



Du fragment à l'ensemble : les peintures murales de Casesnoves

monuments historiques et objets d'art du Languedoc-Roussillon
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES



Auteurs

Manuel Antonio Castiñeiras Gonzalez [MACG]
professeur d'histoire de l'art médiéval, Université Autonome de Barcelone (UAB)

Anne Leturque [AL]
doctorante, Université Paul-Valéry, Montpellier, Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM EA 4583) et Université Autonome de Barcelone

Géraldine Mallet [GM]
professeur d'histoire de l'art médiéval, Université Paul-Valéry, Montpellier, Centre d'études médiévales de Montpellier (CEMM EA 4583)

Olivier Poisson [OP]
conservateur général du patrimoine, Inspection des patrimoines (collège des Monuments historiques)

Juliette Rollier-Hanselmann [JRH]
chargée de recherche en patrimoine ancien et virtuel, Institut Image, Arts et Métiers ParisTech

Du fragment à l'ensemble : les peintures murales de Casesnoves

Couverture :

Symbole de l'Évangéliste Marc, peinture murale transposée provenant de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don Marcel Puech, 1994). Classée MH : 17/11/2009. La gueule du lion ne correspond pas à ce que l'on voit sur les photos de 1953.

Page précédente :

L'Adoration des Mages, peinture murale transposée provenant de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don de la ville de Genève, 2003). Classée MH le 17/11/2009.

Maiestas Domini, peinture murale transposée provenant de Casenoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don de la ville de Genève, 2003). Classée MH : 17/11/2009.



En 2011, la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon et l'université Paul Valéry à Montpellier se sont associées pour la mise en place d'un groupe de travail consacré à l'étude matérielle et technique des arts picturaux médiévaux dans les territoires catalans (XII^e-XIV^e siècles). Ce groupe de recherche interdisciplinaire, baptisé *factura*, est constitué d'universitaires, de restaurateurs, de conservateurs et d'ingénieurs de recherche.

Très vite est née l'idée de travailler sur la restitution en trois dimensions de la chapelle Saint-Sauveur de Casesnoves dont les pages qui suivent racontent l'histoire de son dépeçage. Une convention, signée avec Arts et Métiers ParisTech, financée par la DRAC, a permis le lancement de ce projet, porté scientifiquement par le groupe de travail *factura*.

Après plus de deux ans de travail, le public est invité à découvrir cette réalisation remarquable tant du point de vue scientifique que technique. La chapelle de Casesnoves, privée de son décor peint, revit aujourd'hui grâce à l'apport du numérique qui permet de redécouvrir cet édifice.

Cette réalisation nous rappelle, si besoin en était, combien une approche interdisciplinaire est essentielle à la bonne conservation du patrimoine. C'est de la confrontation de regards différents, qui se nourrissent les uns les autres, que peuvent émerger de telles réussites.

Que tous ceux qui ont œuvré trouvent ici l'expression de ma gratitude.

Alain Daguerre de Hureaux
Directeur régional des affaires culturelles



Casesnoves : les peintures murales, l'« affaire »



Sur l'abside de l'église, une signalisation de sépulture en enduit.

L'église Saint-Sauveur (*Sant Salvador*) de Casesnoves est un tout petit édifice de l'époque romane, isolé dans un site champêtre au bord de la Tet, dans le territoire d'Ille, un parmi des milliers comme il s'en trouve en Catalogne et ailleurs dans toute l'Europe méditerranéenne chrétienne. Ce devrait être un édifice sans histoire particulière, mais l'ouverture toujours plus grande du marché de l'art, au XX^e siècle, aux œuvres d'art médiévales, comme la montée en puissance de l'intérêt public – et de l'intérêt du public – pour le patrimoine historique et artistique l'ont fait connaître en raison d'un événement, d'un scandale survenu en 1954 : la vente puis l'arrachage des peintures murales médiévales qu'il recélait. Cet événement ouvrit une « affaire », celle dite « des fresques de Casesnoves » – disons tout de suite que ces peintures murales n'étaient pas des fresques –, affaire judiciaire, financière, patrimoniale, qui s'est développée sur plus de quarante ans et qu'on ne peut d'ailleurs pas, aujourd'hui encore, considérer comme entièrement close, dont le déroulement porte un enseignement.

Mais avant d'en venir à cette affaire, qui a jeté le premier regard sur une œuvre du passé en même temps qu'elle l'a, pour ainsi dire, détruite, revenons sur les lieux et leur histoire toute simple. *Cases Noves*, les maisons neuves, c'est le nom d'un lieu habité, un petit village dont les documents conservés ne gardent de trace écrite que de façon tardive : 1173 pour la plus ancienne, et pour l'église 1288 seulement. Mais son histoire est évidemment plus ancienne, son seul nom exprimant une fondation nouvelle, remontant peut-être à l'époque carolingienne (VIII^e-XI^e siècles), dont il est logique qu'elle ait possédé un lieu de culte, même si l'édifice que nous pouvons voir aujourd'hui ne remonte, pour ses parties les plus anciennes, qu'au XI^e siècle. Ce lieu, ce terroir habité, est donné à la grande abbaye de Saint-Michel de Cuxa à une époque inconnue. Il est aussi le lieu d'implantation d'un château, dit château de Bénévent, qui appartient au comte de Roussillon et dont on voit encore la tour, assez imposante, devant l'église. Mais ce



village décline : peut-être à la suite de la grande Peste Noire de 1348, qui voit la population du pays se réduire très nettement, le lieu est abandonné ou réduit à peu de chose à la fin du Moyen Âge. La paroisse Saint-Sauveur est supprimée en 1561, unie à celle d'Ille. A la Révolution, l'église, inutile depuis bien longtemps, est vendue aux agriculteurs des parcelles voisines qui la convertissent en grange. Cet édifice est une petite église, nef unique terminée par une abside voûtée en cul-de-four, avec une courte travée de chœur qui la précède. On distingue assez bien une construction primitive, n'ayant de longueur que la moitié de la nef actuelle, avec sa porte au sud, aujourd'hui murée. Puis, l'église a été doublée en longueur vers l'ouest, avec un nouveau portail, et une petite chapelle ouverte dans le mur nord, peut-être à l'usage funéraire d'une famille noble. L'église est entièrement voûtée et a subi au cours de son histoire au moins un accident (qu'on imagine pouvoir être attribué à une crue de la Tet voisine, déstabilisant le terrain d'assiette), réparé à l'aide d'un

Le site de l'ancien village de Casesnoves : église et tour du château de Bénévent.



Saint-Sauveur de Casesnoves, abside.

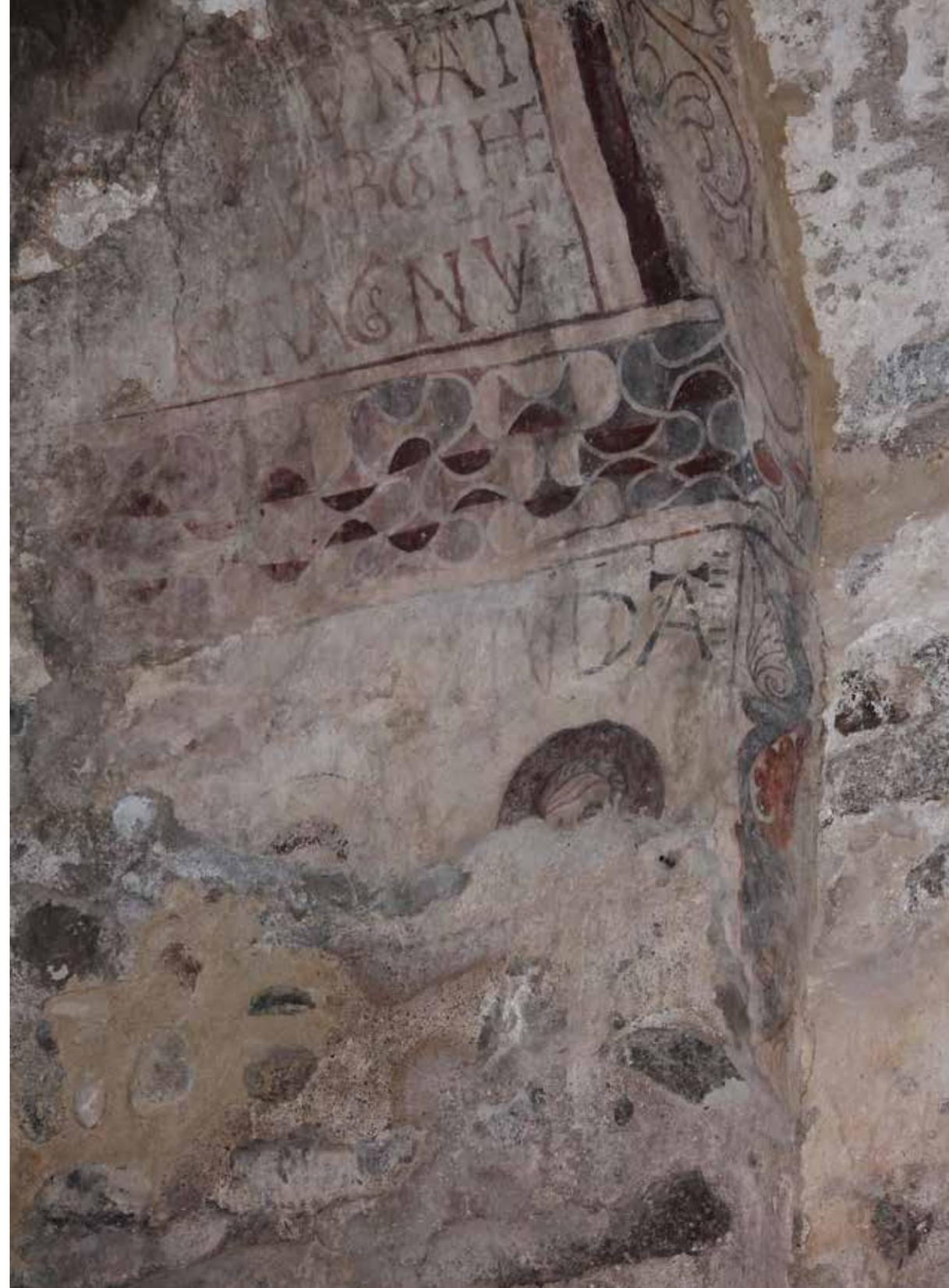
Saint-Sauveur de Casesnoves, peintures murales restées en place, côté sud de l'abside. Tête de l'apôtre Jude Thaddée ; au-dessus, cartouche avec l'inscription *MATEUS NATUM DE VERGINE PREDICAT AGNUM* (Matthieu annonce l'Agneau né d'une vierge). Ce vers se retrouve aux peintures de Saint-Martin-de-Fenollar (Maureillas, Pyrénées-Orientales) pour identifier l'évangéliste Matthieu, interpolé dans le célèbre quatrain de Caelius Sedulius, *Carmen Paschale*, dont le texte original ne comprend pas ce vers.

contrefort massif élevé sur le flanc sud. La partie la plus ancienne de l'église avec l'abside semble remonter au XI^e siècle, avec son décor caractéristique d'arcatures sur le pourtour de l'abside, et des traces de joints réguliers tirés au fer et peints en rouge autour de l'ancien portail.

Il existe, comme on l'a déjà dit, des centaines voire des milliers d'édifices semblables en France méridionale et en Catalogne, mais ce qui faisait l'importance de celui-ci était le fait d'avoir conservé une bonne partie de son décor mural médiéval. En effet, l'édifice inutilisé ou presque depuis le XV^e siècle ne fut jamais modernisé ou adapté, et les visiteurs du début du XX^e siècle – comme ses utilisateurs agriculteurs – ont pu contempler, certes en mauvais état, un décor peint sur les murs de l'abside et du chœur qui n'avait jamais été recouvert depuis sa création.

Cette vision fut celle de l'historien de l'art Marcel Durliat qui découvrit, on peut le dire, ces peintures en novembre 1953. Alors jeune professeur et conservateur des Antiquités et Objets d'Art des Pyrénées-Orientales, il avait été missionné pour inventorier les richesses artistiques importantes du département par un président du Conseil général éclairé, Louis Noguères, qui lui avait adjoint les services d'un photographe professionnel, Paul Jauzac. C'est grâce à ces circonstances que nous disposons de quelques photos prises *in situ*, car, presque aussitôt après cette découverte, une catastrophe va se produire.

Ce que vit Marcel Durliat en entrant dans l'église de Casesnoves, c'est d'abord une grande figure du Christ à la conque de l'abside, entourée des symboles des Évangélistes dont deux seulement avaient survécu : iconographie classique de la *Maiestas Domini* d'après la vision de l'Apocalypse de Jean, typique des absides romanes. Au-dessous, le mur courbe





Peintures murales de Cases-noves, avant arrachage. *L'Adoration des Mages*, mur sud de la travée de chœur. Photo Paul Jauzac, novembre 1953.

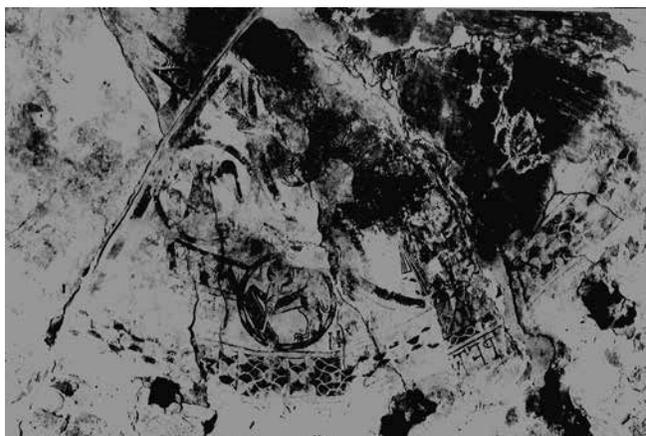
de l'abside était très dégradé par l'usage des lieux, et il ne subsistait qu'une ou deux têtes, fragmentaires, d'un collège apostolique qui l'ornait. En avant de l'abside, sur la paroi du chœur, trois scènes étaient visibles : l'Annonciation au nord, surmontant la Crucifixion, et au sud l'Adoration des Mages, au-dessus d'une fenêtre auprès de laquelle se tenait un ange tenant un phylactère avec une inscription. Au sommet de la voûte, deux anges tournoyant, difficilement discernables; et, sur l'arc absidal, un ange tenant un encensoir. Les peintures étaient dans un état précaire, lacunaire (une grande fissure du côté sud avait entraîné la perte de deux figures du Tétramorphe), assombries, encrassées, usées. Mais aucun badigeon plus tardif ne les recouvrait, si ce n'est, dans la travée de chœur, les restes d'un faux appareil gothique, contemporain de la petite chapelle ouverte au nord, où l'on voyait également une scène confuse, urbaine ou de bataille.

Propriété privée, la chapelle était une indivision complexe entre les héritiers des acquéreurs de 1790. Il semble même qu'un accord informel entre copropriétaires ait partagé, en



1842, l'usage des lieux entre deux groupes, l'un disposant du « levant » de l'église, l'autre du « couchant » – entendons, à peu près, la nef et l'abside –, pour y entreposer son outillage ou y installer ses animaux de travail. Marcel Durliat prévint immédiatement le maire, Jean Pons, de sa découverte, et de son intention de proposer le classement des peintures au titre des Monuments historiques. Le maire temporisa toute initiative, en prenant argument de la situation foncière complexe. A quelque temps de cela (janvier 1954), il fut démarché par un antiquaire de Villeneuve-lès-Avignon, Marcel Simon, qui s'était spécialisé dans les peintures murales. Selon, semble-t-il, une conduite bien rodée et assez ambiguë (une annonce dans *Le Chasseur français* à laquelle le maire avait imprudemment répondu), l'acheteur, venu pour « sauver la chapelle », s'enquit plutôt des peintures, et le maire, agent immobilier de profession, se laissa facilement convaincre de s'entremettre pour faciliter une transaction, tâche pour laquelle il perçut une commission. Les peintures vendues, Simon procéda à leur arrachage, *a strappo*, dans les derniers jours de mars

Peintures murales de Cases-noves, avant arrachage. *Deux figures tournoyantes d'anges*, voûte de la travée de chœur. Photo Paul Jauzac, novembre 1953.



Peintures murales de Cases-noves, avant arrachage. *Les symboles des évangélistes Marc et Jean*, partie nord de l'abside. Photo Paul Jauzac, novembre 1953.

