chapelle dédiée aux saints Just et Pasteur ne resplendit pas «comme une étoile solitaire dans une nuit privée d'astres». Il y a les œuvres encore nombreuses de l'Espagne voisine, tandis qu'au Roussillon même, il y a d'intéressants manuscrits illustrés et d'émouvantes sculptures. Et il y a surtout les fresques de Saint-Martin de Fenollar, les plus complètes et les mieux conservées de toute la région, des fresques que les pionniers de la peinture moderne ont redécouvertes avec autant d'étonnement que d'admiration.

2. *Une communauté politique, religieuse et artistique franco-espagnole*

Situé à l'extrémité de la chaîne pyrénéenne, le Roussillon est aujourd'hui comme hier lieu de passage et d'échanges. Dès l'antiquité, ses routes se trouvèrent rattachées à un vaste réseau international et ses ports servirent à l'embarquement et au débarquement des voyageurs, à la réception et à l'expédition de marchandises de toutes provenances. En 865, Charles le Chauve prolongea jusqu'aux Corbières la limite septentrionale de la marche d'Espagne, reliant ainsi le Roussillon non pas à la Gaule, mais à la péninsule ibérique, et il fallut attendre 1659 et le Traité des Pyrénées pour que cette province se trouvât définitivement rattachée au Royaume de France. Les Pyrénées n'ont donc jamais joué ce rôle de barrière géographique, politique et artistique qu'on voudrait trop souvent leur prêter et les maîtres du Roussillon regardèrent bien davantage en direction du sud qu'en direction du nord.

La Voie Domitienne qu'empruntèrent les armées d'Annibal pour s'avancer jusqu'en Gaule franchissait le col du Perthus, parcourait les Albères et traversait la Têt en aval de Perpignan. C'est cette voie, quelque peu modernisée il est vrai, que choisissent encore de nombreux touristes pour se rendre dans la péninsule ibérique ou en revenir. Et c'est encore cette même voie ou une voie parallèle qu'il convient de reparcourir dans un sens, puis à rebours, si l'on veut comprendre le développement pictural du Roussillon roman. Les cycles roussillonnais, en effet, «demeurent distincts de ces groupes français, dont l'ensemble définit notre peinture murale romane. Ils sont catalans, comme l'était au haut moyen âge ce Roussillon, qui les a marqués de son accent local» 4. Si le grand ensemble peint de Cuxa a presque totalement disparu aujourd'hui, les fresques de Casenoves, de Fenollar, de L'Ecluse-Haute témoignent encore de l'originalité roussillonnaise, lorsqu'on compare les fresques parvenues jusqu'à nous dans cette province aux cycles du Centre-Ouest ou de la Bourgogne clunisienne.

L'essor artistique de la Catalogne romane, aujourd'hui politiquement divisée en deux, fut général et précoce et les chantiers de fresquistes très tôt nombreux. Or toute route médiévale à travers les terres roussillonnaises fait halte à Saint-Michel de Cuxa, tout itinéraire roman à travers les terres catalanes de la péninsule passe par Sainte-Marie de Ripoll dont le rayonnement religieux, intellectuel et artistique s'étendit non seulement à toute l'Espagne septentrionale, mais aussi à maints monastères situés Outre-Pyrénées. C'est d'ailleurs un même et grand abbé qui, pendant la première moitié du XIe siècle, se trouve à la tête de Saint-Michel de Cuxa et de Sainte-Marie de Ripoll: le noble et célèbre abbé Oliba (1008-1046), également évêque de Vich dès 1017 5. Entre Saint-Michel et Sainte-Marie, le chemin n'est guère long et les liens monastiques multiplient communications, déplacements et échanges de toutes sortes d'une maison à l'autre. Faut-il donc rattacher l'activité du maître de Casenoves aux ateliers roussillonnais de Cuxa

et indirectement aux ateliers espagnols de Ripoll particulièrement actifs pendant le gouvernement de l'abbé Oliba?