1954. La chose se sut et Marcel Durliat dénonça promptement le 7 avril dans le quotidien local, *L'Indépendant*, l'attitude du maire, qui, bien entendu, ne l'avait en rien averti de l'opération concernant les peintures, alors que c'était lui-même qui l'avait informé de leur existence, de leur intérêt et de la nécessité de les protéger au titre des Monuments historiques. Même venant d'une propriété privée et jusque là inconnues, ces peintures furent ressenties comme un patrimoine intéressant la collectivité, dont la perte était un dommage injustifiable. A Ille, bourgade alors essentiellement agricole, le conseil municipal, informé de l'affaire, désavoua spontanément le maire, et pour marquer son désaccord, démissionna en entier, le laissant seul (14 avril 1954). Avec le recul, et compte tenu du motif, on peut apprécier l'importance exceptionnelle de ce geste, fort rare dans l'histoire d'une démocratie locale. Jean Pons fut contraint d'en tirer les conclusions et démissionna à son tour quelques jours plus tard. Commencée dans la presse par la révélation de l'arrachage des peintures, l'affaire des fresques de Casesnoves continua sur le même terrain (je ne dois pas ici oublier Pierre Ponsich et ses articles dans les *Etudes Roussillonnaises*) et gagna la presse nationale, cotée sur divers tons. Simon se défendit – rien d'illégal ne pouvait *a priori* lui être opposé –, mais le ministère chargé des Monuments historiques, averti par son conservateur Marcel Durliat, ouvrit sans retard (le 9 avril) une «instance de classement» concernant les peintures et l'édifice qui les conservait jusque-là. Le département, dans la personne de Louis Noguères lui-même, voulut s'accorder avec le marchand, au moyen d'un rachat. Mais les prétentions de Simon, sans doute trop importantes, firent échouer la tentative. Simon refusa, en outre, de présenter les peintures au Service des Monuments historiques, bien qu'elles



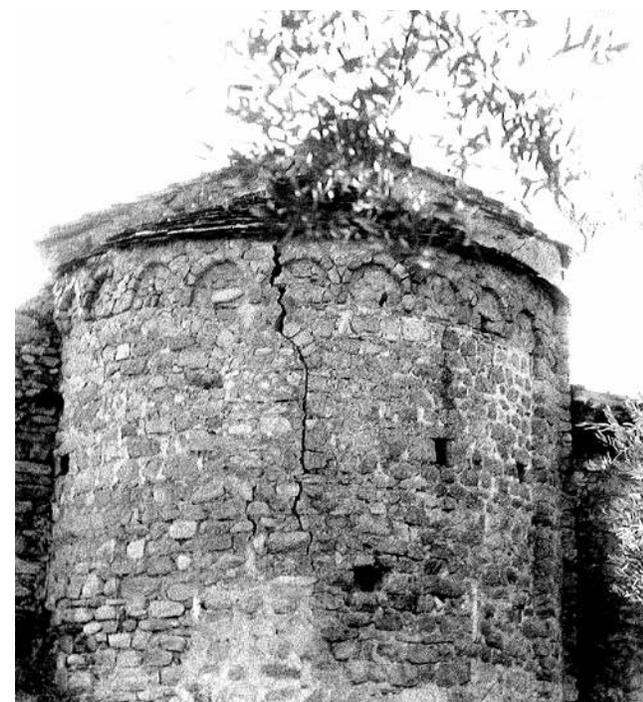
Peintures murales de Cases-noves, avant arrachage. Ensemble de l'abside. Photo Paul Jauzac, novembre 1953.

aient été placées sous instance de classement. Il prétendit les avoir déjà revendues et être tenu au secret professionnel pour taire l'identité de l'acquéreur. Finalement, ce fut au plan judiciaire que l'affaire connut des développements. La vente du 22 mars n'avait été en effet conclue qu'avec les propriétaires supposés du «levant» de l'église, et non l'ensemble des co-indivisaires, bien que l'ancien partage invoqué n'eût pas d'existence légale. Il fut donc possible d'engager une procédure, les co-propriétaires non-vendeurs étant fondés à agir. Un an plus tard, le tribunal de Prades condamnait Marcel Simon à remettre en place les peintures, et ce jugement fut confirmé par la Cour d'Appel de Montpellier le 9 mai 1957. Depuis cette date, faute d'avoir remis en place les peintures, court une astreinte de cinquante francs par jour sur la tête de Marcel Simon, qui bien entendu ne s'en est jamais acquitté, ayant organisé son insolvabilité. Parallèlement, l'administration des Beaux-Arts le fit condamner pour «non-représentation d'objets classés», puisque les peintures étaient sous instance pendant un an, jusqu'en avril 1955. Mais malgré ces «victoires» judiciaires, toutes relatives puisque demeurées sans effet aucun, les peintures avaient disparu, et on en perdit la trace pendant une vingtaine d'années.

En 1978, deux importants fragments des peintures, la figure centrale de la *Maiestas Domini* et l'Adoration des Mages, furent accrochés aux cimaises du Musée d'Art et d'Histoire de Genève et firent l'objet d'un article de Janine Wettstein dans la revue *Genava* dont elles ornaient la couverture. La presse locale des Pyrénées-Orientales évoqua avec émotion cette réapparition, et le quotidien *Libération* la signala en janvier 1979, parlant de «peintures volées» et de «recel». Ces mots firent réagir le musée genevois qui attaqua le

quotidien en diffamation. Le procès qui eut lieu la même année et vit Marcel Durliat y apporter son témoignage, se solda par une condamnation du quotidien, mais permit de révéler que les peintures escamotées en 1954 se trouvaient depuis lors essentiellement en Suisse. Outre les fragments récemment acquis par le musée genevois, d'autres fragments importants, l'Annonciation, la Crucifixion, l'ange à l'encensoir, se trouvaient à Riggisberg à la Fondation Werner Abegg, collectionneur qui les avait achetés dès 1955. On apprenait, également, que les peintures – évidemment non présentées alors comme provenant de Casesnoves – avaient été légalement exportées avec le visa de la Direction des Musées de France, qui, chargée du contrôle aux frontières, n'avait rien décelé d'anormal malgré l'exposition médiatique de l'affaire de 1954 à 1957 au moins.

Cette découverte relança l'affaire au plan judiciaire, le Conseil général des Pyrénées-Orientales reprenant, dans l'esprit qui avait été autrefois celui de Louis Noguères, son soutien à la cause de ce patrimoine : il aida les co-propriétaires ou leurs ayant droit à relancer les procédures, et plusieurs décisions de justice, rendues en 1984 et 1986, tant en première instance qu'en appel, condamnèrent les institutions suisses à la restitution des peintures. Cependant, ces décisions étaient fondées sur une qualification en droit des peintures arrachées, celle « d'immeubles par destination », qui les assimilaient à l'édifice lui-même, et donc fondaient la compétence des tribunaux français. Mais arrivée devant la Cour de Cassation, l'affaire fit l'objet d'un arrêt célèbre (« Arrêt Casesnoves », 15 avril 1988), faisant jurisprudence : selon la cour, les fragments d'un immeuble, en l'occurrence des peintures murales arrachées, sont des objets. Toutes les décisions de justice intervenues récemment étaient donc annulées, et l'affaire aurait dû être portée devant les juridictions suisses, seules compétentes désormais pour décider de la légitime propriété de ces objets mobiliers d'un genre particulier. Devant la difficulté d'avoir à reprendre l'ensemble de la procédure dans un



pays étranger, Mme Maryse Florette, alors adjointe au maire d'Ille chargée des affaires culturelles, eut la bonne inspiration de prendre langue avec les deux institutions détentrices des peintures, qui jusque là se sentaient injustement agressées, et leur faire part de toute l'histoire et des enjeux de cette affaire pour le patrimoine du pays. Avec l'aide du ministère de la Culture, tant au niveau central qu'au niveau régional (le signataire de ces lignes y prit sa part), des contacts et des négociations assez longues eurent lieu jusqu'en 1996, dont Mme Florette porta essentiellement la charge et dont on dira plus loin le résultat.

Mais entretemps, la ville d'Ille eut aussi la présence d'esprit de revenir vers l'église de Casesnoves, à vrai dire complètement délaissée depuis qu'elle avait été dépouillée de son décor peint, comme si l'intérêt public s'était porté sur les seules « fresques » qu'elle avait perdues. Acquérant l'édifice, le restaurant (1991-1992), elle put mettre en évidence deux faits jusque là passés inaperçus. D'une part, il subsistait dans l'église quelques peintures, dédaignées par Simon : quelques fragments de frises décoratives, les deux fragments de têtes d'apôtre de la paroi tournante de l'abside, avec des restes des inscriptions qui les nommaient (curieusement, celles de la partie gauche de l'abside sont dans le sens retrograde),

L'abside de l'église de Casesnoves, février 1954.

Notre patrimoine artistique s'en va :

Etrange disparition de fresques romanes

M. Durliat, dont l'attachement à la découverte et à la sauvegarde des richesses artistiques du Roussillon est bien connu de tous, nous a fait parvenir hier soir, sous sa signature, l'article ci-dessous dont il assume, nous a-t-il déclaré à différentes reprises, toute la responsabilité. Nous ajoutons que la disparition dont il est question a été signalée au secrétariat aux Beau-Arts et c'est pour qu'elle soit connue et non déformée que M. Durliat a écrit cet article et y a ajouté les commentaires que l'on lira ci-dessous :

En qualité de Roussillonnais, passionnément désireux d'assurer la sauvegarde du patrimoine artistique de notre département, je considère qu'il est de mon devoir de révéler à la population le grave danger qui menace son héritage ancestral.

En novembre 1953, je découvris dans la banlieue d'Ille-sur-Têt, de l'autre côté de la rivière, d'intéressantes fresques romanes, soigneusement conservées depuis des siècles dans l'église de Casenoves. Ce sanctuaire, consacré à saint Just et saint Pasteur, ou au Sauveur, est édifié dans un endroit exquis, une ancienne enceinte fortifiée, envahie par la végétation méditerranéenne, au pied d'une colline toute garnie d'oliviers ou tronc nouveaux. Signe des temps : il sert de hangar et de remise. Au contact de poutres pourries, de fogots de sarments et d'une

Plus significatives encore par leur style que par leur ampleur et leur antiquité, ces fresques représentaient le premier exemple connu dans le monde de la transposition dans le style monumental, et en milieu catalan, des vigoureuses créations des miniatures qui avaient orné, au cours du Xe siècle, le Commentaire de l'Apocalypse par Beatus, l'abbé de Liébana. Au regard de l'histoire, il s'agissait d'un trésor inestimable.

J'avais pris soin d'annoncer ma visite à M. le maire d'Ille-sur-Têt, conseiller général des Pyrénées-Orientales, qui daigna prendre grand intérêt à cette découverte et me fit part de son intention d'aider à restituer au culte la chapelle, pour en faire le but des promenades dominicales des habitants de la ville.

Afin de ne pas éveiller des espoirs inconsidérés chez les propriétaires de la chapelle, M. le maire me pria de surseoir à une mesure de classement qui n'aurait pu qu'éveiller des cupidités et entraver les démarches qu'il allait entreprendre pour rendre à la collectivité ce que nous n'étions encore que deux à admirer. J'acquiesçai de bonne grâce, remettant à la protection du premier magistrat municipal ces richesses historiques qui étaient en fait, sinon en droit, propriété de la communauté des habitants de la commune.

En réalité, M. le maire n'eut rien de plus pressé que d'alerter un amateur de chapelles abandonnées et d'ermitages bien situés (!) Cet amoureux des vieilles pierres confia sa nostalgie au « Chasseur Français ». M. le maire, avec beaucoup d'obligeance, compulsa chez le notaire les titres de propriété — enlaidement et incomplètement, semble-t-il — et s'entretint avec persuasion pour faire présent au riche mécène d'une chapelle dédoublée dont il venait d'apprendre la

possière ignoble, l'opercus un très important décor peint comprenant, dans l'abside, une grande figure du Christ en Majesté, entourée des symboles des évangélistes. Cette décoration se prolongeait dans un embryon de chœur et comprenait, à droite, une Adoration des Mages et des scènes énigmatiques ; à gauche, une Annonciation et une Crucifixion.

Sur la voûte du chœur, des anges adoptaient une pose des plus acrobatiques pour inscrire leur corps ploés dans un cadre rectangulaire et soutenir de leurs mains un médaillon contenant l'Agneau de Dieu.

On croit rêver ! Durant une semaine, la moitié journellement s'accomplissait, à la connaissance du protecteur-né ou patri-moine communal. Oh ! certes, pas de malhonnêteté caractérisée. On se croit très habile. Deux propriétaires consentants (on ignore ou l'on fait d'ignorer l'existence des autres), pos d'arrêté de classement (le fonctionnaire responsable s'en désintéresse, dit-on), des espèces sonnantes régulièrement comptées pour les propriétaires. Que demander de plus ? Simplement le respect de la parole donnée, la loyauté, l'intelligence, véritable toutes vertus dévolues dont les habiles font fi !

C'est ainsi que par la grâce de M. le maire d'Ille, qui pousse la propagande jusqu'à prolonger la prise de contact de l'amateur d'art avec le Roussillon en organisant une visite de Réplille et de Serabonne (je dis bien Serabonne avec ses marbres et ses peintures murales !), Casenoves a perdu ses fresques.

Or n'est-il pas raison de s'étonner ? Le calice roman est au Musée de Cluny, le retable de saint Just et de saint Pasteur orne peut-être la cathédrale américaine de Paris ; il fallait pour les fresques l'éclatant rayonnement d'un musée d'outre-Atlantique.

Pauvre Roussillon ! Tes fils qui comprennent à leur façon la propagande touristique, ont dispersés les trésors aux quatre coins de la terre.

On admire tes cloîtres à New-York, à Philadelphie, à Toledo, au château de Mesnuls, à celui de Villemartin, où dans un parc des Basses-Pyrénées. Tes retables, que s'arçonnent des mains avides, sont la fierté des collections publiques « Cloisters » ou au Musée de Barcelone, ainsi que d'innombrables collections privées, parmi lesquelles je me bornerai à citer, en France, la collection du comte Demandolx-Deodon, à Marseille et, à l'étranger les collections Harding à Chicago, Surtag à Barcelone et Santamarina à Buenos-Aires.

Je pensais, dans ma naïveté, que quelque chose avait changé, que grâce à l'action éclairée et courageuse du Conseil général des Pyrénées-Orientales, soutenue par une opinion de plus en plus avertie, les pierres anciennes allaient revivre et qu'une source nouvelle d'espoir et de prospérité allait naître de la sauvegarde du patrimoine. Je le pense encore, en dépit du cruel démenti que semble donner cette lamentable affaire et je crie à tous les hommes de chez nous qui aiment le Roussillon, sans songer à monnayer un amour de façade : « Alerte ! Dénoncez les marchands du Temple, déstabilisez du patrimoine commun, faux guides et mauvais bergers. Montez la garde autour des vraies richesses et signalez par votre attitude résolue que vous n'autoriserez plus pareille duperie. Mieux encore, il convient de faire revenir en Roussillon ce qui peut être récupéré. Je conjure instamment toutes les personnes d'Ille, copropriétaires de la chapelle de Casenoves, capables de nous aider en faisant valoir leurs droits, de nous accorder le concours le plus entier et le plus dévoué ».

Quelles que soient les embûches que nous puissions rencontrer sur nos pas, nous faisons le serment à la population roussillonnaise de défendre jusqu'au bout les souvenirs de son passé.

Marcel DURLIAT.

LES FRESQUES D'ILLE-SUR-TET SONT RETROUVEES A VILLENEUVE-LES-AVIGNON

« Je les ai acquises le plus régulièrement du monde » nous dit M. Marcel Simon le collectionneur qui a lui-même procédé à leur enlèvement

VILLENEUVE - LES - AVIGNON. — Dans son numéro du vendredi 9 avril, le « Méridional - La France », a relaté l'émotion qui saisit les milieux archéologiques de Roussillon, lors du départ inattendu de remarquables fresques en excellent état dans une vieille chapelle romane d'Ille-sur-Têt, une commune du canton de Vinça, dans l'arrondissement de Prades, déjà célèbre par un ouvrage de Prosper Mérimée : « La Vénus d'Ille ».

On sait qu'un éminent érudit perpignanais, le professeur Durliat, du lycée Arago, avait découvert ces fresques dans la chapelle de Casenoves, une chapelle de pierres grises, enfouie dans la verdure de la campagne catalane, au mois de novembre 1953. Il s'était promis de revenir et de leur réserver le sort que réservent les archéologues à leurs découvertes. L'hiver passa, fort long et quand M. Durliat revint les fresques avaient disparu...

« Que s'était-il passé entre temps ? On parla de vente à un Américain et on parla aussi de dilapidation de patrimoine artistique national, ainsi que nous l'avons rapporté... et l'on apprit que les fresques étaient à Avignon.

C'est ainsi que nous avons pu contacter le propriétaire actuel de ces fresques, un collectionneur de Villeneuve-les-Avignon qui est lui-même spécialiste dans l'enlèvement de ces sortes d'œuvres d'art, opération fort délicate.

Il s'agit de M. Marcel Simon, demeurant dans la côte de l'Ermitage, qui nous a reçu hier après-midi, tout étonné de la publicité

faite autour de cette affaire.

Nous employons solemnellement le mot « affaire », car M. Marcel Simon, nous a d'emblée déclaré :

« J'ai acheté les fresques de la façon la plus saine et la plus correcte... »

« J'en ai tout simplement fait l'acquisition à des particuliers pour mon compte — ajouta-t-il — tout comme en 1935 j'ai enlevé les fresques de Sorgues-sur-l'Ouvèze, qui sont au musée du Louvre ».

— Mais cette chapelle, à qui appartenait-elle ? Était-elle classée monument historique ?..

Point du tout. Il s'agit d'une chapelle appartenant indivisément à une famille de paysans qui s'en servaient de grange et non pas à la mairie, qui n'a absolument rien à y voir.

La partie du maître-autel appar-

tenait à MM. Pierre Margall et Elie Clavère qui y rangeaient leur bois et leur fumier.

L'autre partie est à un de leurs beaux-frères.

MM. Margall et Clavère m'ont bel et bien vendu la partie de l'ancien maître-autel, où étaient les fresques, dont ils étaient propriétaires exclusifs, selon acte d'origine de propriété, du 12 février 1842, dont voici copie.

Et voici maintenant l'acte de vente signé des deux vendeurs qui ne me garantissent que cette chapelle de Casenoves n'est ni classée monument historique, ni en instance de l'être.

— Mais pourquoi alors, le professeur Durliat, a-t-il protesté et soulevé toute cette histoire ?

— Que voulez-vous que je vous dise, je ne sais pas ? Peut-être parce qu'il a été pris de vitesse, est-il déconfit... en tous cas vous pouvez constater que cette « affaire » est absolument correcte et que depuis quelques jours, le ris doucement de cette histoire de dilapidation de patrimoine.

— Et si nous ne sommes pas indiscrets, que comptez-vous faire de ces fresques, M. Simon ?

— Les garder pour moi. J'aime les jolies choses ! (nous répond M. Simon, aimablement, en nous reconduisant).

Ainsi cette « affaire » des fresques d'Ille-sur-Têt, se termine bien ce dont nous nous réjouissons, d'autant plus que ces fresques sont désormais entre les mains d'un collectionneur avignonnais des plus avisés



M. Marcel Simon procède, dans la chapelle de Casenoves, à l'enlèvement des fresques rarissimes qui sont actuellement conservées à Villeneuve-les-Avignon.

L'Indépendant, 7 avril 1954 : l'article de Marcel Durliat.

A droite, Le Méridional, 16 avril 1954 : l'interview de Marcel Simon. Sur la photo : M. Simon en train de procéder à l'arrachage des peintures.



et, sur le cul-de four, une inscription dans un cartouche, qui accompagnait autrefois le symbole de l'évangéliste Matthieu. Il s'agit d'un vers léonin que l'on retrouve à Fenollar, interpolé dans le célèbre quatrain tiré du *Carmen Paschale* de Sedulius (VI^e siècle) : on peut supposer que les deux décors peints font référence à une source textuelle commune. Outre ces éléments, il subsistait au sommet de la voûte de la travée de chœur deux figures d'ange tournoyantes, à vrai dire difficilement lisibles et que l'antiquaire n'avait pas dû juger vendables. Elles furent consolidées et restaurées (E. Maitland, 1992). En outre, en établissant une comparaison entre les fragments désormais connus de Genève et de Riggisberg et les photos providentiellement réalisées par Paul Jauzac en 1953, on s'apercevait que deux fragments manquaient encore à l'appel : les symboles des évangélistes Marc et Jean (deux médaillons). 1992 fut aussi l'année de parution du gros volume de mélanges publié en l'honneur de Marcel Durliat, *De la création à la restauration* (Toulouse, 1992), où il me fut possible de publier la première approche d'une monographie de l'église de Casesnoves et de son décor peint.

Un hasard, et les relations qu'entretiennent entre eux les responsables patrimoniaux (qui, me permettrai-je de le souligner, ne sont pas très nombreux sur le terrain, en tout cas en matière de monuments historiques), permit ensuite à Marie-Claude Léonelli, conservateur des Antiquités et Objets d'art du Vaucluse, d'identifier peu après ces deux derniers fragments dans une collection privée : celle du marchand et mécène Marcel Puech, d'Avignon. Approché par elle et informé de l'histoire des peintures par la lecture de l'article des mélanges Durliat, Marcel Puech réagit avec une grande générosité : il offrit spontanément les fragments qu'il détenait à la commune d'Ille, et je

garde le souvenir d'une visite unique chez lui, en juin 1994, d'où je repartis avec les deux fragments des peintures installés sur la banquette arrière de ma voiture...

Les contacts et pourparlers avec les autorités genevoises ont duré, quant à elles, plusieurs années, et ont bénéficié du concours de plusieurs personnes : il faut citer Michel Rebut-Sardà, au ministère de la Culture, et, à Genève, Mme Erika Deuber et M. Charles Bonnet. Bien conscients des enjeux culturels, et finalement moraux, de cette affaire, M. Cäsar Menz, directeur du musée, et M. Alain Vaissade, maire de Genève, acceptèrent en 1996 que les peintures acquises par le musée près de vingt ans auparavant puissent revenir dans leur lieu d'origine, à titre de dépôt. Leur retour à Ille, où elles furent installées dans la sacristie de l'Hospice – transposées sur de nouveaux supports, leur remplacement dans l'église était techniquement impossible –, eut lieu le 29 août 1997. Le prêt à long terme a été converti par la ville de Genève en don pur et simple, en 2003. Avec le recul, et quelle qu'ait été la longueur des négociations, qui n'auraient d'ailleurs certainement pas abouti sans la ténacité de Maryse Florette, on doit retenir l'élégance et la générosité de l'attitude de la cité genevoise. En revanche, les contacts établis avec la fondation Abegg de Riggisberg n'ont eu alors aucune suite.

C'est évidemment sur plusieurs plans que se présentent à nous les enseignements que l'on peut tirer de cette affaire des « fresques » de Casesnoves. D'une part, depuis que l'on a pu reconnaître et examiner les fragments des peintures retrouvés, on connaît désormais un peu mieux l'ensemble que formaient ces peintures, et l'on peut se rendre compte

de l'importance que pouvait avoir cette œuvre pour l'histoire de l'art. Il s'agissait d'un décor d'abside du XI^e ou du début du XII^e siècle, certes fragmentaire et incomplet, mais dont on peut reconstituer le programme en entier ou presque. Vision synthétique de la foi chrétienne et de l'église, il comporte la vision eschatologique principale, la *Maiestas Domini* entourée des symboles des évangélistes, surmontant le collège des Apôtres, tandis que la travée de chœur raconte en trois images essentielles l'Histoire du Salut : depuis l'Annonciation jusqu'à la mort du Christ sur la croix. A ce titre, le décor de Casesnoves constituait un exemple typologique qui n'avait rien de surprenant pour l'époque romane, mais qui pouvait être un jalon, en raison de sa date et de son caractère à peu près complet : plus que les scènes pour leurs qualités picturales propres, c'était leur liaison à l'espace de l'église et les rapports qu'elles entretenaient entre elles qui auraient constitué un ensemble d'un réel intérêt. Inutile de préciser que ces valeurs d'ensemble et de cohérence ont été irrémédiablement réduites à néant par la dépose des peintures. Quant au style et à l'expression picturale, ils apparaissent plutôt simples, avec un chromatisme réduit, et un graphisme prédominant – que l'on relève également par l'abondance et l'originalité des inscriptions – toutes choses qui feraient volontiers mettre en relation ce décor avec l'art des manuscrits, et, pourquoi pas, avec l'activité du *scriptorium* de l'abbaye à laquelle l'église appartenait. Toutefois, l'état actuel des peintures transposées ne permet pas de les considérer comme des œuvres complètement originales.

En effet, un autre enseignement de l'affaire, puisque l'on a pu étudier scientifiquement les éléments retrouvés, est que les opérations de dépose ont gravement endommagé les peintures. Il est probable que l'état originel usé et fragile de la couche picturale, et/ou la puissance de l'adhésif utilisé aient fait que, une fois transférées sur un nouveau support, les peintures soient apparues complètement ruinées. Marcel



Simon lui-même ou un peintre appelé par ses soins ont alors largement reconstitué les scènes, parfois en les modifiant : c'est particulièrement visible sur les deux médaillons des évangélistes Marc et Jean offerts par Marcel Puech, quand on les compare aux photos de l'original avant dépose, ce que confirment les analyses stratigraphiques opérées sur ces panneaux en 1995.

Marcel Simon avait opéré le *strappo* lui-même (une photo parue dans la presse de l'époque le montre sur l'échafaudage), technique qu'il avait apprise à la fin des années 1930 auprès d'Arturo Cividini, un des collaborateurs de Francesco Steffanoni, le technicien italien appelé en Catalogne dans les années 1920 pour assurer la dépose des peintures des Pyrénées catalanes destinées au musée de Barcelone, entre autres le fameux Christ de Taüll. Cette filiation technique

Dessin d'ensemble des peintures de Casesnoves, réalisé par R. Mallol sur les indications d'O. Poisson (1992).

est importante, car elle témoigne probablement d'une filiation « culturelle », et place l'affaire de Casesnoves dans la suite indirecte du grand débat qui a agité la Catalogne du début du xx^e siècle. Il faut se souvenir que, quelques années à peine après que, dans l'élan des recherches lancées ou coordonnées par le tout jeune *Institut d'Estudis Catalans* de Barcelone, les peintures murales romanes des Pyrénées furent découvertes (comme celles de Mur, Esterrí de Cardòs, Taüll, etc), celles-ci furent la proie de marchands et de collectionneurs, dans un contexte où les œuvres d'art ancien ecclésiastiques, en Espagne, étaient facilement vendues par le clergé. C'est le marchand Lluís Plandiura qui fit venir Steffanoni, et les peintures de Santa Maria de Mur furent arrachées en 1919 et exportées aux Etats-Unis en 1921. La *Mancomunitat* de Catalogne et la *Junta de Museus* de Barcelone, sous la direction de Josep Puig i Cadafalch, architecte, archéologue et homme politique catalaniste, n'eut pas d'autre recours que d'entrer en concurrence avec le marchand pour acquérir les peintures et d'utiliser les services des Italiens pour déposer les plus importantes, et créer avec elles le fascinant musée national d'Art de Catalogne de Barcelone. La Catalogne ne parvint à les sauver qu'en se portant sur le même terrain et en les collectionnant elle-même. Il est possible d'affirmer que c'est avec le début du xx^e siècle qu'a commencé d'exister un marché international pour l'art médiéval européen et que les institutions des Etats-Unis en sont devenues des acteurs importants. Un des signaux majeurs en a été, sans aucun doute, l'exportation de la collection de George Grey Barnard (forte de sept cents pièces, avec plus de quarante chapiteaux du cloître de Saint-Michel de Cuxa et les sculptures du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert) et l'ouverture à New York de son musée, *The Cloisters*, en 1914. Ce dernier était un musée de sculptures, mais qui ouvrit la sensibilité et l'ambition des musées de la Côte est à l'art médiéval européen. Ainsi Plandiura put vendre les peintures de Santa Maria de Mur au *Museum of Fine Arts* de

Boston à un prix très élevé. John D. Rockefeller Jr. racheta les *Cloisters* de Barnard en 1926, pour les offrir au *Met*. Il est un peu paradoxal de constater que ce marché, en ce qui concerne les peintures murales, se constitue avec des œuvres normalement immeubles, et, dans le contexte français, en principe hors d'atteinte : il ne se développera d'ailleurs pas beaucoup, et le Musée national d'Art de Catalogne à Barcelone est resté, pour ainsi dire, le seul grand musée à posséder une nombreuse collection de ce type. Mais il est probable que Marcel Simon, impressionné dans sa jeunesse par ces entreprises catalanes et américaines, y ait entrevu la possibilité de spécialiser son activité professionnelle dans ce domaine, surtout après un succès personnel : il réussit à vendre au Musée du Louvre, en 1937, des peintures murales provenant d'une résidence des papes d'Avignon à l'Isle-sur-la-Sorgue, qu'il avait demandé à Cividini de déposer. Ayant acquis lui-même, tant bien que mal, la technique du *strappo*, Simon devait en faire l'axe de sa pratique après-guerre, mais en se cantonnant, bien sûr, à la recherche de vestiges en mains privées, édifices vendus à la Révolution, ou décors civils. De là, sans doute, le recours à la méthode discrète – mais apparemment efficace – des petites annonces dans *Le Chasseur français* pour réaliser ses prospections. Marcel Simon a pu maintenir cette activité de « marchand de fresques » environ une quinzaine d'années après la Seconde Guerre mondiale et a eu, sans doute par l'intermédiaire de marchands parisiens ayant pignon sur rue, un client en la personne de Werner Abegg, le mécène de Riggisberg, auquel il a vendu, outre une partie des peintures de Casesnoves, un ensemble important donné comme provenant de Vieille-Brioude, en Haute-Loire.

Pour finir, faudrait-il souligner la fragilité de toute notre démarche patrimoniale, appuyée sur cette volonté collective de conserver les œuvres du passé, pour leur beauté, ou les leçons que nous pouvons – que nous pourrions – tirer



d'elles ? La conservation n'est pas une nostalgie du passé, elle n'a d'autre but que de nourrir le présent et l'avenir, que de nous faire riches de l'expérience accumulée des générations qui nous ont précédés. L'homme pudique qu'était Marcel Durliat n'a jamais conté l'émotion qui a dû être la sienne en découvrant soudain dans l'ancienne église pleine de fagots et de modestes outils ce décor conservé là vaillamment depuis huit ou neuf siècles, lorsqu'il a été, lui historien de l'art médiéval, le premier à y jeter ce nouveau regard, celui qui pouvait ré-interroger l'œuvre, lui redemander son message. Je sais qu'elle devait être profonde. Cette émotion, sans la connaître, les conseillers municipaux d'Ille l'ont traduite dans un geste rare, qui nous surprend encore, plus de soixante ans après, et qu'il faut vraiment saluer : il fut la preuve que le legs du passé nous concerne tous, nous est précieux quelque en soit notre approche. Alors que l'œuvre elle-même est aujourd'hui, sinon perdue, du moins gravement altérée et mutilée, c'est au nom de cette émotion et de cette conscience que toute l'affaire de Casesnoves prend sa valeur.

[OP]

Symbole de l'Évangéliste Marc, peinture murale transposée provenant de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don Marcel Puech, 1994). Classée MH : 17/11/2009. La gueule du lion ne correspond pas à ce que l'on voit sur les photos de 1953.

Les centres de production picturale en Roussillon¹

En Catalogne romane, dont le Roussillon faisait partie², il n'existe pratiquement ni signature, ni information concernant les « auteurs » des nombreux ensembles de peintures murales et panneaux peints, à l'exception des noms tardifs de *Magister Alexander*, lequel a précisément développé son activité en Conflent entre 1195 et 1210, et de *Iohannes pictor*, qui a travaillé dans la seconde moitié du XIII^e siècle dans le Ribagorça³. Cette situation navrante ne nous empêche pourtant pas de nous poser la question de l'existence dans cette région pyrénéenne d'une longue et riche tradition de centres de production picturale, et de tenter de trouver une réponse à nos multiples interrogations. Parmi les « pistes » que l'on devrait suivre se trouve, en premier lieu, la négation volontaire de l'artiste, c'est-à-dire l'absence même de signature ou l'anonymat. Pourquoi les peintres romans ne signent-ils que rarement leurs œuvres alors même que celles-ci sont riches en inscriptions – *tituli* et *explanationes* – qui font parler l'image ? Peut-on trouver une explication à ce mode paradoxal de comportement ? En deuxième lieu, il faudrait s'interroger sur le sens que pouvaient avoir les ensembles et les objets que réalisaient ces maîtres et que nous appelons « art ». N'oublions pas que, dans le cas des devants d'autel, si nombreux en Catalogne, ceux-ci n'étaient pas de simples *ornamenta liturgica* conçus, en tant que tels, pour le faste de l'office divin, mais qu'ils étaient aussi considérés en eux-mêmes comme des objets sacrés qui participaient de la sacralité de l'autel qu'ils couvraient. Enfin, en troisième lieu, il faudrait vérifier où ces maîtres avaient acquis leur formation et leurs connaissances techniques, comment ils avaient accès à ces recettes picturales sophistiquées et à ces modèles iconographiques recherchés et jusqu'à quel point ils étaient capables de composer les hexamètres léonins qui accompagnent leurs représentations figuratives.

Tant l'accès des artistes aux différents livres de recettes que leur dépendance évidente à la tradition des miniatures suggèrent que, dans un premier temps, les maîtres de la peinture

murale et de la peinture sur bois œuvraient à l'abri de grands centres ecclésiastiques – comme Ripoll, Vic, Urgell, Cuxa et le Canigou –, lesquels pouvaient les guider dans leur activité et leur formation étant donné qu'ils thésaurisaient les connaissances techniques nécessaires à leur pratique. Depuis ces ateliers, situés probablement – au moins dans le cas de la peinture sur bois – au sein des dépendances cathédrales ou monastiques, on fournissait aux humbles paroisses des diocèses ou du territoire de l'abbaye le mobilier liturgique pour garantir le faste du culte et la diffusion du dogme⁴. Il s'agissait clairement d'objets « bon marché » en comparaison avec la magnificence des grands autels de métal utilisés par ces mêmes centres producteurs, mais suffisamment « voyants » pour contribuer à l'esthétique du mystère chrétien de l'Incarnation.