Un document rédigé vers 1040 par un moine de Cuxa nommé Garsia nous fournit des renseignements du plus grand intérêt. Il ne s'agit pas, comme on l'a cru longtemps, d'une lettre adressée par Garsia à l'abbé Oliba, mais d'une homélie prononcée à l'occasion de l'anniversaire de la consécration de l'abbatiale Saint-Michel. Un tel texte nous est précieux, car il donne des indications très concrètes sur les différentes campagnes de travaux qui se succédèrent à Cuxa entre 956 et 975 au temps des abbés Pons et Garin, puis au XIe siècle, au temps du grand Oliba. On y trouve également vantées la construction en pierres de taille et la magnificence du décor. «...Warinus identidem extruens basilicam, parientes suscincto opere, in magnificiencia fabricae cum admiratione mirabili in sublime erexit, fastigia vero culminis proceritate simul trabium et ornementorum claritudine illa venustissime operuit.» [6] C'est certainement à ses fresques, ou tout au moins en bonne partie à celles-ci, que l'abbatiale de Saint-Michel devait cette «claritudo» que lui reconnaît le moine Garsia.

Malheureusement, ni à Cuxa, ni à Ripoll, nous ne rencontrons aujourd'hui les décorations peintes à l'époque romane. A Cuxa, les vestiges à la fresque parvenus jusqu'à nous ne sont plus que de modestes motifs ornementaux placés dans l'embrasure des fenêtres. En outre, depuis leur redécouverte, certains ont disparu à nouveau et à jamais [7]. On y discerne des hémicycles adossés, un oiseau à l'intérieur d'un médaillon, des figures géométriques. Ces fresques, attribuées par M. Puig y Cadafalch au Xe siècle, appartiennent en réalité à la seconde campagne de travaux entreprise par Oliba au cours du XIe siècle.

A Ripoll, l'absence de peintures murales est totale. Toutefois, étant donné le développement précoce des décorations peintes à travers la Catalogne tout entière, l'art de la fresque y a certainement été pratiqué lui aussi au moment des grands travaux de reconstruction de l'abbatiale, dont la consécration solennelle eut lieu le 15 janvier 1032. Le magnifique portail sculpté de Ripoll, prestigieux témoignage de la splendeur perdue du monastère, est-il la réplique d'une décoration picturale précédente exécutée à l'intérieur de l'abbatiale ou celle de quelques-unes des enluminures que contient la grosse bible catalane, dite Bible de Farfa? [8] Les deux hypothèses se justifient. Mais ce qui en tous cas apparaît hors de doute, c'est l'importance artistique de Ripoll à l'époque romane, l'activité intense de son scriptorium, la richesse de sa bibliothèque et l'existence de rapports très étroits entre cette grande abbaye et l'abbaye roussillonnaise de Cuxa. Il est donc logique de supposer que la manière des peintres ripolliniens était bien connue des peintres de Cuxa et que de là, celle-ci exerça son influence à travers le Roussillon tout entier.

Les fragments retrouvés à Cuxa, les demi-cercles adossés surtout, peuvent être rapprochés de la décoration de Casenoves, certes, mais tout aussi bien des décorations à la fresque de Gérone, León ou Sorpe et des enluminures préromanes et romanes exécutées dans la péninsule ibérique. A elles seules cependant, de telles comparaisons ne prouvent pas grand-chose, le motif ayant connu très tôt une large diffusion à travers tout l'Occident. Faute d'un véritable cycle mural conservé à Cuxa même, ce sont donc les manuscrits en usage dans la région qu'il nous faut interroger pour tenter d'entrevoir un peu mieux la place qui revient aux ateliers de Saint-Michel au sein du Roussillon pictural roman.

3. *Les manuscrits de la Bibliothèque municipale de Perpignan*

Deux ouvrage appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque municipale de Perpignan: un sacramentaire provenant de Saint-Michel de Cuxa (ms. 1) et un évangéliaire à l'usage de l'église d'Arles-sur-Tech (ms. 4) sont à ce propos d'un grand intérêt. Le premier nous offre plusieurs types d'illustrations: douze canons aux couleurs denses, aux arcatures outrepassées dont les bases, les fûts et les chapiteaux des colonnes sont animés de figures humaines et animales d'une grande variété (folii 8r à 13v); des dessins de pleine page (folii 2r, 2v, 3r, 14v, 107r, 107v, 108r, 108v, 111v)

Fig. 9. Sacramentaire provenant de Saint-Michel de Cuxa. Perpignan, Bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 2^{v}.