En ce qui concerne l'identité des peintres, bien que nous ne sachions pas si les artistes étaient des ecclésiastiques ou des laïcs, tout semble indiquer qu'il s'agissait, au cours de la première période de développement de la technique, soit entre 1119 et 1150, plutôt de clercs (*clerici*) formés dans des abbayes ou des cathédrales ou même de frères chargés de travaux manuels (*conversi*) au service des communautés religieuses⁵. Tant l'accès privilégié à la connaissance littéraire et technique dont témoignent les premiers peintres, que leur vocation anonyme – propre à l'humilité bénédictine – et le caractère didactico-dévotionnel de leur art plaident de manière probante en faveur d'une formation ecclésiastique au sein d'écoles monastiques ou cathédrales. A cet égard, et concernant plus particulièrement l'apprentissage et l'activité de clercs-peintres au sein de communautés religieuses, le document qui fait état de plaintes du chapitre de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms, à Avignon (vers 1100), est très éloquent. En effet, il met en cause les chanoines de l'abbaye de Saint-Ruf, qui voulaient retenir un jeune clerc à qui un chanoine de la cathédrale avait appris l'art de la peinture : « Quem ille suscipiens diligenter nutrit et artem suam pictoriam edocuit »⁶.

1. Cette contribution fait partie aussi des résultats de l'investigation menée au sein du Projet de Recherche, *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR 2011-23015)-MAGISTRI CATALONIAE, dont je suis IP (Investigateur Principal).

2. Nous entendons ici le Roussillon comme un territoire correspondant à l'ancien comté de Roussillon, lui-même composé des Vigueries de Roussillon, Conflent et Cerdagne, et des sous-vigueries de Vallespir et Capcir.

3. Voir les entrées *Magister Alexander* et *Iohannes pictor* sur : www.magistricataloniae.org. Cf. M. Durliat, « L'atelier du Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne », *Etudes Roussillonnaises*, 1, 1, 1951, p. 103-119; M. Pagès, « La signatura i una altra inscripció inèdita al frontal romànic de Cardet », *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIX, 2011, p. 210.

4. Voir mes travaux : « Artiste-moine ou artiste laïque ? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII, 2012, pp. 15-30; « Clergue o laic? Algunes reflexions sobre l'estatus de l'artista i la qüestió de l'autoria a l'Europa romànica », *Medievalia*, 15, 2012, p. 83-77

5. Cf. *Pintar fa mil anys. El colors i l'ofici del pintor romànic*, éd. Manuel Castiñeras, Judit Verdagué, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2014.

6. V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Age, XI^e-XIV^e siècles*, n. CXII, 2, Paris, 1911, p. 307.



Inscription inspirée du *Carmen Paschale* de Sedulius, accompagnant le symbole de Matthieu. Restes de peintures murales in situ dans l'abside de Saint-Sauveur de Casesnoves.

En outre, la simple analyse de certains ensembles de peintures murales situés au nord des Pyrénées, comme ceux de la chapelle Saint-Sauveur de Casesnoves (Roussillon) ou de Saint-Martin-de-Fenollar (Vallespir), nous conduit à d'intéressantes conclusions, puisqu'elle révèle une très étroite relation avec la tradition artistique et culturelle des abbayes dont ces églises dépendaient, c'est-à-dire respectivement Saint-Michel-de-Cuxa et Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech⁷.

Une preuve irréfutable de ce lien entre abbayes et production artistique nous est offerte par les peintures de Casesnoves. Toutes les inscriptions de cet ensemble sont tracées en lettres capitales perlées, aux hampes grasses, et contiennent des lettres inversées ou incluses les unes dans les autres, comme cela se faisait fréquemment au cours de la première moitié du XII^e siècle dans les titres et rubriques des manuscrits catalans, tels que l'Évangélaire de Cuxa (Perpignan, BM, ms. 1, 1120-1130) ou le Sacramentaire d'Arles (Perpignan, BM, ms. 4, fol. 19r), l'Évangélaire *Gerundense* (Paris, BnF, ms. Lat. 1102, fol. 13r) (provenant de Santa Maria de Vilabertran) ou encore les Epîtres de saint Paul (Cité du Vatican, BAV, ms. 5730, fol. 175v) qui ont été réalisées dans le scriptorium de Ripoll⁸.

À mon avis, ce n'est pas un hasard si la diffusion de ces formules paléographiques, propres aux ateliers d'écriture (*scriptoria*) monastiques (Cuxa, Ripoll, Arles) et aux cathédrales (Seu d'Urgell), vers les ateliers émergents de la peinture murale (Sant Pere de la Seu d'Urgell) et de



la peinture sur bois de Ripoll (devant d'autel de Puigbò) et de la Seu d'Urgell (devants d'autel d'Urgell et d'Ix), au sein desquels ils servirent à l'élaboration des inscriptions (*tituli*) pour les œuvres, se produisit vers les années 1120-1130, période à laquelle il faut précisément rattacher les peintures de Casesnoves.

C'est dans ce puissant contexte de culture ecclésiastique que nous devons comprendre la présence de compositions métriques adaptées ou conçues pour la réalisation des ensembles picturaux du Roussillon de cette époque. L'hexamètre léonin de Casesnoves, [MAT]EU(s) NAT/[UM D]E VIRGINE/ [PRE]DICA(t) AGNU(m) (Matthieu annonce l'agneau qui naquit d'une Vierge) (fig. 1), que nous retrouvons dans les peintures de Saint-Martin de Fenollar où il décrit le symbole de Matthieu, est à l'évidence une conséquence de l'enseignement du latin dans les écoles monastiques vers 1120-1130.⁹ Ces vers dérivent du célèbre ouvrage basé sur les Évangiles, le *Carmen Paschale* du poète Coelius Sedulius (V^e siècle), dont un exemplaire est répertorié dans l'inventaire de la bibliothèque de Ripoll réalisé après la mort de l'abbé Oliba († 1047). On retrouve des vers similaires accompagnant les symboles des évangélistes dans les peintures de l'abside centrale de Santa Maria de Mur. Cependant, il convient de rappeler que dans l'Évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (Perpignan, Bibliothèque Municipale, ms. 1, fol. 111v) – abbaye dont dépendait Casesnoves – l'évangéliste Jean est représenté, offrant son livre au Christ, sous le vers de Sedulius : « MORE VOLANS AQUILAE VERBO PETIT ASTRA JOHANNES »¹⁰.



Le sacramentaire d'Arles-sur-Tech (Perpignan, BM, ms. 4, fol. 18v-19r).

Jean l'évangéliste présente son livre au Christ. Évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (Perpignan, BM, ms. 1, fol. 111v.)

7. Bien que Marcello Angheben, dans le cas de Fenollar, ait récemment remarqué la supposée influence du portail de Moissac sur l'ensemble – « car Saint-Martin dépendait de l'abbaye d'Arles-sur-Tech qui dépendait elle-même de Moissac » –, cet auteur reconnaît également les étroits rattachements iconographiques et épigraphiques de ces peintures avec la Catalogne. Voir l'entrée Maestro de Fenollar signé par M. Angheben sur : www.magistricalonniae.org (avec bibliographie).

8. Sur ces manuscrits, voir : Anna Orriols, « Evangeluari de Cuxa », « Epistoles de Sant Pau », M. Castiñeiras, J. Camps (éds.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, Barcelone, 2008, p. 436-439 ; Eadem, « Evangeliarium Gerundense », *Sacramentarium de Vilabertran*, *Catalunya Romànica, IX. L'Empordà. II*, Barcelone, 1990, p. 889-892.

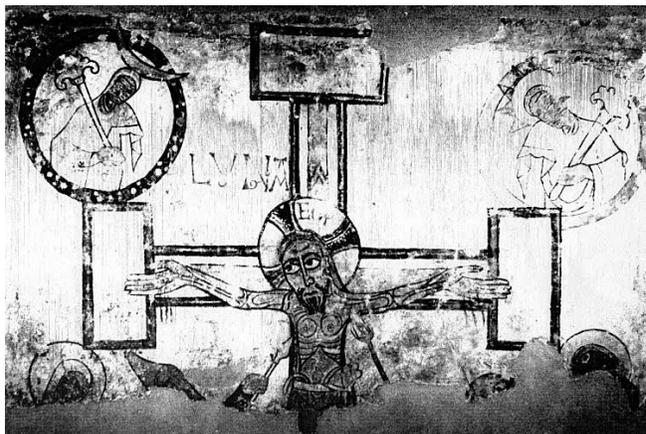
9. P. Ponsich, « Le maître de Saint-Martin de Fenollar », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 117-1129 : 122.

10. R. Favreau, « Epigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes », *Journal des Savants*, 1993, 63-87 : 68.



Inscription inversée désignant l'apôtre Pierre : Pet[r]uls]. Peintures déposées de Saint-Sauveur de Casesnoves. Centre d'Art sacré d'Ille-sur-Têt.

Crucifixion. Peintures déposées de Saint-Sauveur de Casesnoves.



On peut également remarquer que quelques inscriptions à Casesnoves ont été tracées entièrement à l'envers. Cela indique probablement, d'une part l'analphabétisme du peintre, d'autre part l'utilisation d'un système de calque, vraisemblablement en peau animale très fine, que celui-ci a dû appliquer à l'envers sur le mur. Il faudrait donc différencier à Casesnoves, comme cela se fait pour certaines œuvres de la période romane entre l'*auctor intellectualis* ou concepteur – un lettré responsable de la conception du programme iconographique – et l'*auctor materialis* ou réalisateur – un peintre analphabète qui mena l'œuvre à bien. Comme il a déjà été mentionné, l'abbaye de Cuxa, dans le contexte de l'abbatiate de Grégoire (1120-1143) et de sa bibliothèque, a pu être le foyer du programme monumental de Casesnoves. La conception générale du programme, comportant des images extraites de l'enluminure, dont le contenu parfaitement eucharistique est centré sur l'Incarnation et la Passion du Christ, s'accompagne d'hexamètres léonins qui soulignent l'aspect liturgique et dogmatique de la décoration du sanctuaire. Malgré des modèles si prestigieux, la réalisation matérielle du cycle pictural dans l'église rurale de Casesnoves, peut-être due à un peintre analphabète, a échoué, tant dans l'aspect esthétique – loin du style plus soigné des manuscrits de Cuxa –, que dans la surprenante transposition inversée de certains textes épigraphiques. Cependant, comme cela a été souligné par Olivier Poisson, une autre possibilité est que les noms d'apôtres inscrits à l'envers dans la partie nord de l'abside aient été volontairement, dans une sorte d'effet « miroir » par rapport à l'axe de la composition. Il existe quelques exemples comparables dans des manuscrits ou des inscriptions de la même époque. Pour le décor d'un sanctuaire, les inscriptions ne s'adressaient pas aux fidèles, illettrés, mais aux clercs qui pouvaient dans certains cas apprécier ce jeu savant sur l'écriture¹¹.

11. O. Poisson, « L'église Saint-Sauveur de Casesnoves et son décor peint », dans *De la création à la restauration, travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, p. 261-283.



Par ailleurs, si l'on considère que le ou les auteurs des peintures de Casesnoves utilisent des procédés picturaux proches du savoir-faire des enlumineurs et de la culture monastique, il est difficile de ne pas tenir compte de la proximité entre Casesnoves et Saint-Michel-de-Cuxa. Le livre enluminé à thématique religieuse semble être un vecteur pour la diffusion et production des modèles. L'origine locale d'un peintre formé dans un *scriptorium*, centre de production artistique, et rayonnant sur les possessions de l'abbaye, est aussi tout à fait envisageable. En effet, un détail comme le dessin d'une croix sur le voile (*imaphorion*) de la Vierge dans la scène de l'Epiphanie a été sans doute emprunté à des représentations de Marie provenant de l'Evangélaire de Cuxa (fol. 14v).

De la même manière, le sacramentaire de Moussoulens (vers 1100-1125), conservé au Trésor de Notre Dame de l'Abbaye à Carcassonne, dont les enluminures peuvent aussi être associées à la peinture catalane de la première moitié du XII^e siècle, fait également partie des sources à considérer¹². Dans ce manuscrit, probablement réalisé dans un centre du Roussillon, Conflent ou Vallespir entre 1100 et 1125, se trouve une représentation de la Crucifixion



Vierge de l'Epiphanie. Peintures déposées de Saint-Sauveur de Casesnoves. Centre d'Art sacré d'Ille-sur-Têt.

Evangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (Perpignan, BM, ms. 1, fol. 14v).

Crucifixion. Sacramentaire Mousoulens. Bibliothèque diocésaine de Carcassonne, fol. 10r (1100-1125).

12. M. Castiñeiras, A. Leturque, « Sacramentaire de Moussoulens », *Trésors enluminés. De Toulouse à Sumatra*, C. Blondeau, C. Riou (éds.), Toulouse, 2013, p. 54-54.

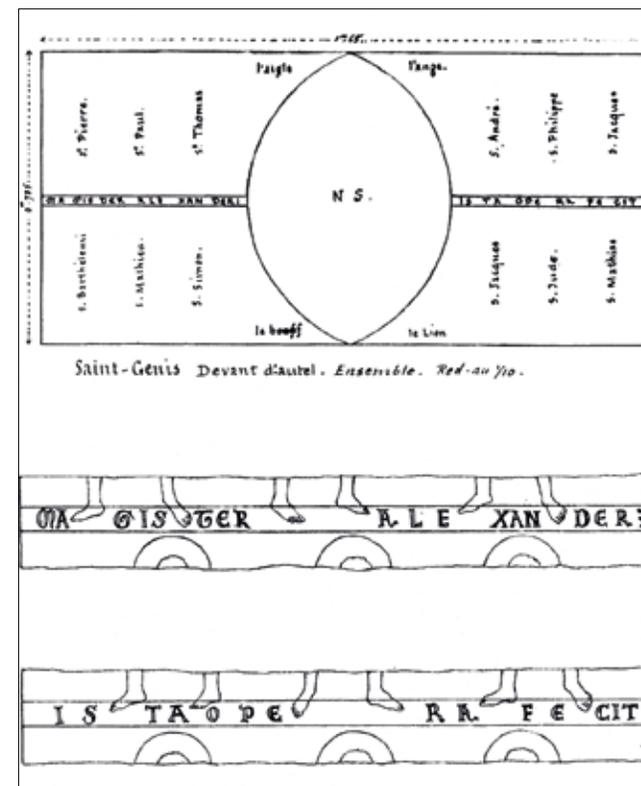


Magister Alexander (?), devant d'autel de Santa Maria d'Oreilla, vers 1195.

Atelier du Maître Alexandre, Devant d'autel de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), vers 1203-1210. (MNAC 15804)

13. M. Durlat, *Arts anciens du Roussillon : Peinture*. Perpignan : Conseil général, 1954, p. 15-28. Voir aussi les sources proposées par N. Piano, *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XI^e-XIV^e siècles)*. Mémoire de thèse, Université de Poitiers et de Lausanne, 2010, p. 106-109. Voir aussi les articles dédiés à Casesnoves et Fenollar dans la récente publication : *Art picturaux en territoires catalans (XI^e-XIV^e siècles). Approches matérielles, techniques et comparatives*, G. Mallet, A. Leturque (éds.), Montpellier, 2015, p. 63-100, 171-198.

(fol. 10r) flanquée de personifications du soleil et de la lune très proches de celles de Casesnoves. De plus, les décors figurés de l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (Perpignan, BM, ms. 1, vers 1120-1130) présentent des caractéristiques formelles très proches de celles du sacramentaire : composition géométrisée, posture droite des personnages, tracé épais des yeux et des plis, palette picturale. Les enluminures de Mousoulens peuvent également être rapprochées de celles du sacramentaire de Vilabertran (Paris, BnF Lat. 1102) et du missel d'Arles-sur-Tech (Perpignan, BM, ms. 4), déjà mentionné en référence à l'usage de formules paléographiques similaires. Ce dernier manuscrit, que l'on considère comme provenant de la grande abbaye du Conflent, est daté du premier quart du XII^e siècle. Il est lui-même mis en relation avec les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Saint-Sauveur de Casesnoves¹³. Ce panorama de la formation et de la diffusion des arts picturaux en Roussillon s'est maintenu jusqu'à une date avancée dans le XII^e siècle. Les modèles jusqu'alors enracinés



de la miniature catalane du XI^e siècle et du début du XII^e siècle, intimement liés aux anciens centres de production artistique monastiques et cathédraux, s'imposèrent fortement dans le panorama des arts picturaux du Roussillon, comme le démontrent les exemples de Casesnoves, Fenollar, Les Cluses, Notre-Dame de Riquer, l'abbatiale d'Arles-sur-Tech et Sainte-Marie-de-Marcevol¹⁴. Le changement dans ce panorama semble venir de l'impact, entre la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle, de l'œuvre de Maître Alexandre, un artiste connaisseur de l'art byzantin de la période des Comnènes et probablement originaire de Méditerranée orientale. Son activité est localisée autour des abbayes de Saint-Martin-du-Canigou et de Saint-Michel-de-Cuxa entre 1195 et la première décennie du XIII^e siècle, période durant laquelle il aurait réalisé le devant d'autel de Saint-Martin-du-Canigou (vers 1195) – conservé depuis 1784 dans l'église Sainte-Marie d'Oreilla –, celui, aujourd'hui perdu, de Saint-Génis-des-Fontaines, seulement connu à travers un dessin, et celui de Saint-André de Baltarga (Basse Cerdagne)¹⁵.