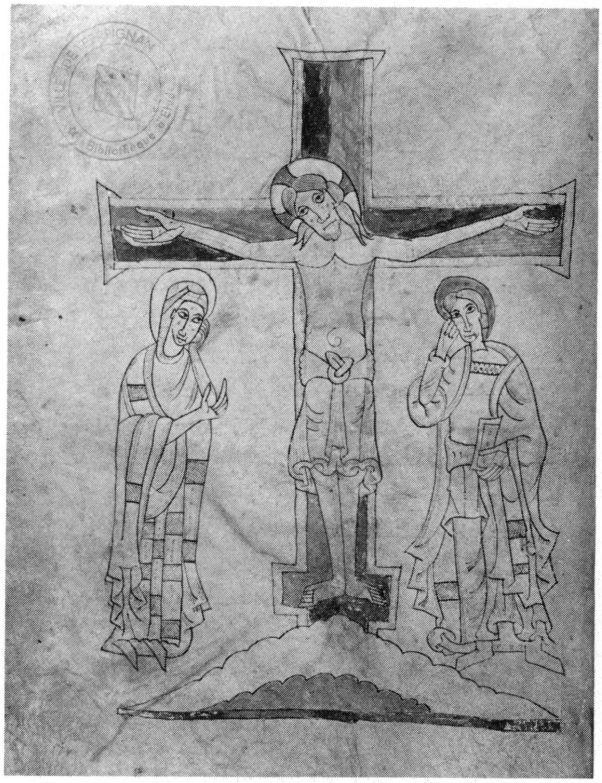

Fig. 10. Evangéliaire à l'usage de l'église d'Arles-sur-Tech. Perpignan, Bibliothèque municipale, ms. 4, fol. 18^{v}.

(fig. 9); des initiales ornées d'entrelacs et de palmettes (folii 62^{r}, 72^{r}, 112^{r}). Le second manuscrit contient, outre des initiales se détachant sur un fond de couleur et qu'habitent parfois des demi-figures (folii 18^{r}, 19^{r}, 107^{v}), une illustration de pleine page représentant la scène de la Crucifixion (folio 18^{v})(fig. 10) 9.

Les canons de concordances aux arcades outrepassées du ms. 1 de Perpignan nous invitent d'emblée à regarder en direction de l'Espagne. D'autre part, si dans ces mêmes canons, les animaux, les têtes humaines, les acrobates qui animent les chapiteaux, occupent la base des colonnes et montent à l'assaut des fûts nous rappellent les canons carolingiens de Tours, ils nous rappellent davantage encore telle enluminure mozarabe ou mozarabisante exécutée soit dans un atelier espagnol, soit dans quelque scriptorium du Sud-Ouest français: à Auch, à Limoges, à Saint-Sever-sur-Adour, par exemple. Quant aux chapiteaux à palmettes et aux colonnes cannelées que nous observons dans les manuscrits de Perpignan et que nous avions déjà rencontrés dans les fresques de Casenoves et dans les linteaux sculptés de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède, nous les retrouvons, de l'autre côté des Pyrénées, dans la fresque absidale de Saint-Clément de Tahull et dans le cycle aragonais de Bagüès, aussi bien que dans le reliquaire léonais à plaques d'ivoire de Saint-Jean-Baptiste (León, Musée de Saint-Isidore).

Les illustrations des manuscrits de Perpignan ont-ils des points communs avec les manuscrits catalans copiés et enluminés dans le monastère de Ripoll au temps de l'abbé Oliba? La variété des ouvrages qui composaient la bibliothèque de Ripoll nous est connue grâce aux inventaires médiévaux et nous savons qu'à la mort du grand Oliba elle était riche de 246 volumes, les uns de provenance étrangère, les autres copiés et illustrés sur place, ou tout au

moins dans quelque scriptorium de Catalogne (fig. 11). En outre, un certain nombre de manuscrits, sortis selon toute vraisemblance des ateliers ripolliniens, ont émigré dans d'autres abbayes espagnoles ou étrangères [10]. Deux grosses bibles qui comptent à juste titre parmi les pièces maîtresses de l'enluminure catalane ont été tantôt rattachées à Ripoll et tantôt à quelque autre centre catalan de copie: il s'agit de la bible de Saint-Pierre de Roda (Paris, Bibliothèque nationale, ms. Lat. 6) et de la bible dite de Farfa, parce que provenant du monastère italien de Farfa proche de Rome (Rome, Bibliothèque Vaticane, ms. Vat. Lat. 5729).

Dans ces deux ouvrages, les illustrations sont abondantes. Disposées sur plusieurs registres, sans accompagnement de texte, elles occupent toute la hauteur de la page de parchemin et souvent plusieurs pages de suite. Les personnages de petites dimensions ont été dessinés d'une plume rapide. Ils ont été soit lavés d'aquarelle, soit laissés sans couleur. Iconographie et caractères stylistiques laissent transparaître une double influence: celle de l'art indigène mozarabe et celle de courants étrangers byzantins et byzantinisants. Or les manuscrits 1 et 4 de la Bibliothèque municipale de Perpignan et les bibles de Roda et de Farfa ont plusieurs données en commun, à commencer par les personnages acrobatiques qui animent les canons de concordances et dont l'anatomie est en tout point identique. Que l'on compare à titre d'exemple le feuillet 364r de la bible de Farfa et le feuillet 11r du ms. 1 de Perpignan. Ou encore le feuillet 209r de la même bible et les feuillets avec dessins à pleine page du sacramentaire de Cuxa. La parenté est évidente.

De plus, outre les liens qui unissent manuscrits catalans et manuscrits roussillonnais, certaines peintures sur bois, attribuées elles aussi aux ateliers de Ripoll méritent de retenir notre attention. Ainsi les personnages de Marie et de Jean qui flanquent le Christ en croix au feuillet 18v du ms. 4 de Perpignan sont graphiquement proches des beaux anges du baldaquin de Ribes conservé au Musée épiscopal de Vich, une œuvre de grande qualité [11]. Un même quadrillage léger ombre les claves des

Fig. 11. Homélies de Bède. Gérone, Musée diocésain, fol. 40v.

vêtements, les mêmes marches d'escaliers découpent les bords des draperies, et surtout, les mêmes hachures verticales très particulières soulignent le tracé d'un pli à la manière d'une frange. Par ailleurs, entre les fresques de Casenoves d'une part, les illustrations des manuscrits roussillonnais et catalans d'autre part, les comparaisons sont elles aussi possibles. Ici comme là, nous retrouvons le même type de décor architectural avec arcs outrepassés, une même forme de chapiteau, une même graphie dans les visages, une même intention dans la conduite des draperies.

«Il faut de toute nécessité tenir compte du rôle de Ripoll si l'on veut comprendre l'afflux des divers courants culturels qui, avant l'an mil, concoururent à l'épanouissement européen de l'art nouveau» [12]. De son côté, Marcel

Durliat affirme: «l'origine locale du peintre des fresques [de Casenoves] n'est pas douteuse et il appartenait sans doute au monde monastique, ou s'était formé à l'école de ses artistes» [13]. Ce monde monastique serait-il celui de Cuxa? L'hypothèse paraît vraisemblable, mais ce n'est là qu'une hypothèse. Néanmoins, l'importance de l'abbaye de Cuxa d'une part, les liens très étroits qui rattachaient celle-ci à l'abbaye de Ripoll d'autre part, suggèrent d'attribuer au scriptorium de Cuxa plutôt qu'à un autre centre de copie les manuscrits roussillonnais de l'époque romane et d'expliquer ainsi l'indéniable parenté stylistique qui lie ceux-ci à l'Espagne [14].

4. *La route roussillonnaise de la fresque*

Le maître de Casenoves est vraisemblablement un peintre indigène formé dans l'un des monastères du Roussillon ou de la Cerdagne, dans la vénérable abbaye de Saint-Michel de Cuxa peut-être. Son œuvre n'est pas isolée, mais trouve place à l'intérieur d'un vaste courant franco-espagnol. Les liens qui rattachent sa manière à celle des ateliers mozarabes ou mozarabisants de la péninsule ibérique sont évidents, comme est évidente sa parenté avec les enlumineurs et les sculpteurs de la région: avec ceux qui illustrèrent les manuscrits 1 et 4 de la Bibliothèque municipale de Perpignan ou avec ceux qui ornèrent les émouvants linteaux de Saint-Genis-des Fontaines et de Saint-André-de Sorède, par exemple.

L'indigence picturale actuelle du Roussillon roman n'est que le triste résultat des négligences et des mutilations qui se succédèrent jusqu'à nos jours tout au long des siècles. L'histoire religieuse et artistique roussillonnaise plaide, elle, en faveur d'une activité vivace et précoce des ateliers de fresquistes. Les ensembles de Casenoves et de Fenollar constituent aujourd'hui les seules pièces maîtresses de la peinture murale en terre roussillonnaise. Mais ni les fresques de Casenoves, ni celles de Fenollar ne doivent être isolées des fresques fragmentaires dégagées à Serrabone, à Cuxa, à Arles-sur-Tech, à Marcevol, à Estavar ou à L'Ecluse-Haute et moins encore des fresques exécutées à la même époque dans la péninsule ibérique, dans cette Catalogne qui ne formait alors qu'un seul état avec le Roussillon. En outre, comme partout ailleurs en Occident, les manuscrits illustrés nous fournissent d'utiles points de comparaison.