Dessin du devant d'autel perdu de Saint-Génis-des-Fontaines comportant la signature de Magister Alexander. De Bonnefoy, *Epigraphie roussillonnaise*, 1868.

14. A propos de ces ensembles, voir les fiches 3, 4, 5, 8, 9 et 10 rédigées par A. Leturque dans : *Peintures murales du Roussillon et de la Cerdagne*, DRAC LR, Montpellier, 2011.

15. Sur Maître Alexandre voir : L. de Bonnefoy, *Epigraphie Roussillonnaise*, 1868 ; W. W. S. Cook, J. Gudiol i Ricart, *Pintura e imaginaria románicas*, Madrid, 1950, p. 216 (*Ars Hispaniae*, VI) [2^e éd, Madrid, 1980]; M. Durlat, « L'atelier du Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne », *Etudes Roussillonnaises*, I, 1, 1951, p. 103-119; M. Durlat, « Deux nouveaux devant d'autel du groupe de Maître Alexandre », *Etudes Roussillonnaises*, I, 3-4, 1951, p. 385-394; J. F. Ràfols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, III, Barcelone, 1954, p. 284; J. Folch i Torres, *La pintura románica catalana sobre fusta*, Barcelone, 1956, p. 170 (*Monumenta Cataloniae*, IX); W. W. S. Cook, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960; J. Sureda, *La Pintura Románica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 359; J. Ainaud, *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Genève-Barcelone, 1989, pp. 100-101; R. Alcoy; J. Domenge, « Frontal de altar de Orella », *Cataluña medieval*, Barcelone, 1992, p. 148-150; Y. Carbonell-Lamothe, « Le devant d'autel peint d'Orella », *De la création à la restauration*, Toulouse, 1992, p. 285-291 [Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlat pour son 75^e anniversaire]; M. Castiñeiras, « La pintura mural y sobre tabla en la España del siglo XIII. Una aproximación a partir del caso catalán », I. Bango (éd.), *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, p. 282-291 [Catalogue d'exposition]; M. Castiñeiras, « Bizanci, el Mediterrani i l'art de 1200 a Catalunya », *Síntesi. Quaderns dels Seminari de Besalú*, 2, 2014, p. 9-26 ; « Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium », *Romanesque and the Mediterranean : Exchanges across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000-1250*, R. Bacile, J. McNeill (éds.), II International Romanesque Conference, British Archeological Association, Palermo, 15-18 April, 2012 (sous presse). Voir aussi l'article récemment publié par M. Bosc et A. Leturque sur les aspects techniques du devant d'autel d'Oreilla (« Le devant d'autel d'Oreilla: état de la question et regards techniques », dans *Art picturaux en territoires catalans (XI^e-XIV^e siècles). Approches matérielles, techniques et comparatives*, G. Mallet, A. Leturque (éds.), Montpellier, 2015, p. 100-125.



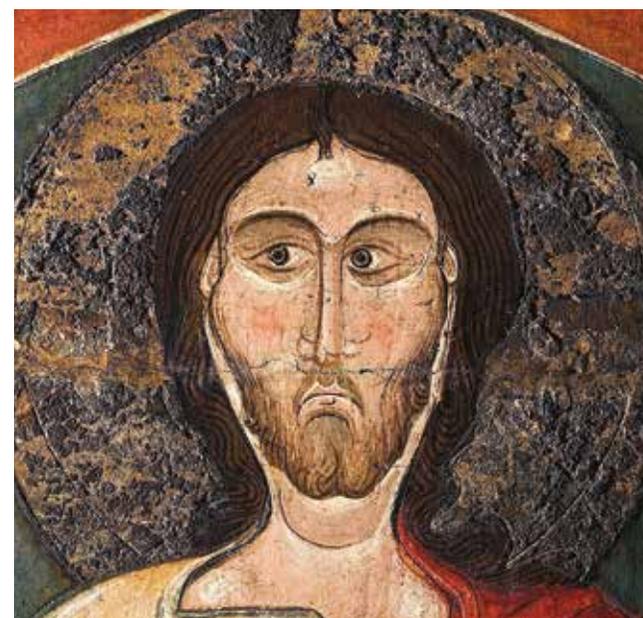
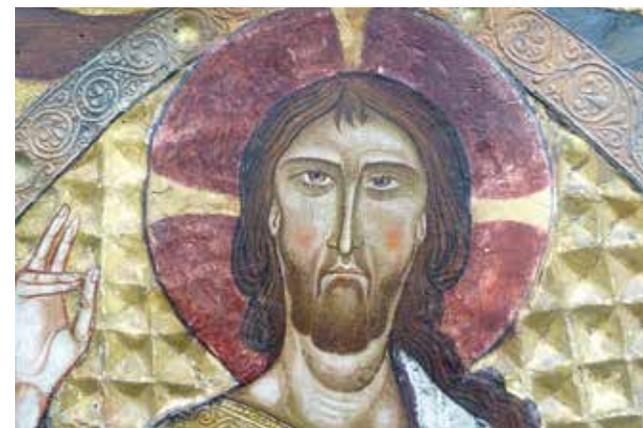
Saint diacre. Santa Maria delle Cerrate (Pouilles, Italie), mur de droite à l'entrée de l'abside principale, fin du XII^e siècle.

Saint Jean l'Évangéliste. Oxford, Magdalen College, ms. Gr. 3, fol. 153r, manuscrit constantinopolitain du XI^e siècle contenant des dessins ajoutés à Chypre à la fin du XII^e siècle.

Sa signature qui apparaissait sur le devant d'autel de Saint-Génis-des-Fontaines – « MAGISTER ALEXANDER : ISTA OPERA FECIT » (Maître Alexandre a fait cette œuvre) – ne se retrouve nulle part dans le reste de son œuvre, bien qu'il soit possible de déceler une certaine cohérence technique et stylistique qui unifie, aux alentours de 1200, la production en question. Il est fort probable que, dès ses débuts au Canigou, *Magister Alexander* ait monté son propre atelier, en collaboration avec des artistes locaux, de telle sorte que son activité se déploie entre 1195 et 1210. Comme l'a fait remarquer Y. Carbonell-Lamothe, il s'agit sans doute d'un artiste provenant de Méditerranée orientale, plus précisément de Chypre, qui progressivement – au fur et à mesure de ses collaborations d'atelier – aurait adapté ses formules byzantines aux usages latins d'Occident.

Les visages allongés et translucides de ses figures, ses variations dans les types de faciès et la représentation des évangélistes écrivant sur des rouleaux (Oreilla) sont autant de traits spécifiquement byzantins. De là les parallèles qui ont été établis, ou bien avec les fresques de Santa Maria de Cerrate (Apulie, Italie), ou bien avec les dessins byzantins de l'époque, tels que ceux conservés à Oxford (Magdalen College, ms. gr. 3), lesquels permettent de supposer une circulation de modèles au sein de la peinture chypriote de la fin du XII^e siècle¹⁶. Aussi, la mèche de cheveux dépassant légèrement sur la gauche du front du Christ d'Oreilla et de Baltarga constitue, à mon avis, une citation directe du saint

16. A propos de ce manuscrit voir: I. Hutter, « The Magdalene College "Musterbuch". A Painter's Guide from Cyprus at Oxford », N. P. Sevchenko, Ch. Moss (éds.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton University Press, N.J. 1999, p. 117-146; M. Castiñeiras, « Oxford, Magdalen College, ms. Gr. 3: Artistic Practice, Byzantine Drawings and Mobility in Mediterranean Painting around 1200 », *Arte Medievale*, IV Serie, 2, 2015 (sous presse).



Keramion, dont la vénération circule à cette époque de l'Orient vers l'Occident. Enfin, l'emploi de plaques métalliques, ainsi que d'une grande gamme de couleurs nuancées et de dorures pour les vêtements, trahit une familiarité évidente avec l'art des Croisés.

En définitive, il faut sans doute considérer Oreilla comme l'une de ses premières œuvres, tandis que le devant d'autel de Baltarga, davantage adapté aux usages latins, devrait être une œuvre plus tardive, réalisée après 1196, date à laquelle les troupes du vicomte de Castellbò et du comte de Foix saccagèrent la petite

Face du Christ. *Magister Alexander* (?), Devant d'autel de Santa Maria d'Oreilla, vers 1195.

Face du Christ. Devant d'autel de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), vers 1203-1210. (MNAC 15804)

église de Sant Andreu. A mon avis, la clef de l'œuvre de *Magister Alexander* réside probablement dans le commanditaire vraisemblable de son œuvre, Pere Guillem o Pere d'Ortafà, abbé de Saint-Martin-du-Canigou sous le nom de Pere IV, entre 1172 et 1221, et de Saint-Michel-de-Cuxa entre 1203 et 1221¹⁷. Il faut rappeler que c'est ce dernier qui fut, en 1195, le promoteur de la confrérie de Saint-Martin-du-Canigou, de laquelle on conserve un rouleau de parchemin enluminé contenant l'acte de fondation et la liste des membres de la confrérie (Ecole des Beaux-Arts, Collection Jean Masson, Mn. Mas. 38)¹⁸. La miniature montre une scène à double registre. Au registre inférieur est représenté le moment de la création de la confrérie devant l'autel majeur de Saint-Martin-du-Canigou et l'on peut voir, respectant en cela les prescriptions du document, une double lampe suspendue à l'entrée du chœur, laquelle devait rester allumée jour et nuit : « una semper olei lampas in diebus ac noctibus ante sanctum altare ipsius ecclesie ardeat ». Au registre supérieur apparaît une image du Christ en gloire ou *Majestas Domini* entouré des symboles des évangélistes (ou tétramorphe) et des saints titulaires de la double église du monastère : sainte Marie (dédicace de la crypte ou église inférieure) et saint Martin (dédicace de l'église supérieure).

Selon toutes probabilités, le registre supérieur de la miniature, dans lequel beaucoup ont voulu voir l'évocation d'un devant d'autel, serait en réalité une citation d'un baldaquin-plafond, une typologie aérienne de mobilier liturgique particulière à la Catalogne mais inconnue dans le reste de l'Europe, que l'on rencontre à Sant Martí de Tost, Sant Serni de Tavèrnoles et à La Llagonne.¹⁹ De sorte qu'il faudrait se demander si l'abbé Pere d'Ortafà n'aurait pas pu commander à *Magister Alexander*, à l'occasion de la fondation de la confrérie, d'une part un devant d'autel, lequel pourrait être celui actuellement conservé à Oreilla, et d'autre part un baldaquin-plafond, dont on ne saurait rien, à part ce que la miniature semble suggérer. En effet, ce n'est sans doute pas un hasard si l'abbé du Canigou, réputé pour sa bonne administration et son attention portée à l'abbaye, fut nommé abbé de Saint-Michel-de-Cuxa en 1203 par Pierre le Catholique, où, entre autres travaux, il fit réparer le plafond de l'église²⁰. Dans ce contexte, nous pouvons penser que Pere

17. F. Font, *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Martin du Canigou*, Perpignan, 1903, p. 86-88; F. Font, *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Michel de Cuxa*, Perpignan, 1881, p. 197.

18. L. Blanchard, « Rôle de la confrérie de Saint-Martin du Canigou », *Bibliothèque de l'Ecole de Chartes*, 42, 1881, p. 4-7; J. Ainaud, *La pintura catalana. La Fascinació del Romànic*, Genève-Barcelone, 1989, p. 26-27; P. Stirnermann, « L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou », *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole nationale des chartes et le G.D.R. 121 du C.N.R.S (Paris, 5-7 novembre 1991)*, O. Guyotjeannin, L. Morelle i M. Parisse (éds), Paris, 1993, p. 171-178.

19. *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, M. Castiñeiras (éd.), Vic, 2008, p. 38-42.

20. F. Font, *Saint-Michel de Cuxa*, p. 197.



Rouleau de parchemin enluminé reproduisant la charte de fondation de la confrérie de Saint-Martin du Canigou, vers 1195-1200. Paris, Ecole des Beaux-Arts, Collection Jean Masson, Mn. Mas 38.

21. La bulle du pape Serge IV la confirme en 1011 comme possession de Saint-Michel-de-Cuxa: « ecclesiam Sancti Andreae in villa Baltarga, et ibidem alodem », E. Junyent i Subirà, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, doc. n. 45, A. M. Mundó (ed.), Barcelone, 1992, p. 65.

22. Le *Memorial dels danys causats pel vescomte Arnau de Castellbò i els comtes de Foix, Ramon Roger I, Roger Bernat II i Rober IV, a l'església d'Urgell*, que fue redactado entre 1241-1251, nos informa que en el año 1196: « Item fregerunt ecclesiam de Baltarga et abstraxerunt inde bladum et alia bona ipsius clericis et habuerunt etiam de eo .i. bovem et .i. porcos », B. Marquès, « Els documents del Fons Caboet-Castellbò de l'Arxiu Capítular d'Urgell (1095-1251) », *Quaderns d'estudis andorrans*, 8, 2006-2008, p. 11-76, p. 46; M. Gros, « Devastació d'Esglésies del bisbat d'Urgell entorn del 1200 », *Homenatge a moceen Jesús Tarragona*, Lérida, 1996, p. 167-177, p. 169; J. Duran-Porta, « Memorial dels danys donats per lo comte de Foix i bescomte de Castellbò a la isglesia de Urgell », *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, M. Castiñeiras, J. Verdaguer (éds.), Barcelone-Vic, 2009, p. 94-98.

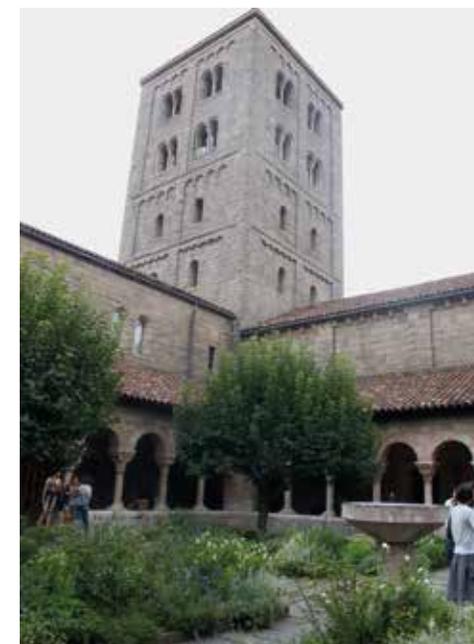
Ortafà a pu solliciter les services de *Magister Alexander* pour fournir un nouveau mobilier liturgique à l'église de Sant Andreu de Baltarga (MNAC 15804)²¹, dépendante précisément de Cuxa et laquelle avait été saccagée quelques années auparavant²². Cette diffusion de la *maniera greca* au tournant des XII^e et XIII^e siècles, à travers le cercle de *Magister Alexander*, témoigne de la nette ouverture du territoire catalan sur la Méditerranée. Cela eut pour conséquence de renouveler l'ancien panorama des traditions artistiques et iconographiques de la miniature et de la peinture catalane des XI^e et XII^e siècles, afin de les faire entrer de plain-pied dans les échanges de l'art 1200 méditerranéen. Toutefois, comme nous l'avons vu, les anciennes abbayes pyrénéennes du Canigou et de Cuxa paraissent avoir joué un rôle fondamental dans la réception de ces nouveaux courants artistiques.

[MC]

Collectionner l'art roman et ses conséquences en France et en Catalogne

En France : au départ, la curiosité

Les actes de vandalisme commis sur les monuments lors de la période révolutionnaire et la vente parmi les biens nationaux de nombre d'ensembles monastiques, alors défigurés ou détruits pour répondre aux besoins de leurs nouveaux propriétaires, ont provoqué des réactions dans les milieux intellectuels qui, dès le début du XIX^e siècle, dans la mouvance déjà engagée en Grande-Bretagne quelques décennies plus tôt, commencent à s'intéresser aux œuvres du patrimoine environnant, essentiellement religieux et médiéval. Les membres des sociétés savantes nouvellement créées étudient les églises, découvrent l'architecture des XI^e et XII^e siècles qu'ils baptisent du nom de « romane ». Dans les vestiges abandonnés, parmi les ruines couvertes de végétation, la tentation de récupérer quelques reliefs pour créer sa propre collection, ou enrichir celle de la société savante à laquelle on appartient, est grande. Ainsi des colonnes de cloîtres commencent-elles à s'élever dans des jardins, supportant des treilles ou autres plantes grimpantes, délimitant un bassin ou encore servant de décor à des statues. Dans les maisons bourgeoises, des tapisseries, coffrets, livres enluminés et autres objets précieux trouvent refuge. Les heureux propriétaires de ces témoins du passé, de celui de leurs ancêtres, de toutes ces nouvelles curiosités, si éloignées des canons antiques, ouvraient non sans une certaine fierté leurs portes pour émerveiller l'ami ou le confrère amateur d'antiquités nationales, comme on le disait alors. Sujets de discussions entre connaisseurs, ils pouvaient aussi être des thèmes de publications. Les ouvrages d'Alexandre du Sommerard (1779-1842), terminés par son fils Edmond, dont la collection est à l'origine de l'actuel musée national du Moyen Age – Thermes de Cluny à Paris, sont exemplaires à cet égard (*Les arts du Moyen Age : en ce qui concerne principalement le Palais romain de Paris, l'Hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, Paris, Hôtel de Cluny, 5 vol., 1838-1846).