Ainsi, en dépit des différences de techniques, de dimensions, d'ateliers et de mains, il est possible de rassembler au sein d'une même communauté artistique dont les deux pôles sont les monastères célèbres de Ripoll et de Cuxa, des œuvres conservées de part et d'autre des Pyrénées: les Christs en majesté de Casenoves, de Fenollar, de Saint-Genis-des-Fontaines, de Saint-André-de-Sorède et le Christ du manuscrit 1 de Perpignan (fol. 2r), du côté français, par exemple; les Christs de Ginestarre et d'Esterri de Cardós, de la Seo d'Urgel, de Saint-Clément de Tahull et combien d'autres encore, du côté espagnol. De même, aux anges de Fenollar et de L'Ecluse-Haute, à l'ange thuriféraire de Casenoves, à l'ingénieuse arabesque de leurs bras et de leur ailes, à la torsion gymnique de leur buste, répondent d'innombrables figures angéliques exécutées dans la péninsule ibérique tout au long des Xe, XIe et XIIe siècles, sur le mur, le bois et le parchemin.

La route de la fresque romane est souvent capricieuse, mais toujours passionnante. Presque partout, elle comporte des itinéraires parallèles, des embranchements et des ramifications. Pour la reparcourir aujourd'hui de Perpignan jusqu'en Espagne, nous ne possédons, hélas, aucun fil d'Ariane et les destructions dont furent victimes maintes décorations du Roussillon – destructions volontaires les unes, involontaires les autres – contribuent à rendre toute conclusion téméraire. Par ailleurs, la diversité de manière qui saute immédiatement aux yeux, si l'on compare les fresques de Casenoves aux fresques de Fenollar et de L'Ecluse-Haute, ne parle guère en faveur d'un courant indigène unique et tout-puissant. Il vaut cependant la peine de traverser de bout en bout les terres roussillonnaises, puis catalanes, et de refaire ensuite le chemin en sens inverse. Au terme du voyage, les œuvres rencontrées de part et d'autre des Pyrénées se présentent à nous tels les deux volets inséparables d'un attachant diptyque.

La main qui guida le ciseau des sculpteurs romans appelés à travailler sur les chantiers roussillonnais fut celle de «bons marbriers appliqués à reproduire avec soin un petit nombre de modèles, mais sans génie», estimait-on, il y a quelques années seulement [15]. Pendant trop longtemps, le souci bien inutile d'établir des priorités, les problèmes purement chronologiques, les questions d'influences et de filiations nous avaient rendus insensibles à l'émotion intense qui se dégage des linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède. Par la plume avisée autant que poétique de Raymond Oursel, justice vient d'être rendue à la fraîche beauté de ces deux linteaux [16]. La réhabilitation vient à son heure. La revision du jugement porté sur les fresques voisines s'impose à son tour [17].

En effet, la qualité des peintures murales du Roussillon a été mise en doute, comme a été mise en doute celle des linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André-de-Sorède. «Grossières», «populaires», la plupart d'entre elles le sont, c'est vrai, et comparées aux peintures raffinées de Berzé-la-Ville ou à «la fierté de jet» de la bible de Saint-Savin-sur-Gartempe, elles font certes figure de roturières. Pas de communes mesures non plus entre les fresques de Casenoves, de Fenollar ou de L'Ecluse-Haute et les cycles de l'île de Reichenau ou de la plaine du Pô. Peu de points de rencontre avec les fresques du Latium ou de la Campanie. La peinture roussillonnaise se distingue nettement de la peinture tourangelle ou poitevine, comme elle se distingue de la peinture bourguignonne et même de la peinture limousine et languedocienne. Mais cela ne signifie nullement qu'elle est dépourvue d'intérêt et de qualité. Et si, dans le Roussillon roman, les exemples venus d'Espagne ont certainement joué un rôle déterminant, l'art de la fresque y est, comme partout ailleurs en Occident, non pas imitation servile, mais bien métamorphose et création. Même sur le très modeste chantier de la petite église campagnarde de Casenoves, et malgré la rusticité de l'édifice et des moyens techniques choisis, le langage du fresquiste demeure l'expression personnelle d'un artiste. L'œuvre de celui-ci n'est ni la copie sans âme de quelque cycle catalan, ni le simple agrandissement à l'échelle du monument d'enluminures exécutées dans un monastère des environs. Elle mérite donc d'être considérée pour elle-même en ce qu'elle a de singulier.