L'écrivain Honoré de Balzac dressait en 1847, pour un feuilleton du quotidien *Le Constitutionnel*, un portrait émouvant de ces collectionneurs à travers le personnage du Cousin Pons, à l'origine du livre éponyme.

Les cloîtres de Saint-Guilhem-le-Désert (à gauche) et de Saint-Michel-de-Cuxa (à droite) au musée des *Cloisters* de New York.

A la mode et de plus en plus apprécié dans des milieux bourgeois tout au long du XIX^e siècle, l'art du Moyen Age commença, avec le siècle naissant, à aussi attirer l'attention d'une jeune génération d'industriels et de banquiers du Nouveau monde grâce, notamment, au sculpteur américain George Grey Barnard (1863-1938) à l'origine du musée des *Cloisters* de New York. Associé à quelques marchands d'art, il alimenta un commerce lucratif, non seulement à l'attention de particuliers, mais aussi de musées récemment fondés (*Metropolitan Museum of Art* – New York, *Philadelphia Museum of Art* – Pennsylvanie, *Toledo Museum of Art* – Ohio,...). Parmi les nouveaux collectionneurs on peut citer, à Bryn Athyn (Pennsylvanie), Raymond Pitcairn (1885-1966) qui constitua, entre autres, une importante collection de vitraux français, et John Pierpont Morgan (1831-1913), passionné de manuscrits enluminés, qui a donné son nom en même temps que sa collection à une importante bibliothèque newyorkaise. Le phénomène toucha également quelques



riches étrangers installés en France, souhaitant décorer le parc de leur demeure – pouvant être un véritable château – de quelque « Trianon » moyenâgeux à l'allure de monastère. Le projet du banquier gréco-roumain Chrissoveloni, brutalement arrêté dans son élan après l'installation d'un cloître de Saint-Genis-des-Fontaines dans le parc de son château des Mesnuls, près de Rambouillet, devait comprendre une salle capitulaire (aujourd'hui aux *Cloisters*) et, certainement, d'autres bâtiments encore, comme une chapelle. Les vestiges monumentaux ne sont en fait qu'un écrin de collections d'objets religieux du Moyen Âge et de la Renaissance.

Malgré la loi du 31 décembre 1913 relative aux Monuments historiques, le trafic persista encore quelque temps, grâce à l'ingéniosité d'antiquaires. Si les pierres taillées et sculptées ainsi que les objets mobiliers circulaient, il n'en était pas de même en France pour les peintures murales contrairement à ce qui se passait au sud des Pyrénées, en Catalogne. Le cas des fresques de Saint-Sauveur de Casesnoves est exceptionnel à cet égard.

En Catalogne : l'affirmation d'une identité catalane

C'est avec l'entrée de la Catalogne dans l'ère industrielle, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, qu'un nouveau climat intellectuel fit son apparition et se diffusa dans cette région du nord-est de la péninsule ibérique. La nouvelle bourgeoisie, au pouvoir toujours plus grand grâce au remarquable développement économique, commença à affirmer la particularité – pour ne pas dire la personnalité – catalane sur le terrain culturel. Il était alors important de se réapproprier la langue, ce que favorisa une importante littérature. Ce mouvement de reconstruction des valeurs culturelles et scientifiques nationales catalanes, appelé *Renaixença* (Renaissance), s'ouvrit tout naturellement à la récupération de son histoire et de ses témoins archéologiques au sens large du terme. Il ne

s'agissait pas seulement de les découvrir, il était aussi important de les étudier, les restaurer si nécessaire, de les mettre en valeur et de les faire connaître à l'intérieur des frontières et au-delà à travers les publications et les expositions universelles (1888 et 1929 à Barcelone, 1937 à Paris). A l'instar de la France et d'autres pays européens, des collections particulières et publiques commencèrent à se former. C'est dans ce contexte que prend racine le fonds de l'actuel Musée National d'Art de Catalogne (MNAC) avec la création, en 1844, d'une commission provinciale des monuments historiques et artistiques de Barcelone et l'ouverture, en 1862, du Musée Lapidaire et d'Antiquités. C'est aussi ce contexte qui permit, au tournant du changement de millénaire et au cours des décennies qui suivirent, aux industriels Enric Batlló (1848-1925) et Lluís Plandiura (1882-1956) de constituer de riches collections d'œuvres médiévales, aujourd'hui conservées au MNAC. Dans cette lignée, on ne peut omettre de citer le sculpteur Frederic Marès (1893-1991), qui prit aussi la plume pour parler de sa fascination pour les œuvres anciennes et raconter sa vie de collecte dans l'ouvrage paru en 1977 : *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*.

La Catalogne se dota dès les premières années du XX^e siècle d'institutions qui, faute de loi, favorisèrent la conservation, la valorisation et la connaissance du patrimoine artistique régional : la *Junta de Museus*, que l'on peut traduire par Réunion des musées (1902) et l'*Institut d'Estudis Catalans* (IEC, 1907). Elles furent aidées dans leurs actions par le Centre excursionniste de Catalogne dans la découverte des édifices romans pyrénéens et de leurs décors peints. Le rôle du clergé fut loin d'être négligeable. On lui doit, notamment, la création de remarquables fonds médiévaux, comme celui, fort bien pourvu, du Musée Episcopal de Vic (MEV). Monuments, sculptures sur pierre et sur bois, objets d'orfèvrerie des XI^e et XII^e siècles et autres pièces médiévales passionnèrent les élites intellectuelles et,

aussi, politiques, reconnaissant dans cet art « rude » un style en adéquation avec le caractère catalan devenant, dès lors, un marqueur d'identité. La découverte des fresques romanes généra un enthousiasme qui se traduisit par leur publication dès 1907 sous forme de fascicules. Faire connaître au plus grand nombre ne fut pas sans conséquences. La première fut la convoitise d'un marchand d'art nord américain, Ignasi Pollak, qui déposa les peintures de l'abside de Santa Maria de Mur (Pallars Jussa) en 1919, pour le collectionneur Lluís Plandiura qui les céda deux ans plus tard au *Boston Museum of Fine Arts*, où elles sont toujours exposées. Ne pouvant bloquer le processus de dépose engagé sans l'appui d'une loi, les institutions catalanes prirent la décision d'acheter systématiquement toutes les fresques arrachées de leur support, soit 245m² entre 1920 et 1923, dont celles, devenues très célèbres, de Sant Climent et Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça) datées de 1123. Par la suite les déposes ne furent que ponctuelles. Éviter l'éparpillement et l'exportation de ce patrimoine si particulier, considéré comme une expression de l'essence catalane, ne suffisait pas : il fallait l'exposer, le porter à la connaissance du plus grand nombre. Pour ce faire, on recréa des structures en bois, aux dimensions et formes des parois dont les décors peints étaient issus, dans la plupart des cas, des absides. Ainsi, la plus importante et la plus spectaculaire collection de peintures murales romanes prit place dès 1924 dans le nouveau musée d'art sis à la Ciutadella, puis, dix ans plus tard, au Palais National érigé à Montjuïc pour l'exposition universelle de 1929, où elles se trouvent toujours. Ces décors muraux sont accompagnés de plusieurs dizaines de devants d'autel, de fragments de baldaquins, de statues en bois (Christs en croix et Vierges à l'Enfant), récupérés dans des recoins d'églises ou légués par des collectionneurs, tous témoignant de la forte présence de la couleur dans les églises romanes et composant les plus importants fonds d'art roman du monde.

[GM]

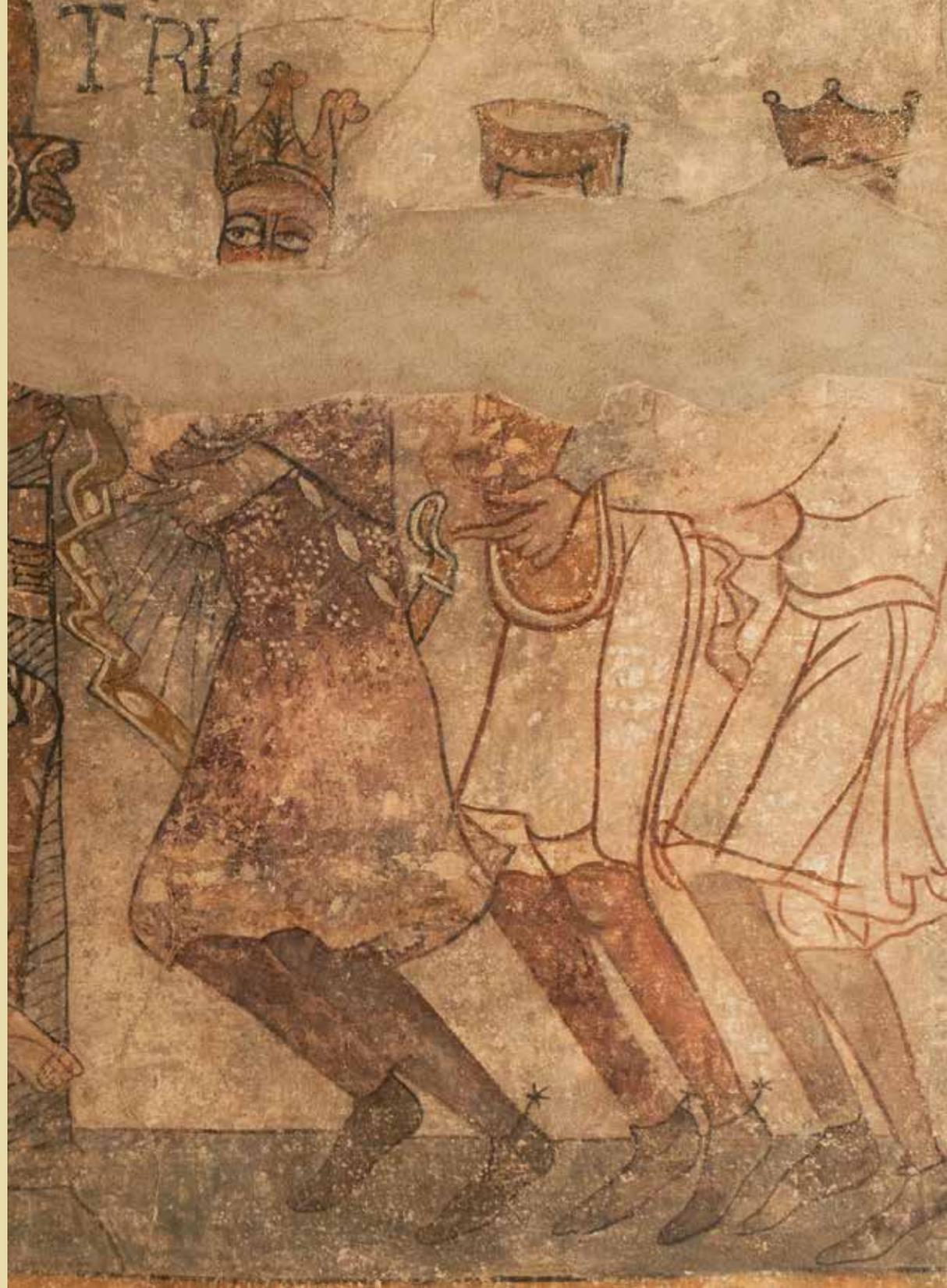
La technique de dépose des peintures murales utilisée en Catalogne au XX^e siècle

En Catalogne, les premières commandes de déposes de peintures murales eurent lieu sous l'impulsion d'un collectionneur barcelonais, Luis Piandura. Elles furent effectuées par une équipe de professionnels venus de Bergame en Italie sous la direction de Franco Stefanoni. Le procédé de dépose employé ici, dit *a strappo*, fut élaboré par un collectionneur et restaurateur italien de Bergame, le comte Giovanni Secco Suardo. Il décrit ce processus en 1866, dans un ouvrage intitulé *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore del dipinti*. Antonio Zanchi, premier technicien *estrattista*, se forma dans son laboratoire puis ce fut le tour de Giovanni Stefanoni qui créa une dynastie de restaurateurs-*estrattisti* dont est issu Franco Stefanoni. En 1919, Joan Valhonrat et la Junta de Museus, ayant vent de cette initiative, intervinrent et empêchèrent la poursuite de cette opération. Malgré cela, les peintures de l'abside centrale de Santa Maria de Mur partirent pour le Musée d'Art de Boston. En décembre 1919, après diverses expertises, la Junta de Museus prit la décision d'acheter, de déposer et d'installer les peintures au Musée de la Ciutadella (le MNAC actuel) afin d'en assurer la conservation et d'en faciliter l'étude. Elle fit le choix d'employer l'équipe italienne déjà citée pour effectuer cette tâche, confiant la

supervision de cette mission à l'archéologue Emili Gandia (1866-1939). Dix ensembles peints des Pyrénées catalanes sont ainsi transportés au *Museu d'Art i Archeologia delle Ciutadella* de Barcelone : Sant Joan de Boï, Sant Climent et Santa Maria de Taüll, Pedret, Sant Pere de Burgal, Santa Maria d'Aneu, Esterri de Cardos, Ginestarre, Sant Pere de la Seu d'Urgell et Santa Eulali d'Estabon. Cette opération d'ampleur fut complexe à réaliser. Un croquis devait être effectué pour chacune des peintures. Celui-ci permettait d'anticiper la division en plusieurs fragments de composition figurée. De plus, des expertises préalables furent produites pour chacun des édifices concernés. Le processus d'enlèvement des peintures est réalisé *a strappo*, c'est-à-dire en retirant la superficie chromatique d'une peinture murale de manière à ce que la couche picturale se sépare de l'*intonaco* (enduit sur lequel on peint). Les étapes de cette opération, telle qu'ils la pratiquent alors, sont connues. En tout premier lieu, on fait un examen détaillé du mur dont la superficie est nettoyée des restes de chaux, de poussière ou de retouches. Une colle organique, soluble dans l'eau, est ensuite préparée. On en imbibe des toiles de coton. Ces dernières sont alors appliquées de manière uniforme sur la superficie picturale que l'on souhaite enlever (quelquefois jusqu'à trois

couches pour rigidifier le support). Une fois que les toiles encollées sont sèches, on procède à l'enlèvement *a strappo* à proprement dit, en tirant légèrement sur la toile afin de la séparer du mur avec l'aide d'une spatule et en l'enroulant progressivement. Une fois les toiles transférées au musée, commence la dernière opération consistant à positionner la superficie picturale sur un nouveau support. Afin de pouvoir positionner correctement la superficie picturale sur un nouveau support, on commence par recoudre et égaliser la superficie du revers de l'entoilage afin d'éliminer de possibles restes d'*intonaco* ou de mortier de préparation. On prépare ensuite une colle de caséinate de chaux, insoluble dans l'eau, afin de coller au revers une gaze, une toile de jute ou de lin. Pour terminer, on élimine facilement à l'eau les toiles de coton ayant servi à la dépose et on pose les fragments au plâtre ou à l'étaupe sur des armatures en bois qui épousent la forme des absides originales. Ce procédé, propre à la dépose des peintures à fresque, est à distinguer de l'enlèvement *a stacco*, normalement appliqué aux stucs, à la peinture murale à l'huile, au vernis ou à la cire. Cette dernière technique nécessitait que l'on enlève avec l'*intonaco* le mortier préparatoire, en coupant un tronçon de mur.

[AL]



Quelques suggestions concernant la matérialité des peintures murales de Saint-Sauveur de Casesnoves et leur mise en œuvre



Annonciation, détail. Panneau conservé à la fondation Abegg-Riggisberg, Genève.

L'iconographie, le style, la fonction ou encore l'usage des œuvres ont fait l'objet de nombreuses études, mais leurs aspects techniques ne sont que rarement considérés. Tout acte de création nécessite pourtant un travail sur des matériaux de base qui peuvent être présents dans la nature ou fabriqués et produits par la société et sa culture. L'élaboration des peintures murales au Moyen Âge et la mise en œuvre des moyens matériels et techniques, constituent ici un des points de départ de notre réflexion.

Les éléments de décor restés en place dans l'abside et sur l'arc triomphal de l'église de Saint-Sauveur de Casesnoves apportent de précieuses informations sur les techniques romanes régionales. Les décors ont été nettoyés et consolidés par Eileen Maitland en 1992, à la suite de la restauration de l'église en 1991-1992. Les fragments qui subsistent *in situ* sont décrits comme solides et ne présentant pas les mêmes signes d'altération que les peintures transposées sur panneaux, nettement plus endommagées. L'étude des panneaux conservés dans les musées (Ile-sur-Têt, fondation Abegg), permet de comparer les stratigraphies, l'état de conservation et les détails stylistiques du peintre. Nous avons également des données stratigraphiques et des analyses de laboratoire qui complètent l'étude. Un dossier réalisé par l'atelier de Michel Hébrard (Avignon, 1995) indique que la peinture originale serait une peinture à la chaux posée sur un mortier de chaux. Le rapport du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques¹ apporte également quelques informations concernant les matériaux utilisés (carbonate de calcium, caséine, ocres, charbon de bois).

La réalisation d'une peinture monumentale

L'exécution d'un décor d'abside comportait un certain nombre de difficultés pour le peintre médiéval. Il s'agissait tout d'abord de faire acheminer et mettre en place l'échafaudage,



puis de s'approvisionner en matériaux, à la fois pour le support (enduits de sable et chaux) et la couche picturale (ocres naturelles, charbon de bois, etc.), sans parler des outils. Au cours de sa formation sur d'autres chantiers, le peintre avait acquis des savoir-faire dans différents domaines, allant de la préparation des enduits et des pigments, jusqu'à leur application sur différents supports (mur en pierre de taille, en moellons, en briques, etc.). Il devait connaître les techniques picturales (détrempe à la chaux, caséine, etc.) et maîtriser toutes les étapes de réalisation, depuis le dessin préparatoire jusqu'aux couches de finition.

Un projet initial dessiné devait nécessairement précéder la composition et la réalisation d'une œuvre monumentale peinte. Ce dessin préparatoire était probablement conçu à échelle réduite, sur une planchette ou un enduit provisoire. Le peintre organisait ainsi mentalement les scènes dans l'espace mis à sa disposition.

Si les questions liées au choix de l'iconographie et de l'épigraphie des inscriptions étaient discutées avec le commanditaire, la tâche principale du peintre était de reporter son projet à l'échelle monumentale. La surface courbe de l'abside constituait une difficulté majeure, si bien que le peintre devait avoir certaines connaissances en géométrie. Les surfaces courbes engendrent des déformations et des effets d'optique dont il fallait tenir compte pour la mise en place des décors. La formation et le talent du peintre est très variable d'un site à

Ange. Panneau conservé à la fondation Abegg-Riggisberg, Genève.

1. LRMH Rapport n° 1004A du 26 septembre 1996.



Crucifixion. Panneau conservé à la fondation Abegg-Riggisberg, Genève.

Annonciation. Panneau conservé à la fondation Abegg-Riggisberg, Genève.

l'autre. Dans le cas de Casesnoves, nous constatons qu'il a acquis de bonnes connaissances dans les domaines liés à la préparation du chantier. En effet, la mise en place géométrique de la croix dans la Crucifixion ou des arcatures dans l'Annonciation témoigne de sa maîtrise de la géométrie dans un espace monumental. Le broyage des couleurs est bien réalisé, mais les mélanges sont peu nombreux et les coups de pinceau un peu raides. Son style trahit une certaine simplicité du dessin, avec des traits épais dans les vêtements et un certain manque de maîtrise dans la réalisation du corps du Christ en Majesté, ce qui témoigne peut-être d'un peintre en début de carrière.

Le choix des matériaux et des techniques

La pose d'un échafaudage et la préparation du mur sont des éléments de base permettant la réalisation d'un décor monumental. En se référant à la *Vita Gauzlini* rédigée par André de Fleury (XI^e siècle) et éditée par Robert-Henri Bautier, nous savons que le peintre travaillait sur une plate-forme très légère, à laquelle on accédait du sol par une échelle, sans doute une sorte d'échelle de corde avec des barreaux (Bautier, 1969, 116). Les trous de boulins quelquefois encore visibles peuvent aussi permettre d'ébaucher cette structure. Les preuves archéologiques sont encore visibles à Casesnoves.





Le mur composé de moellons est couvert d'un enduit à base de chaux et de sable. Un badigeon de chaux le recouvre. Par endroits l'enduit était encore frais, ailleurs il était déjà relativement durci. Cinq échantillons prélevés par le LRMH sur les vestiges encore en place dans l'église (à proximité de Judas) présentent une préparation de carbonate de calcium mélangée avec de la caséine, et une couche picturale comportant de la caséine. Douze échantillons prélevés sur les déposes (7 échantillons sur saint Marc, 4 prélèvements sur saint Jean) indiquent une technique similaire à la caséine. Si ces résultats sont exacts, la technique picturale du peintre de Casesnoves, serait une détrempe à la caséine (ou caséine et chaux) posée sur un badigeon de chaux (exécuté à fresque ?), procédé qui semblerait moins courant que la technique mixte sur enduit de chaux. Le mot caséine vient du latin *caseus*, « fromage ». Les colles à base de lait ou de ses dérivés sont très anciennes (au XII^e siècle, le moine Théophile décrit son emploi). Mais l'utilisation de la caséine comme liant des mortiers et des peintures n'est pour le moment attestée que depuis la fin du Moyen Age. Elle peut être employée pure ou mélangée à la chaux¹. Sur les deux panneaux de saint Marc et de saint Jean, la présence de grains bleus non identifiés précisément (outremer naturel, azurite, aérinite ?), en superposition ou en mélange au noir, ont été mis en évidence. L'application d'un bleu sur un autre de moins bonne qualité, son mélange avec du blanc, du noir ou du rouge pour obtenir une grande variété de colorations, ou son application en glacis pour modifier l'intensité souhaitée, sont des manières de faire courantes. Les autres pigments de la peinture originale identifiés sont des ocres jaunes et rouges, la couleur noire et le gris étant à base de charbon de bois. Il s'agit là de pigments très courants, fort peu onéreux, et dont l'approvisionnement était relativement aisé.

Trous de boulin visibles sur le mur de l'abside de l'église Saint-Sauveur de Casesnoves.

1. Ceci reste une hypothèse car il est également possible que des injections de caséinate de chaux aient été réalisées lors d'une campagne de travaux non documentée (une peinture à la caséine consiste à mélanger directement les couleurs au liant, tandis qu'une injection de restauration au caséinate de chaux est un mélange de chaux et de caséine).

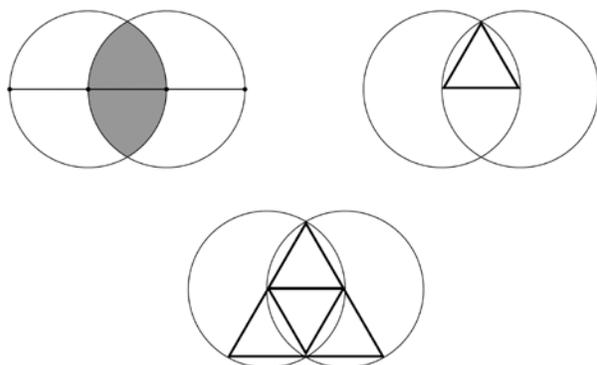


Schéma de base, appelé *vesica piscis* (vessie de poisson).

Palette probable du peintre de Casesnoves : outremer naturel et/ou azurite et/ou aérinite – ocre rouge – ocre jaune- noir de charbon – blanc de chaux.

La mise en place du décor

Le décor de Casesnoves montre la présence d'inscriptions inversées. Le peintre semble avoir retourné un calque qu'il ne savait peut-être pas lire. L'usage du calque n'est généralement attesté que pour des périodes plus tardives, notamment en Angleterre au début du XIV^e siècle, où des paiements sont faits à des artistes pour la préparation de patrons (*patroni*). Pour la peinture murale romane, nous ne disposons pas de preuves archéologiques attestant l'usage de cette technique, même si la technique de confection de celui-ci est décrite dans au moins deux traités de recettes de peinture dont le *Liber diversarum artium* (MsH277, Bibliothèque inter-universitaire de la faculté de médecine de Montpellier). L'auteur du texte explique qu'il faut prendre une feuille (de parchemin) qui a été finement abrasée, la préparer avec de l'huile de lin et de la graisse de poule. Il convient ensuite de l'enduire « en cercles ou autrement » afin qu'elle sèche sans s'abîmer. Si on voulait faire un modèle qui serve d'exemple, il s'agirait de superposer une feuille dessus, ainsi une œuvre apparaîtrait comme l'ombre de la première (Leturque, 2014, 1).

Le tracé de la mandorle a probablement été réalisé grâce à l'usage d'un compas autrefois formé d'une simple corde tournant autour d'un clou, mais le peintre pouvait également avoir connaissance de la méthode de construction d'un élément ovoïde. Ce schéma de base, appelé *vesica piscis* (vessie de poisson), est en effet bien maîtrisé depuis les manuscrits carolingiens (Hiscock, 2007, 157-161), et peut-être par le peintre à Casesnoves. Le dessin des deux flamands roses de Villard de Honnecourt (Paris, BnF, ms fr. 19093, fol. 18v, XIII^e siècle) témoigne de l'usage concret, mais relativement simple, de

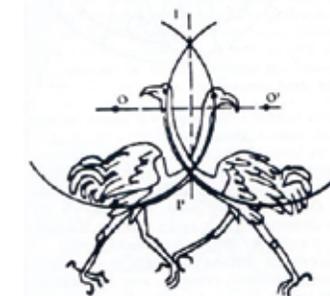


Schéma des deux flamands d'après le dessin de V. de Honnecourt (Bnf, ms. fr. 19093, fol. 20v).

cette forme géométrique complexe. La méthode mnémotechnique des flamands roses, dont les cous entrecroisés forment une mandorle, remonte à la géométrie d'Euclide (v. 325-265 av. J.-C.), reprise dans les traductions latines de Cassiodore et Boèce dès le VI^e siècle (Rollier-Hanselmann, 2011, 99-108). Les croquis de Villard de Honnecourt ont été faits pour aider l'homme de chantier à se remémorer les constructions géométriques lorsqu'il en a besoin. Il dit d'ailleurs qu'elles sont utiles pour « œuvrer ». Au folio 36, les quatre personnages nus, par exemple, servent à la construction d'une grille basée sur le carré (Bechmann, 1991, 305). Cet outil est employé pour le report du dessin et son agrandissement. Un témoignage de ce procédé est notamment visible dans l'église du XI^e siècle de San Vincenzo à Galliano en Italie du nord (Rossi, 2014). A Casesnoves comme dans de nombreux cycles peints romans, les proportions des différents personnages relevant d'une importance identique sont conservées dans l'ensemble de l'œuvre. Cela correspond globalement à chacun des registres et des sujets représentés, séparés les uns des autres par une frise décorative permettant de structurer l'ensemble du décor. L'utilisation de la perspective hiérarchique semble également fonctionner. Le Christ, aux dimensions imposantes (283 x 134,5 cm), domine la composition. Les évangélistes conservés sont tous deux inscrits dans un cercle de même dimension. Les deux registres des scènes latérales sont disposés en registres.

Lorsqu'on parle de dessin, qui plus est de dessin monumental, la question des outils est en effet fondamentale et mérite qu'on s'y attarde quelque peu. L'auteur du *Liber Diversarum Artium* spécifie que, sur un mur, on emploie pour dessiner



Outils utiles au peintre muraliste médiéval : pointe à tracer, pinceau, compas, règle.

Palette probable du peintre de Casesnoves : outremer naturel et/ou azurite et/ou aérinite, ocre rouge, ocre jaune, noir de charbon, blanc de chaux.



une pointe de fer ou d'acier, un pinceau (documenté dans le Livre I du *Liber diversarum artium* de Montpellier), un compas, une règle (ou plutôt une pique), une ficelle et un support à base de parchemin dont on ne connaît pas vraiment les dimensions (Leturque, 2014, 7-9). Les artisans du Moyen Âge utilisaient aussi des mesures en relation directe avec la morphologie du corps humain. Le problème de ces unités de mesures (coudées, lignes, enjambées, emfans, palmes, pieds, etc.) était qu'elles variaient en fonction du lieu et de la personne qui les utilisaient (Robert, 2010, 13).

Il existe plusieurs manières de tracer des repères sur la surface à peindre en fonction de la technique employée. Les œuvres peintes du XII^e siècle issues des territoires catalans (ou limitrophes) illustrent plusieurs types de dessins préparatoires : *sinopia* sur le mortier de fond, incisions dans l'enduit, tracés au cordeau, dessin à l'ocre diluée, mais aussi et de façon plus exceptionnelle des tracés de couleur bleue (Leturque, 2014, 10-12). L'observation de certains décors montre d'ailleurs que plusieurs techniques peuvent être employées sur la même œuvre, en fonction du tracé souhaité. On ne procède évidemment pas de la même façon si l'on réalise une fresque ou une peinture à la détrempe. A Casesnoves, les tracés géométriques ne sont plus visibles, à la différence du dessin préparatoire, peint à l'ocre rouge dilué. Ici, aucune incision n'est observable.



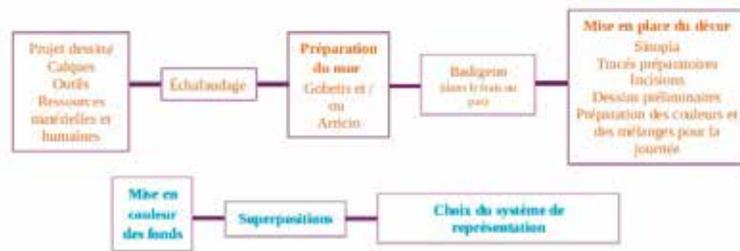
La mise en couleur du décor

L'étude stratigraphique du visage du Christ permet de décomposer les différentes étapes de réalisation des peintures. Le traitement de dépose effectuée par Marcel Simon doit cependant conduire à une certaine prudence quant à l'étendue de repeints. Si les détails du visage du Christ de la Crucifixion paraissent authentiques, ceux du Christ en Majesté ont probablement été repris par Marcel Simon qui semble avoir repeint les pommettes et les plis du front, tout en respectant le style original. Malgré cela et par comparaison avec les autres visages, nous estimons que le peintre de Casesnoves a travaillé en plusieurs couches successives : badigeon blanc – dessin préparatoire rouge – fond rose pour le visage – mise en teinte des cheveux, de la barbe – détails rouges sombres – contours noirs – rehauts blancs (repeints de certains rehauts blancs par Marcel Simon (triangle sur la joue, ondulations sur le front)). Le principe du rehaut en forme de triangle blanc, présent sur chacune des joues du visage du Christ, semble néanmoins reprendre un tracé ancien. L'observation du panneau de la Crucifixion conservé à la fondation Abegg confirme que les joues de certains personnages étaient marquées d'un triangle blanc. On retrouve ce procédé sur les panneaux de la Crucifixion et de l'Annonciation. Il s'agit d'un détail stylistique également observable sur plusieurs peintures romanes des Pyrénées (Fenollar) et de Bourgogne (Illiat près de Mâcon, et Burnand près de Cluny). Dans ces exemples les pommettes en triangle sont rouges. Un autre type de rehaut, de forme circulaire, est présent sur les autres personnages (Adoration des rois, Vierge à l'Enfant et personnage situé en bas du même panneau, Ange de l'Annonciation). Sur le visage de l'ange annonciateur, les cercles semblent être dus à la main de Marcel Simon.



Tracés à l'ocre rouge. Panneau de l'Adoration des Mages. Peintures déposées de l'église de Saint-Sauveur de Casesnoves.

Détail du visage du Christ de la Crucifixion. Panneau conservé à la fondation Abegg-Riggisberg, Genève.



Mode opératoire type permettant la réalisation d'un décor peint monumental (peinture à la chaux) en Catalogne aux XII^e et XIII^e siècles.

Visage du Christ. Hypothèse de reconstitution des principales étapes picturales .

Le peintre de Casesnoves a choisi un mode graphique très décoratif, proche des caractéristiques de mise en peinture des manuscrits telles que les décrit Albert Lecoy de la Marche dans son étude du traité intitulé *De arte illuminandi* (Lecoy de la Marche, 1859). Il précise que, dans la tradition de l'art d'enluminer, le peintre investit ou recouvre le « champ à peindre » (le mot champier, qui se rencontre souvent dans d'autres sources plus modernes a une signification analogue). Sur ce champ coloré, le pinceau revient pour tracer, dans une nuance différente, divers détails (le terme *profilare* pourrait définir cette action), mais aussi pour réinvestir ou pour renforcer la nuance de fond. Enfin, il reste à mettre les ombres à l'aide de tons plus foncés, sans mélange. A Casesnoves, les vêtements ont été réalisés en larges aplats de couleurs de manière différenciée selon l'importance des personnages. Le Christ en Majesté est vêtu d'une tunique rose (mélange d'ocre et de blanc), dont les plis sont sommairement indiqués en noir et rehaussés de blanc. Le bas de la tunique conserve un système de plis et des détails hachurés nettement plus complexes. Une large collerette ocre, à bordure losangée, est posée sur ses épaules. Le



manteau du Christ, peint en ocre rouge, semble étrangement posé autour de ses hanches. Articulé de plis noirs et blancs, le tissu comporte également des fleurettes à pois blancs. Ce motif floral est composé d'un gros point central, entouré de cinq petits points. Dans la scène de l'Adoration des rois mages, la Vierge porte également une robe-tunique rose et un manteau gris, tandis que les mages sont vêtus de tuniques courtes dont les finitions sont très altérées. Une alternance entre la couleur rouge et grise de leurs jambes permet d'équilibrer les teintes à l'intérieur de la scène.

Maiestas Domini, peinture murale transposée provenant de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice [don de la ville de Genève, 2003]. Classée MH : 17/11/2009.