[1] Cf. P. VIDAL, *Guide historique et pittoresque dans le département des Pyrénées-Orientales,* Perpignan, 1879, p. 226: «Son abandon remonte à quelques centaines d'années», sans autre précision. Le village voisin de Régleille a été abandonné lui aussi.

[2] Cf. M. DURLIAT, *Dictionnaire des églises de France*, Paris, 1966, II, c. 65. Sur les fresques elles-mêmes, cf. du même auteur: *La peinture roussillonnaise à la lumière de découvertes récentes,* dans: *Etudes roussillonnaises,* IV, 1954-1955, pp. 293-296; *Roussillon roman,* coll. «La nuit des temps», vol. 7, La Pierre-qui-Vire, 1958, p. 24; *La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne,* dans: *Cahiers de civilisation médiévale,* IV, 1961, pp. 2-3; R. MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XIe au XVIe siècle,* Paris, 1967, pp. 141-142 et la bibliographie antérieure – des articles de journaux locaux en particulier – p. 141.

[3] Cf. *Genava*, n.s., t. XXV, 1977, pp. 310-311.

[4] Cf. CL.-P. DUPRAT, *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane,* dans: *Bulletin monumental,* t. CI, 1942, p. 212.

[5] Cf. P. PONSICH, *Saint-Michel de Cuxa du IXe au XIIe siècle. Aperçu historique,* dans: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 1970, pp. 19-26.

[6] Cf. J. PUIG Y CADAFALCH, *Peintures murales de l'église mozarabe de Saint-Michel de Cuxa,* dans: *Bulletin monumental,* t. CI, 1943, pp. 109-115; A. M. MUNDO, *Recherches sur le traité du moine Garsias à l'abbé-évêque Oliba sur Cuxa,* dans: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 1970, pp. 63-74.

[7] Cf. R. MESURET, *op. cit.*, pp. 82-83.

[8] Cf. A. GRABAR, *La peinture romane du XIe au XIIIe siècle,* Genève, 1958, p. 71 et E. JUNYENT, *Catalogne romane* I, coll. «La nuit des temps», vol. 12, pp. 247-249.

[9] Cf. Le catalogue de l'exposition: *Art roman,* Barcelone, 1971, n°s 102 et 103 et la bibliographie antérieure citée en notes.

[10] Cf. *ibid.,* n° 123, p. 79; P. K. KLEIN, *Date et scriptorium de la Bible de Roda,* état des recherches et la bibliographie très complète citée dans cet article, dans: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* 1972, pp. 91-102.

[11] Cf. E. JUNYENT, *op. cit.,* II, n° 22, p. 240.

[12] Cf. E. JUNYENT, *op. cit.,* I, p. 192.

[13] Cf. M. DURLIAT, *op. cit.,* dans: *Etudes roussillonnaises,* IV, 1954-1955, p. 294.

[14] Pour J. AINAUD DE LASARTE, le sacramentaire d'Arles-sur-Tech «s'insère normalement dans un très large groupe de manuscrits romans conservés en Catalogne», parmi lesquels les n°s 115, 116, 117, 126, 131, 133, 134, 260 du catalogue de l'exposition de Barcelone. Cf. *Annales du Midi,* 1963, p. 548.

[15] Cf. M. DURLIAT, *Roussillon roman, op. cit.,* pp. 76-77.

[16] Cf. R. OURSEL, *Floraison romane I,* La Pierre-qui-Vire, 1973, pp. 91-110.

[17] Cf. O. DEMUS, *La peinture murale romane,* Paris, 1970, p. 70: «L'aspect inculte des peintures conservées ne peut guère représenter le style dominant de cette région si active dans le domaine de la civilisation.»

Crédit photographique

Fondation Abegg, Berne: fig. 5, 8
Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 3, 4, 6, 7
Jauzac, Perpignan: fig. 1, 2
Mas, Barcelone: fig. 9, 10, 11