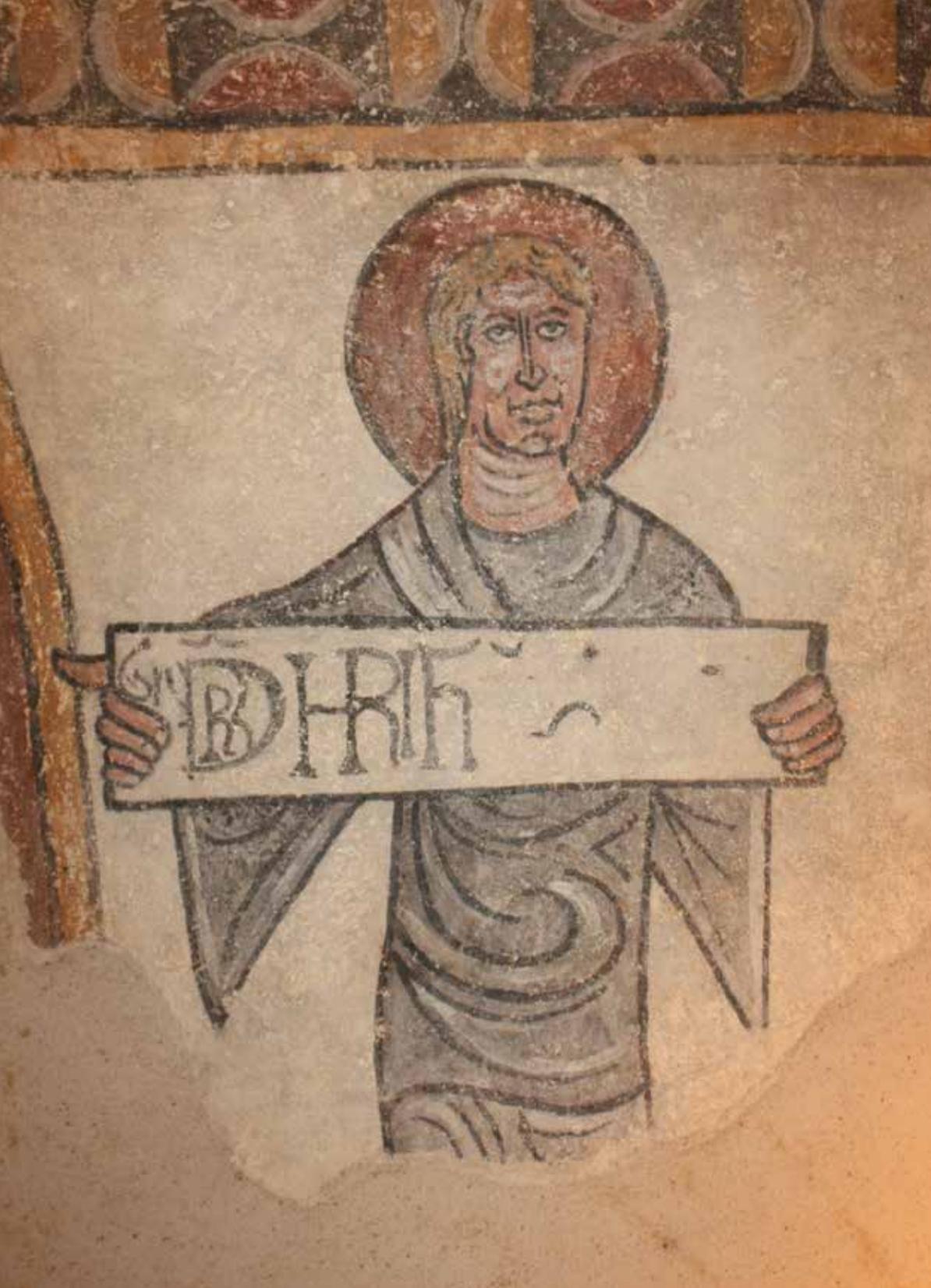
Symbole de l'Évangéliste Jean, peinture murale transposée provenant de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don Marcel Puech, 1994). Classée MH : 17/11/2009. Les lettres « JOA » sont apocryphes.

D'un point de vue technique, les peintures de Casesnoves semblent représentatives des caractéristiques techniques répandues en Catalogne aux XII^e et XIII^e siècles : emploi d'une palette simple essentiellement à base de pigments minéraux (hormis le noir de charbon qui est d'origine végétale), mélanges simples et peu de superpositions, traitement très graphique et très décoratif dans les différents modes de représentation (visages, vêtements etc). On pourrait ainsi généraliser un mode opératoire permettant la réalisation d'un décor peint monumental (peinture à la chaux) en Catalogne aux XII^e et XIII^e siècles, que l'on retrouve néanmoins ailleurs en France à la même époque (Bourgogne, Auvergne, Pays de Loire, Poitou).

Selon Marcel Durliat, la couleur jouait un rôle limité dans le décor, l'exécution des peintures étant fondamentalement graphique (bandes décoratives et figures), ce qu'il convient de nuancer. A notre avis, la répartition équilibrée de quelques couleurs dominantes participe de manière concrète à l'effet visuel souhaité. Marcel Durliat constate que certains éléments, comme la lune et le soleil, sont dessinés au trait sur le fond blanc et que les rehauts de couleur sont peu nombreux. Selon cet auteur, les vêtements ne relèvent pas vraiment de l'art de peindre, les plis étant réalisés au trait. Il s'agissait quasiment pour lui d'un agrandissement à l'échelle monumentale des dessins que les enlumineurs avaient coutume de tracer sur le parchemin. Le changement de technique et l'accroissement des dimensions n'ont pas amené de modification notable du style.

L'origine locale du peintre formé dans un scriptorium lui semblait comme une évidence (Durliat, 1954-1955, 293 - 306). Si l'on considère que l'auteur des peintures de Casesnoves utilise bien des procédés picturaux proches du savoir-faire des enlumineurs, actifs dans le milieu monastique, il paraît important de considérer certaines concordances entre Saint-Sauveur de Casesnoves et Saint-Michel-de-Cuxa (Castineiras et alii, 2015, 171-198). Le livre enluminé d'inspiration religieuse





semble être un vecteur de transport courant pour la diffusion des modèles, s'enrichissant, production après production, des cultures qu'il traverse. L'origine locale d'un peintre formé dans un scriptorium, centre de production artistique, rayonnant sur ses possessions, est aussi tout à fait envisageable. En effet, un détail comme le dessin d'une croix sur le tissu posé sur le voile de la Vierge ou *maphorion* (scène de l'Épiphanie) a été sans doute emprunté à des représentations de Marie dans l'Évangélaire de Cuxa (Ms I, f. 107r., Médiathèque de Perpignan). De la même manière, le sacramentaire Mousoulens (Carcassonne, Musée Notre-Dame-de-l'Abbaye, vers 1100-1125), conservé au Trésor Notre-Dame de l'Abbaye à Carcassonne, dont les enlumineurs peuvent être associés à la peinture catalane de la première moitié du XII^e siècle, fait également partie des sources à considérer pour cette époque. Dans ce manuscrit, probablement réalisé dans un centre du Roussillon, du Conflent ou du Vallespir, entre 1100 et 1125, se trouve une représentation de la Crucifixion (f. 10r), avec des personnifications du soleil et de la lune très proches de celles de Casesnoves. La description stratigraphique et l'étude technique d'un décor apportent d'innombrables informations quant au style d'un peintre. Les particularités de certains détails permettent parfois de retrouver des éléments de comparaison avec la miniature pratiquée dans les monastères de la région.

Ange au phylactère. Peintures déposées de Saint-Sauveur de Casesnoves. Ille-sur-Tet, ancien hospice (don de la ville de Genève, 2003). Classée MH : 17/11/2009.

[AL/JRH]

Restitution virtuelle en 3D de l'église de Casesnoves et de ses peintures murales

L'église de Casesnoves est relativement bien conservée dans son état d'origine. Le plan rectangulaire à une seule abside semi-circulaire est un volume simple à restituer, malgré quelques dissymétries dans le détail des maçonneries, qui sont inhérentes à l'architecture romane. A partir des plans et des coupes de l'architecte Raphaël Maillol (archives du patrimoine, SDAP 1989), l'infographiste peut commencer à construire son édifice et le replacer dans son environnement naturel, grâce à quelques courbes de niveau obtenues sur les cartes IGN à disposition.

Une étude générale du bâtiment est nécessaire pour connaître le type et l'aspect des matériaux employés. L'épaisseur des murs, la forme des fenêtres, le type de charpente, les toitures, sont autant d'éléments qu'il faut observer et photographier de près, pour restituer au mieux l'aspect de l'église. Les techniques de photo-modélisation et d'ortho-photographie permettent ensuite de replacer les différentes textures de matériaux (pierre, mortier, tuile, poutre, etc.) aux endroits voulus.

Une fois le bâtiment reconstitué en 3D, il est possible de replacer virtuellement les peintures dans leur lieu d'origine. Une partie des décors se trouvaient autrefois sur la surface courbe de l'abside ; lors de leur dépose elles furent mises à plat sur des panneaux de bois, ce qui implique une déformation et une modification de leur perception. La peinture ayant été découpée en plusieurs panneaux, il s'agit tout d'abord de les repositionner à plat sur le relevé global et d'harmoniser les échelles entre les différents documents dont nous disposons. Ensuite les images planes doivent être déformées, de manière à retrouver leur place dans un espace courbe. L'utilisation conjointe de deux logiciels – 3DS Max et Photoshop – permet de décomposer la surface de l'abside, de caler le relevé des peintures avec les photos replacées grâce quelques points fixes (angle de corniche par exemple) et de réaliser une déformation paramétrique de l'ensemble.



Plutôt que de découper chaque image en section géométrique correspondant à un segment de l'abside, au risque d'avoir des difficultés à réassembler certains détails, il est préférable de développer la géométrie du cul-de-four dans le logiciel 3DS Max (unwrap uvw) et d'utiliser uvw pour la texture.

La restitution 3D permet non seulement de proposer une remise en place virtuelle des peintures conservées en différents lieux, mais également d'étudier les méthodes de construction de cet ensemble unique en son genre. Elle permet également de visiter virtuellement l'édifice lorsqu'on n'est pas sur place, dans le cadre d'une exposition itinérante par exemple.

[JRH/AL]



Bibliographie

Bautier, R.-H., « Le monastère et les églises de Fleury-sur-Loire », *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France*, t. IV, 1969, 116.

Bechmann, R., Villard de Honnecourt. *La pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Paris, Picard, 1991, 305.

Castiñeiras, M., Leturque, A., Rollier-Hanselmann, J., Mazuir, A., « Histoire et perspective des peintures de Saint-Sauveur de Casesnoves (Ille-sur-Tet, Pyrénées-Orientales) : la restitution 3D de l'église et de ses décors peints », *Arts picturaux en territoires catalans (XI^e -XIV^e siècles) - Approches matérielles, techniques et comparatives*, 2015, 171-198.

Catalunya romànica, XIV : *El Rosselló*, Barcelona, 1993, p. 242-243 [P. Ponsich].

Durliat, M., *Arts anciens du Roussillon, peinture*, Perpignan, 1954, p. 15-16.

Durliat, M., « La peinture roussillonnaise à la lumière des découvertes récentes », *Etudes Roussillonnaises*, IV, 1954-1955, 293-306.

Durliat, M., « Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI^e et dans la première moitié du XII^e siècle », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 99-116.

Hiscock, N., *The Symbol at your door. Number and geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Burlington, 2007.

Lecoy de la Marche, A., « L'art d'enluminer », *Gazette des Beaux-arts*, t. XXXII, p. 422-429, t. XXXIII, p. 54-61, t. XXXIV, p. 144-153, 1859.

Leturque, A., Fichier des techniques picturales médiévales, 2014, [en ligne] http://factura-recherche.org/wp-content/uploads/2015/04/fiches_1.2.3_web.pdf

Poisson, O., « Rien. Rien. L'église Saint-Sauveur de Casesnoves et son décor peint », dans *De la création à la restauration, travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, p. 261-283.

Poisson, O., « Peintures murales médiévales du Languedoc et du Roussillon. Un aperçu de l'action patrimoniale au cours du XX^e siècle », dans *Monumental*, n° 18, décembre 1997, p. 50-57.

Poisson, O., « Les peintures murales romanes de Casesnoves, fortune d'un décor devenu objet (1954-2004) » dans Palouzié, H., et Papoulaud, B.-H. (dir.), *Regards sur l'Objet roman*, [Actes du colloque Fortune de l'Objet roman, Saint-Flour, 7-9 octobre 2004], Arles, Actes Sud, 2005, p. 91-106.

Poisson, O., « La Catalogne et sa redécouverte de l'art roman au XIX^e siècle » dans *Autour de l'autel roman catalan* [Actes de la journée d'études du 29 mai 2006. Institut Cambó et Centre d'études catalanes de l'université Paris-Sorbonne], Paris, Indigo, 2008, p. 149-159.

Robert, V., *L'art du trait. Tracés à la corde des bâtisseurs romans, Le Moulin de l'Etoile Busloup*, 2010, p. 24-29.

Rollier-Hanselmann, J., « Géométrie et modules de construction à l'époque romane : de Constantinople à Berzé-la-ville », *Arch-I-Tech*, Bordeaux, 2011, 99-108.

Rossi, M., « Le committenze di Ariberto d'Intimiano e le botteghe di pittori e di miniatori a Milano nella prima metà del secolo XI », *I simposi Magistri Cataloniae, Artista anunim, artista amb signatura. Identitat estatus i rol de l'artista en l'art medieval*, 7-8 novembre 2014, Universitat Autònoma de Barcelona.

Zanardi, B., « Projet dessiné et patrons dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age », *Revue de l'Art*, n° 124, 1999, 47.

Ouvrage publié par la Direction
régionale des affaires culturelles
(DRAC) du Languedoc-Roussillon
Conservation régionale des
monuments historiques (CRMH)
5, rue de la Salle l'Evêque - cs 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04

Directeur de la publication
Alain Daguerre de Hureaux, directeur
régional des affaires culturelles

Rédacteur en chef
Delphine Christophe, conservateur
régional des monuments historiques

Coordination éditoriale
Jackie Estimbre, chargée de la
valorisation du patrimoine, CRMH

Diffusion
publicationspat.drac-lr@culture.gouv.fr

Conception graphique et réalisation
Charlotte Devanz

Photogravure et impression
Imprimerie De Bourg

Achévé d'imprimer
Juillet 2015

Dépôt légal
Juillet 2015

ISBN n° 978-2-11-139317-2

Crédits photographiques

Arts et Métiers ParisTech : p. 67 et 68-69
Manuel Castiñeiras : p. 32, 34 (gauche), 35 (gauche), 36 (haut), 38
(droite) et 39 (haut)
Collection privée : p. 19
Charlotte Devanz : p. 43
Louise Di Césare, stagiaire photo CRMH/DRAC LR : p. 13, 20, 21 et 44
Jackie Estimbre : p. 10 et 12
Fondation Abegg-Stiftung : p. 34 (droite), 50, 51, 52, 53 et 59
Nigel Hiscock : p. 57 (droite)
Anne Leturque : p. 60 (haut)
Yoan Martoglio : p. 56 et 58
Médiathèque centrale de Perpignan : p. 33 et 35 (droite haut)
Musée national d'art de Catalogne (MNAC), J. Calveras, Mérida et Sa-
gristà : p. 36 (bas) et 39 (bas)
Musée-Trésor Notre-Dame de l'abbaye Carcassonne : p. 35 (droite
bas)
The President and Fellows of Magdalen College Oxford : p. 38 (droite)
Charlène Rizza, stagiaire photo CRMH/DRAC LR : couverture, p. 6, 29,
49, 61, 63, 64 et 65
RMN-Grand Palais : p. 41
Juliette Rollier-Hanselmann : p. 8-9, 54, 57, 59 et avec Alexandre
Mazuir 60 (bas)
Svetlana Tomekovic : p. 38 (gauche)
Elisabeth Vilar, Centre d'art sacré Hospici d'Illa : p. 11

monuments du objets

Créée par la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (conservation régionale des monuments historiques), la collection « Duo » propose au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mo-

bilier, des édifices labellisés « Patrimoine du XX^e siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

Du fragment à l'ensemble : Les peintures murales de Casesnoves

En 1953, Marcel Durliat, alors conservateur des Antiquités et Objets d'art des Pyrénées-Orientales, découvre dans l'église Saint-Sauveur de Casesnoves, à Ille-sur-Tet, un décor peint exceptionnel.

Entre le 22 mars et le 1^{er} avril 1954, les fresques furent arrachées des parois de l'église par Marcel Simon, antiquaire à Villeneuve-lès-Avignon, qui les dispersa illégalement.

Plus de soixante-dix ans après, une restitution virtuelle en 3D du décor de cet édifice vient d'être réalisée par l'Institut Image, Arts et Métiers Paris-Tech, dans le cadre du programme de recherche *factura* initié par l'université Paul Valéry de Montpellier et la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon.



Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (DRAC-L.-R.)
ISBN : 978-2-11-139317-2
Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU