

« Rien. Rien. »
L'église Saint-Sauveur de Casenoves
et son décor peint

Il n'est pas besoin de revenir sur les circonstances de la découverte par Marcel Durliat du décor peint de l'église de Casenoves (Ille-sur-Tet, Pyrénées-Orientales) en novembre 1953, ni sur les circonstances scandaleuses de l'arrachage des peintures qui se produisit peu après, ouvrant ainsi une plaie que le temps n'a pu cicatriser. La meilleure contribution à ce volume offert à Marcel Durliat serait, j'en suis bien conscient, de donner dans ces pages le compte-rendu d'un heureux retour à la situation qui prévalait depuis la fin du XI^e siècle. Nous n'en sommes pas encore là : la générosité des détenteurs actuels des fresques a été invoquée, en vain jusqu'à présent, mais sans que tout espoir soit définitivement perdu. L'histoire de l'art, et la culture tout court, n'auraient pourtant, c'est bien évident, qu'à gagner à l'œuvre de renaissance et de restauration qui a été proposée et qui serait un véritable honneur pour tous ceux qui y contribueraient.

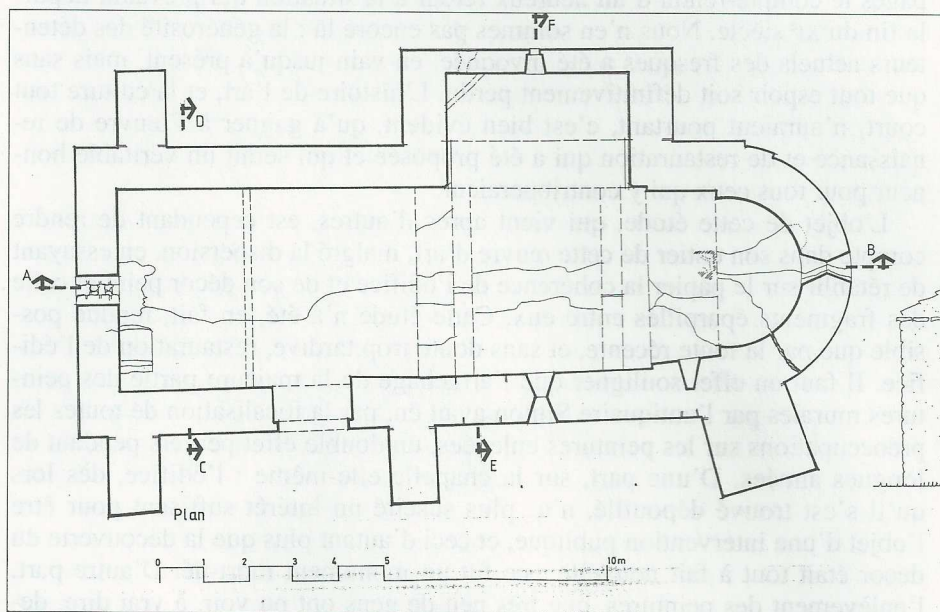
L'objet de cette étude, qui vient après d'autres, est cependant de rendre compte dans son entier de cette œuvre d'art, malgré la dispersion, en essayant de rétablir sur le papier la cohérence de l'édifice et de son décor peint et celle des fragments éparpillés entre eux. Cette étude n'a été, en fait, rendue possible que par la toute récente, et sans doute trop tardive, restauration de l'édifice. Il faut en effet souligner que l'arrachage de la majeure partie des peintures murales par l'antiquaire Simon avait eu, par la focalisation de toutes les préoccupations sur les peintures enlevées, un double effet pervers pendant de longues années. D'une part, sur la chapelle elle-même : l'édifice, dès lors qu'il s'est trouvé dépouillé, n'a plus suscité un intérêt suffisant pour être l'objet d'une intervention publique, et ceci d'autant plus que la découverte du décor était tout à fait nouvelle : ce fut un monument mort-né. D'autre part, l'enlèvement des peintures, que très peu de gens ont pu voir, à vrai dire, de-

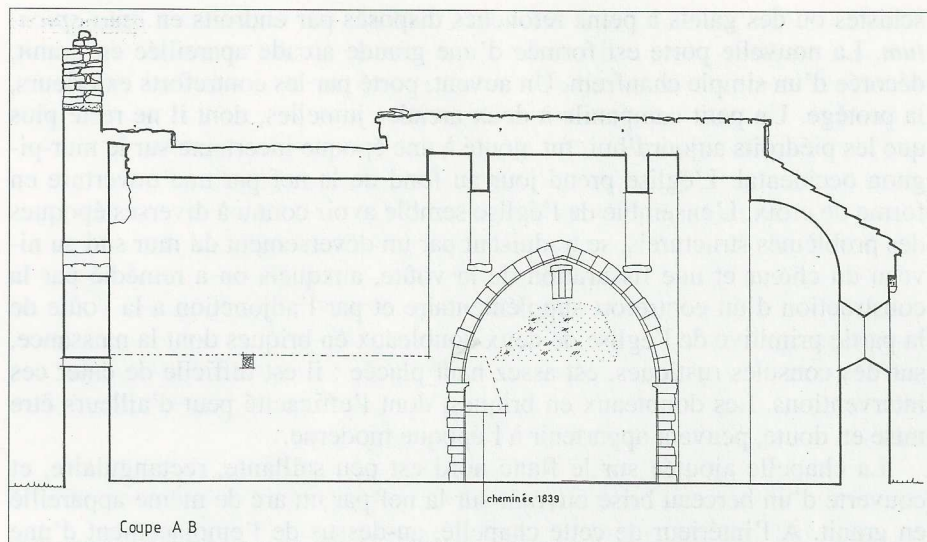
puis presque quarante ans, a dispensé la plupart des spécialistes qui s'y sont intéressés d'entrer à nouveau dans la chapelle ; or des parties notables, modestes mais significatives, du décor peint s'y trouvent encore et sont quasiment restées inédites : elles permettent notamment de compléter la connaissance du programme iconographique.

L'édifice

En 1990, la ville d'Ille-sur-Tet a pu, grâce au long et patient travail de Mme Maryse Florette, adjointe au maire chargée des Affaires culturelles, racheter à ses nombreux copropriétaires l'ancienne église de Casenoves, en indivision depuis 1842. Un programme de nécessaires travaux de consolidation des maçonneries et de réfection de la couverture a été établi et dirigé par M. Lucien Bayrou, architecte des Bâtiments de France, l'opération étant financée par la ville d'Ille, l'Etat, la fondation *Sauvegarde de l'art français* et l'association *Fondation catalane*. C'est grâce à cette campagne de travaux que nous pouvons disposer du plan de l'édifice, que M. Bayrou a bien voulu nous communiquer. Une deuxième tranche s'est déroulée au printemps 1992.

L'église de Casenoves se compose de trois grandes parties aisées à distinguer : l'édifice primitif, comprenant nef unique, courte travée de chœur et abside semi-circulaire ; une prolongation de la nef vers l'ouest, correspondant à peu près au doublement de l'église en surface ; une chapelle latérale greffée





2. Coupe longitudinale de l'église Saint-Sauveur de Casenoves.

sur le flanc nord de la partie la plus ancienne de la nef (fig. 1). L'édifice original présente à première vue les caractéristiques des réalisations les plus simples du « premier art roman méridional » : nef rectangulaire voûtée, abside couverte d'un cul-de-four, maçonnerie de moellons avec joints tirés au fer, décor extérieur de l'abside, sous la rive du toit, composé d'une série d'arcatures aveugles juxtaposées dites lombardes. La toiture est en *lloses* (lauses), sans doute depuis l'origine. La porte d'entrée, couverte d'un arc simple, se trouvait au midi et fut obturée lors de l'allongement de l'église, l'accès étant reporté dans la partie nouvellement construite. Le sanctuaire prend jour par trois fenêtres, l'une située dans l'axe de l'abside, les deux autres sur les parois sud de la travée de chœur et de la nef (les travaux récents ont débouché celle du chœur) : il s'agit d'ouvertures étroites, à double ébrasement, dont le couvrement est réalisé par de petits linteaux échancrés, placés au milieu du tableau et prolongés des deux côtés par une petite voûte conique couvrant chaque ébrasement (1). La nouvelle nef prolongeant la première ne se raccorde pas parfaitement : on note des différences dans la hauteur de la voûte, dans l'épaisseur et la direction des murs (fig. 2). La construction des deux parties se distingue aisément : dans la partie primitive, il s'agit d'une maçonnerie de module moyen, dont les pierres sommairement équarries sont assez régulièrement assisées, suivant des lits qui peuvent avoir jusqu'à 0,20 ou 0,25 m de hauteur. Les joints soigneusement soulignés d'un trait incisé à la truelle, et portant des traces de couleur rouge, démontrent une ambition d'appareil. Dans la partie ajoutée, il s'agit d'un travail moins régulier, incluant des

◀ 1. Plan de l'église Saint-Sauveur de Casenoves (1991).
(Par courtoisie de M. Lucien Bayrou)

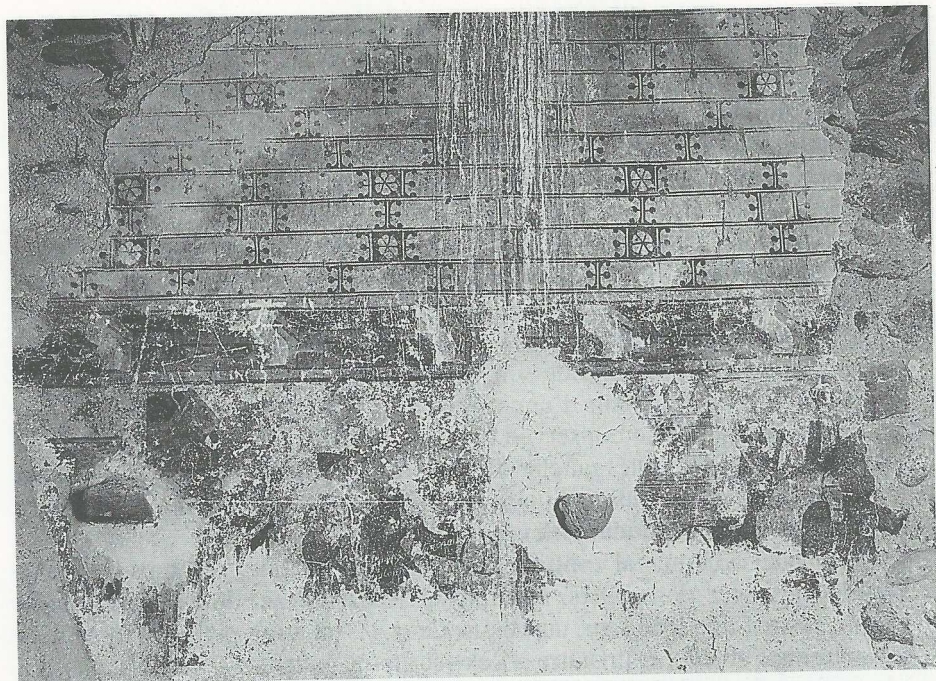
schistes ou des galets à peine retouchés disposés par endroits en *opus spicatum*. La nouvelle porte est formée d'une grande arcade appareillée en granit, décorée d'un simple chanfrein. Un auvent, porté par les contreforts extérieurs, la protège. Un petit campanile à deux arcades jumelles, dont il ne reste plus que les piédroits aujourd'hui, fut ajouté à une époque incertaine sur le mur-pignon occidental. L'église prend jour au fond de la nef par une ouverture en forme de croix. L'ensemble de l'église semble avoir connu à diverses époques des problèmes structurels, se traduisant par un déversement du mur sud au niveau du chœur et une fissuration de la voûte, auxquels on a remédié par la construction d'un contrefort supplémentaire et par l'adjonction à la voûte de la partie primitive de l'église de deux doubleaux en briques dont la naissance, sur des consoles rustiques, est assez haut placée : il est difficile de dater ces interventions. Les doubleaux en briques, dont l'efficacité peut d'ailleurs être mise en doute, peuvent appartenir à l'époque moderne.

La chapelle ajoutée sur le flanc nord est peu saillante, rectangulaire, et couverte d'un berceau brisé ouvrant sur la nef par un arc de même appareillé en granit. A l'intérieur de cette chapelle, au-dessus de l'emplacement d'une peinture murale elle aussi arrachée en 1954, subsiste un fragment d'enduit figurant un faux appareil, similaire à ceux que l'on rencontre au palais des rois de Majorque à Perpignan (début du ^{xiv}^e siècle) (fig. 3). Ce faux appareil a dû recouvrir, à l'époque, au moins les murs voisins de cette chapelle, car on le distingue très bien, superposé à la scène de la Crucifixion, sur la photo de P. Jauzac en 1954 (2).

Du cimetière entourant autrefois l'église restent deux signalisations de sépultures en enduit sur le mur extérieur de l'abside.

En l'absence de documents abondants (la mention la plus ancienne de l'église de Casenoves date de 1288 (3)) on ne peut assigner de dates précises à l'architecture toute simple de l'édifice : si la rangée d'arcatures ressortit sans doute au premier roman, dans la façon des maîtres lombards, il ne semble guère possible de lui assigner une date plus précise que le courant ou la fin du ^{xi}^e siècle ; l'allongement de la nef, à s'en tenir à la fenêtre en forme de croix, reste typiquement roman ; la chapelle nord doit remonter au début du ^{xiv}^e siècle si elle est contemporaine de son décor peint.

L'examen soigné de l'édifice permet en outre une autre hypothèse : ce qui frappe en effet en ce qui concerne l'élévation de l'abside, c'est le contraste entre la maçonnerie « à ambition d'appareil », comme nous l'avons définie, et la bande lombarde, infiniment plus sommaire dans sa réalisation, qui la surmonte, avec une solution de continuité très nette entre les deux. On retrouve à l'examen une sorte de surélévation au mur sud de la nef. Il est tout à fait possible que l'édifice, nef et abside primitive, soit en fait une construction du début du ^{xi}^e siècle, entreprise selon un style local qui n'incorporait pas les caractéristiques « lombardes », puis reprise et voûtée selon les principes du « premier art roman méridional », peut-être ultérieurement, à la fin du siècle, peut-être, qui sait, dans un enchaînement immédiat. Mais il me semble clair qu'il y a deux phases dans le chantier de l'édifice primitif, les voûtes venant



3. Peinture murale de la chapelle du XIV^e siècle. Le registre inférieur historié et le bandeau ornemental ont été également arrachés en 1954. (Cliché P. Jauzac, 1954).

en deuxième (à l'intérieur les proportions de l'édifice peuvent paraître étirées en hauteur, et la partie ajoutée de la nef a d'ailleurs une voûte plus basse).

L'histoire du lieu de *cases novas* — les maisons neuves — ne nous fournit pas beaucoup d'autres indications. Le nom même du site indique une colonisation tardive, que la dédicace primitive de l'église au Sauveur placerait plutôt vers l'époque carolingienne (peut-être conséquence d'une apriasion ?). La paroisse de Casenoves constituait aussi une seigneurie, dont le château, une grande tour entourée d'une enceinte, que l'on peut dater du XIII^e siècle, a subsisté à proximité immédiate. La décadence du village est ancienne, puisque la paroisse a été supprimée dès 1561 (unie à celle d'Ille le 6 des calendes d'octobre) (4). Simple chapelle, l'édifice a gardé sa fonction culturelle jusqu'à la Révolution, où il a été vendu comme bien national.

Le décor intérieur : inventaire

Le récent chantier de confortation de l'église a été l'occasion, en attendant mieux, d'effectuer une stabilisation et une fixation du décor peint intérieur, du moins de ce qu'il en reste après l'arrachage hâtif de 1954. Ce travail préli-

minaire, confié à Mme Eileen Maitland, a permis au moins de préciser définitivement la partie conservée aujourd'hui *in situ* de ce décor. Les débris ainsi reconnus — car ce ne sont que des débris — se sont cependant révélés intéressants et significatifs.

Le décor peint occupait primitivement l'ensemble des parois de l'abside et de la petite travée du chœur qui la précède. Aujourd'hui, on peut constater que :

- sur les murs de l'abside, à la partie inférieure des murs, restent des fragments peu lisibles de quelques centimètres ou décimètres de décoration, soit de draperies peintes, soit de motifs géométriques ;
- au-dessus, reste la moitié supérieure de la tête auréolée d'un personnage à l'extrémité droite, l'auréole de son voisin immédiat, et, à l'opposé, une auréole isolée et le fragment d'une autre ; ces figures étaient identifiées par des inscriptions, la tête conservée porte au-dessus d'elle : *IUDA* ; une partie des inscriptions du côté gauche de l'abside subsiste (cf. *infra*) ; d'autres lettres (quatre) de ces inscriptions sont, elles, restées attachées à la figure du Christ du registre supérieur enlevée en 1954 ;
- d'un bandeau ornemental continu, fait de lignes ondulées sécantes, qui, placé à la naissance des voûtes, séparait les registres tant de l'abside que du chœur, restent une longueur, au-dessus de *IUDA*, un autre petit fragment vers le centre de l'abside, et un autre à l'extrémité de gauche ;
- à la fenêtre d'axe, dans son ébrasement, est conservé un enduit clair, où des traits d'ocre rouge dessinent un faux appareil de pierre ;
- sur la voûte en cul-de-four où se développait la figure du Christ entouré du Tétramorphe, reste du côté droit le cartouche carré comportant l'inscription se rapportant à l'évangéliste Matthieu : un mince liseré de couleur rouge brune entoure le texte disposé sur trois lignes (le Christ est aujourd'hui à Genève, les symboles de Jean et de Marc n'ont pas été retrouvés) ;
- sur l'arc de tête de la voûte de l'abside, restent deux fragments d'un rinceau, interrompu par le bandeau de lignes ondulées séparant les registres (un à droite, l'autre à gauche) ; dans sa partie haute, l'arc était orné de deux figures d'anges (celle qui subsistait en 1954 est aujourd'hui à la fondation Abegg à Riggisberg) ;
- à la partie sommitale de la voûte de la travée du chœur, sont conservées deux figures d'anges à peu près complètes ; dans une posture étrangement contorsionnée, elles devaient encadrer un motif central disparu (les quatre autres scènes ou registres de la travée de chœur sont aujourd'hui partagés entre Genève et Riggisberg) ;
- enfin, sur l'arc de tête de la travée de chœur, à droite et à gauche, restent deux longueurs d'un motif en ruban plié.

Description et identification

Cette sorte d'état des lieux va nous permettre, en y joignant l'examen des précieuses photographies prises avant le saccage, de récapituler l'ensemble du programme iconographique et sa liaison à l'architecture. Toutes les peintures du sanctuaire de Casenoves appartenaient à un même ensemble, dont il est nécessaire, dans un premier temps, de reconstituer la description (fig. 4).

Aucun des auteurs qui ont jusqu'à présent traité des peintures de Casenoves n'a pu, faute d'un retour *in situ*, voir que, au-dessus d'un motif classique de draperies feintes, le registre inférieur de l'abside abritait une représentation du collège apostolique, selon un schéma fréquent dans les décorations romanes à cet endroit. Selon une particularité qui n'a aucun équivalent ailleurs, les noms des apôtres étaient écrits dans le sens normal dans la moitié méridionale de l'abside, et dans le sens rétrograde dans l'autre moitié. Seul a subsisté au midi, nous l'avons vu, le nom de *IUDA*. Pour l'autre partie — qualifiée jusqu'à présent d'« inscription énigmatique indéchiffrable » —, nous proposons de lire le premier nom : *PET[R]U[S]* dans les quatre lettres rétrogrades restées jointes à la figure du Christ. Sur place, avec l'aide de la photographie de Paul Jauzac, car cette partie des peintures a été endommagée par Simon, on peut distinguer trois autres noms à la suite : juste à gauche de *Petrus*, *DREA* (A inclus dans E), visible seulement sur la photo, était sans doute un vestige d'*Andreas* ; ensuite, sur une plaque d'enduit miraculeusement conservée, on peut encore lire distinctement *IACOBUS* (B inclus dans O, S inclus dans U) (fig. 5) ; à la suite, quelques lettres que je n'ai pu déchiffrer avec certitude, peut-être le début de *Philippus*. Cette représentation du collège apostolique est courante aux absides catalanes ; souvent c'est Marie qui fait face à Pierre de part et d'autre de la fenêtre d'axe. La présence de Jude n'est pas exceptionnelle pour ces collèges qui ne sont bien entendu jamais au complet. Le bandeau d'ondulés sécants séparant les deux registres était le véritable trait d'union de toute la composition, traversant de part en part le décor du nord au sud, y compris les rinceaux peints sur l'arc de tête de l'abside. Les lignes ondulées sont faites d'un trait blanc, tandis que le damier de fond alterne le jaune, le gris, le rose et le brun-rouge. C'est un motif très répandu dans la peinture romane et qui a sûrement sa source dans les arts de l'Antiquité, où ce motif géométrique est attesté, notamment dans des pavements de mosaïque. Il est également présent dans l'art des manuscrits enluminés, dès l'époque carolingienne. Dans l'environnement de Casenoves, ce bandeau se retrouve avec des couleurs comparables dans les embrasures des fenêtres de Saint-Michel de Cuxà, ainsi qu'à Saint-Andreu, bordant la partie inférieure d'une crucifixion fragmentaire. E. Carbonell ne mentionne pas moins de dix-sept autres emplois de ce motif dans l'ornementation de la peinture médiévale catalane, qu'il situe tous au XII^e siècle (Carbonell, 1981).



4. Vue du décor de l'abside et de la travée du chœur, côté nord. (Cliché P. Jauzac, 1954).

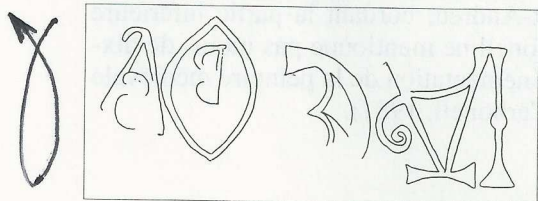
Au-dessus, la conque de l'abside était occupée par la vision de la *Maiestas Domini* d'après l'Apocalypse de Jean, la figure divine entre les quatre Vivants.

La figure du Christ, barbu, se présente trônant dans une mandorle. Il lève la main droite avec le geste de bénédiction et retient avec la gauche un livre dressé sur sa cuisse. Ses pieds dépassent le cadre de la mandorle et posent sur un sol figuré par des losanges, qui interrompt en cet endroit le bandeau ornemental d'ondulés sécants. Son vêtement paraît assez détaillé, chemise ou tunique aux multiples plis, bordée d'un galon à l'encolure et sur la fente du plastron : manteau foncé décoré de fleurettes, retenu au niveau de la poitrine par une sorte d'écharpe, et dont la doublure, exprimée par un semis de motifs ovales blancs et noirs, apparaît au bord sur le devant et derrière ses pieds. On ne voit que peu de choses du siège, seulement conservé du côté droit et, semble-t-il, garni d'un coussin.

illustration inversée

Jean et Marc étaient figurés par leur animal symbole placé dans un médaillon circulaire, à la droite du Christ dans la partie nord de la conque de l'abside. On peut seule-

5. Calque de l'inscription *IACOBUS*. (Relevé de l'auteur).



ment en juger, aujourd'hui, par les photos prises en 1954 car cette partie des peintures vendues par l'antiquaire n'est pas localisée actuellement. Les médaillons sont de simples cercles d'un trait épais, celui qui contient le lion est à la partie basse, tangent au bandeau d'ondulés et à la mandorle du Christ. Le lion est auréolé et retient d'une de ses pattes avant, levée, un livre ou un phylactère ; entre le médaillon et la mandorle on peut lire : *MARCUS*. Le médaillon à l'aigle est, lui, tangent à la mandorle et au trait épais qui souligne le contour de la conque de l'abside. Auréolé, les ailes déployées, l'animal tient également un livre dans ses serres. Sous ce médaillon courait un bandeau décoratif géométrique (éventails opposés), sous lequel se plaçait une inscription, dont on ne lit indiscutablement sur la photo que : *NNES*. S'agissait-il du seul mot Johannes, comme je le pense, symétrique à Marcus, ou d'un texte plus long, comme d'autres l'ont lu ? Si texte il y a, il ne pouvait se placer que sur deux lignes assez courtes, dont le nom de l'apôtre occupait nécessairement entièrement la première

De l'autre côté devaient se placer Matthieu et Luc. Cette partie de la peinture avait disparu avant 1954 et le marchand qu'était Simon négligea ce qui en restait une inscription isolée, sans valeur sur le marché. Ce texte disposé sur trois lignes se lit ainsi : *(MAT)EU[S] NAT/ (UM D)E VIRGINE/ (PRE)DICAT AGNU[M]*.

Sur la face de l'arc absidal le programme iconographique comportait une représentation triomphale à son sommet, puisque l'on doit sûrement supposer que l'ange qui se trouvait du côté nord (aujourd'hui à Riggisberg), lançant devant lui l'encensoir, avait son pendant du côté sud, et que tous deux encadraient un motif symbolique, sans doute l'Agneau. L'ange était identifié par une inscription : *A (NG)ELU(M)*. Sous les anges, un motif de rinceau se déployait jusqu'au sol, interrompu cependant par le bandeau d'ondulés.

Le décor de la travée de chœur

Sur son mur nord, le décor de la travée de chœur comportait deux scènes séparées par le large bandeau d'ondulés sécants dont on a déjà parlé. Au registre inférieur, une crucifixion, dont il ne reste que la partie supérieure, montre le Christ en croix, encadré par le soleil et la lune, percé par la lance, tandis que l'éponge lui est présentée de l'autre côté. Il est encadré de personnages dont subsiste le haut de la tête : deux sont auréolés ; aux extrémités sont sans doute Marie et Jean ; deux autres, dont il ne reste que les bonnets, sont ses bourreaux. Des inscriptions soulignaient ces éléments : *luna*, sous le médaillon correspondant, *(REX JUD)EOR(UM)* dans l'auréole du crucifié (fig. 6). Au registre supérieur, c'est-à-dire sur la voûte, une annonciation montre les deux figures de la Vierge et de Gabriel, réunis et séparés par une double arcade reposant sur un pilier central, qui figure la maison de Marie.



6. Décor de la travée du chœur : la crucifixion.
(Cliché P. Jauzac).

Au sud, le registre placé sur la voûte figurait l'adoration des Mages. Marie, assise sous une arcade simple, l'enfant sur les genoux, reçoit les trois rois couronnés qui ploient le genou. Marcel Durliat propose de lire ainsi l'inscription dont ne restent que quatre lettres : (*S. MARIA MATER DOMINI NOS*)*TRI I(ESU CHRISTI)* (Durliat, 1954). Au-dessus, l'étoile d'orient (fig. 7).

En dessous, sous le bandeau d'ondulés sécants, le mur percé d'une fenêtre était décoré de deux motifs séparés par celle-ci : à l'est, un animal qui semblerait tout à fait un aigle, avec son bec puissant et ses ailes (bien que curieusement placées : l'une semble venir, entre ses pattes, de son flanc droit, et l'autre sortir du bord de la fenêtre et couvrir son corps), si on ne lui distinguait un arrière-train et une queue de félin remontant sur le flanc, selon l'iconographie traditionnelle du lion : il s'agirait donc d'un griffon ? De l'autre côté de la fenêtre un personnage auréolé debout tient de ses deux mains un phylactère portant une inscription. Celle-ci a résisté jusqu'à présent à toute lecture, sur la seule photographie de 1954 qui le représente. La présence d'un D est certaine, mais une autre lettre y semble incluse, peut-être un R. Il y a ensuite une barre verticale avec une liaison horizontale, qui semble être N (comme dans *Virgine* de l'inscription de l'abside) ; ensuite R ou B, peut-être E ; enfin H ; le reste est effacé. Notons que ce personnage qui, *in situ*, semblait d'après les photos regarder à droite, contemple désormais de face ses rares visiteurs dans les réserves du musée de Genève.

Chacune des scènes du deuxième registre était limitée à son sommet par un bandeau ornemental, fait au nord (Annonciation) d'un rinceau, et au sud

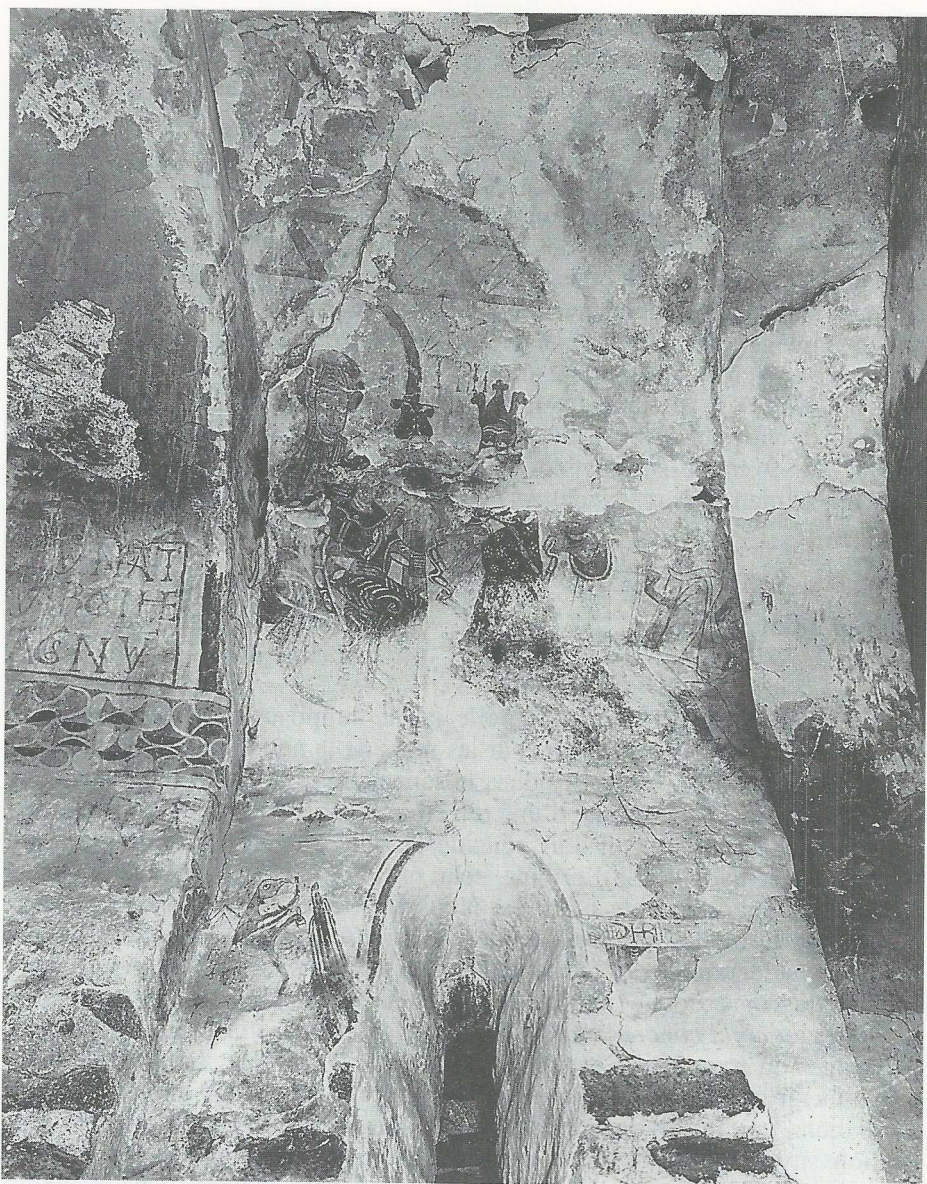
(Adoration des mages) d'un motif plus géométrique de chevrons. La partie sommitale de la voûte était occupée par deux figures tournoyantes d'anges, dont on doit penser que c'est la complexité qui les a sauvées de l'arrachage : il est difficile de comprendre ces figures au premier coup d'œil et Simon, dans sa hâte, ne les a pas jugées vendables. En effet, le corps ployé à la renverse de chacun des anges forme un quasi-quadrilatère, dont les côtés seraient les mollets, puis les cuisses, puis le corps, enfin les bras, les mains venant toucher les chevilles. Autour des chairs figurées en rouge, flottent les draperies blanches du vêtement et dans les vides s'entrevoient les plumes gris-bleu des ailes. La zone est malheureusement lacunaire et, si ces deux figures sont à peu près intègres, ce qu'elles encadraient au centre a disparu. La main divine, ou encore une croix, y aurait été à sa place (fig. 8).

La face de l'arc triomphal était décorée d'un ruban plié.

Nous donnons ci-après, grâce à la collaboration et au talent de M. Raphaël Mallol (fig. 9) un dessin complet de l'ensemble de ce décor, réalisé en rabattant dans le plan de l'arc absidal les décors de la travée du chœur.

Liaison à l'architecture

Un examen attentif de la chapelle laisse supposer qu'il n'y avait pas d'autre décor peint contemporain sur les murs de la nef. D'autre part, d'après l'examen des enduits conservés dans le sanctuaire (même si l'on ne peut exclure totalement la possibilité d'une réfection complète, pour une raison accidentelle par exemple), on doit considérer que le décor de la chapelle de Casenoves était son décor d'origine, celui qui a suivi plus ou moins immédiatement la construction de l'édifice. Nous aurions donc dans la description précédente la totalité du programme. Cela suffit à placer Casenoves assez haut dans la hiérarchie des témoignages sur l'art dans les églises au XI^e siècle, car nous aurions alors sous les yeux une *œuvre complète*, même si elle est modeste, un *objet cohérent* dont, à défaut d'avoir l'ensemble du contexte, on peut juger du programme et de sa réalisation. Ayant déjà souligné combien l'architecture est simple et correspond au programme élémentaire de l'édifice sacré (celui qui, inscrit dans le temps long, a traversé les siècles sous des réalisations stylistiques différentes : petite nef unique couronnée d'une abside), il faudra sans doute placer l'analyse du programme pictural dans le même cadre, celui d'une ambition dès le départ limitée. L'organisation du décor dans l'espace architectural ne traduit cependant aucune hésitation et correspond à cette sorte de « koinè » des absides médiévales : cul-de-four accueillant la grande vision en majesté, partie tournante avec théorie de personnages debout, travée du chœur avec dans un ordre logique les scènes narratives. Les figures symboliques occupent les sommets.



7. Décor de la travée du chœur, côté sud : adoration des mages.

(Cliché P. Jauzac, 1954).

Le programme

Bien qu'il soit du petit nombre d'ensembles picturaux où les parties conservées sont dans un rapport plutôt favorable comparées aux lacunes, le décor peint de Casenoves n'a pratiquement jamais été commenté sous l'angle de son programme d'ensemble. En fait, l'identification du décor de la partie tournante de l'abside comme un collège apostolique permet de replacer l'ensemble dans les décors d'absides romans de Catalogne tels que les a analysés Marcel Durliat (Durliat 1974). Casenoves se place sans hésitation dans le groupe des « images synthétiques » dont les plus illustres représentants sont les décors de Sant Climent de Taüll (aujourd'hui à Barcelone), Santa Maria de Mur (aujourd'hui à Boston, U.S.A.) et Santa Coloma d'Andorra (aujourd'hui à Berlin). Malheureusement nous ne pouvons savoir si la Vierge Marie figurait dans ce collège — face à Pierre de l'autre côté de la fenêtre ? — ni si elle portait la coupe qui en fait, dans ce genre de représentation, la figure de l'Eglise. Mais le côté synthétique est ici encore accentué par « l'histoire du salut » donnée en trois images essentielles : Annonciation, Adoration des mages, Crucifixion. Si d'autres décors (notamment Mur) articulaient la *Maiestas Domini* surmontant le collège apostolique avec le récit de l'Incarnation (l'enfance du Christ), dans aucun des exemples cités on ne trouve, finalement, de théophanie aussi rigoureusement et complètement organisée : c'est peut-être une conséquence de son étroitesse.

Cependant, bien qu'exemplairement synthétique, ce décor se ressent également d'une autre tendance, elle aussi mise en évidence par Marcel Durliat dans les absides catalanes : celle d'une certaine « marialisation ». En effet, il faut remarquer que la place de Marie est ici soulignée à chacun des « tableaux » qui composent ce décor : l'histoire de la rédemption commence par elle et se termine devant elle ; si elle figurait, comme c'est probable, dans la théorie des figures de l'abside, elle serait ainsi représentée pas moins de quatre fois dans un décor qui ne comporte principalement que cinq scènes.

Cette intention est soulignée, dans la représentation principale de la *Maiestas Domini*, par l'inscription qui est tout ce qui en reste sur place : *Mateus natum de virgine predicat agnum*. Ce texte est en effet étrange en ce lieu car, d'ordinaire, ce sont de simples légendes nominatives qui accompagnent les symboles des évangélistes, ou encore, dans quelques cas rares, les vers de Caius Sedulius symétriquement distribués (faisant référence à l'exégèse classique des quatre Vivants dont les figures se rapportent symboliquement à chacun des évangiles). Ici, c'est seulement Matthieu qui est accompagné d'un commentaire, et ce commentaire s'écarte de la formulation habituelle mettant en avant l'intérêt de son évangile pour la filiation humaine du Christ, pour souligner le rôle essentiel de la Vierge, mère du Sauveur. Sur ce point, une comparaison significative peut être faite avec le décor voisin de Sant Martí de Fenollar. Le programme, dans chaque cas, est basiquement le même et, dans leur discours explicite et verbal, les deux ensembles ont en commun de transcrire les mêmes mots : *Mateus natum de virgine...* Ceci doit



8. Décor de la travée du chœur. Voûte : deux figures d'anges.

(Cliché P. Jauzac, 1954).

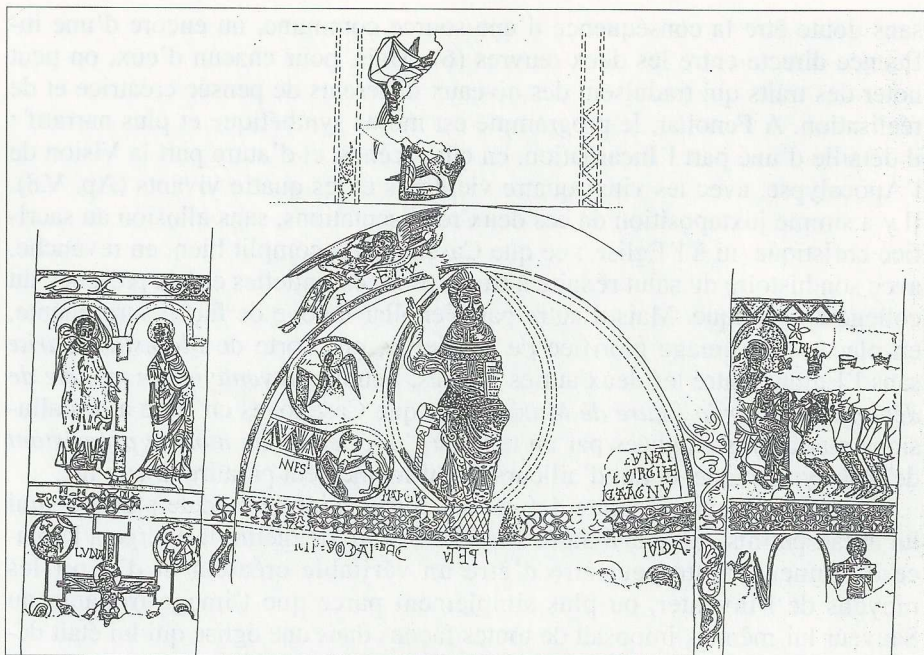
sans doute être la conséquence d'une source commune, ou encore d'une influence directe entre les deux œuvres (6). Mais, pour chacun d'eux, on peut noter des traits qui traduisent des niveaux différents de pensée créatrice et de réalisation. A Fenollar, le programme est moins synthétique et plus narratif : il détaille d'une part l'Incarnation, en cinq scènes, et d'autre part la Vision de l'Apocalypse, avec les vingt-quatre vieillards et les quatre vivants (Ap. V,8). Il y a simple juxtaposition de ces deux représentations, sans allusion au sacrifice christique, ni à l'Eglise : ce que Casenoves accomplit bien, en revanche, avec son histoire du salut réduite à trois scènes essentielles et à la présence du collège apostolique. Mais d'autre part Fenollar innove de façon surprenante, en plaçant une image glorifiée de la Vierge, une sorte de *Maiestas Mariae* sans l'Enfant, entre les deux autres thèmes; Fenollar *invente ici un modèle de décor centré sur la figure de Marie*, alors que Casenoves en reste à des allusions mariales, soulignées par un texte, *à l'intérieur d'un modèle préexistant de type synthétique*, et qui d'ailleurs en lui-même peut paraître mieux lié.

Il est donc clair que, faute d'avoir à sa disposition le modèle plastique qui lui aurait permis, comme à Santa Maria de Taüll, de mettre la Vierge à la place d'honneur, faute peut-être d'être un véritable créateur et d'avoir les moyens de l'inventer, ou plus simplement parce que l'image trônante du Sauveur lui-même s'imposait de toutes façons dans une église qui lui était dédiée, le peintre ou le concepteur du décor s'est contenté d'une insistante inscription qui distend, pourrait-on dire, dans un sens marial la représentation du triomphe divin.

Place du décor de Casenoves dans l'art roman : fortune critique et style

Depuis leur découverte et malgré leur destin malheureux, les peintures de Casenoves ont été systématiquement citées ou commentées dans les ouvrages relatifs à la peinture romane. Sans s'attacher à d'étranges jugements de valeur (Otto Demus qualifie l'ensemble des peintures nord-catalanes d'« incultes » ; Janine Wettsein excuse celles de Casenoves de n'être que « roturières »), il faut essayer de dégager les constantes de ces analyses répétées en ce qui concerne tant le style que les comparaisons faites, et enfin la datation proposée.

Marcel Durliat a été le premier à voir dans le style des fresques de Casenoves la marque de l'influence directe des manuscrits contemporains et à en appeler en ce sens à une influence des célèbres *Beatus* de la péninsule ibérique, dont ces peintures auraient été une « transposition dans le style monumental » (Durliat 1954). Depuis, la plupart des auteurs ont souligné l'aspect graphique : « le dessin prime la couleur qui est rare et souvent remplacée par l'indication des valeurs » (Mesuret, 1967) ; « jeu graphique toujours recherché et insistant, le jeu chromatique en revanche demeure discret et ne



9. Relevé de l'ensemble du décor.
Dessin R. Mallol sur les indications de l'auteur.

constitue qu'une sorte d'arrière plan » (Wettstein 1978) ; « extrêmement calligraphique » (Sureda 1981) ; « la couleur ne jouait qu'un rôle limité car l'exécution était fondamentalement graphique » (Durliat 1986). Si cette liaison de plain-pied avec l'art des manuscrits est ainsi établie, le lien avec les *Beatus* est plus difficile à cerner : « le style archaïque rappelle l'art mozarabe » (Mesuret 1967) ; « influence exercée par les œuvres mozarabes ou mozarabissantes » (Wettstein 1978) ; « recuerdan los manuscritos del siglo X... relaciones un tanto imprecisas » (Barral 1981) ; les autres auteurs préfèrent une affiliation vague ou inclassable : « primitivista, más quizá que primitivo » (Sureda 1981) ; « per llur primitivisme son difícils de situar... l'autor va gargarar amb poca traça uns models irreconeixibles » (Pitarch 1986).

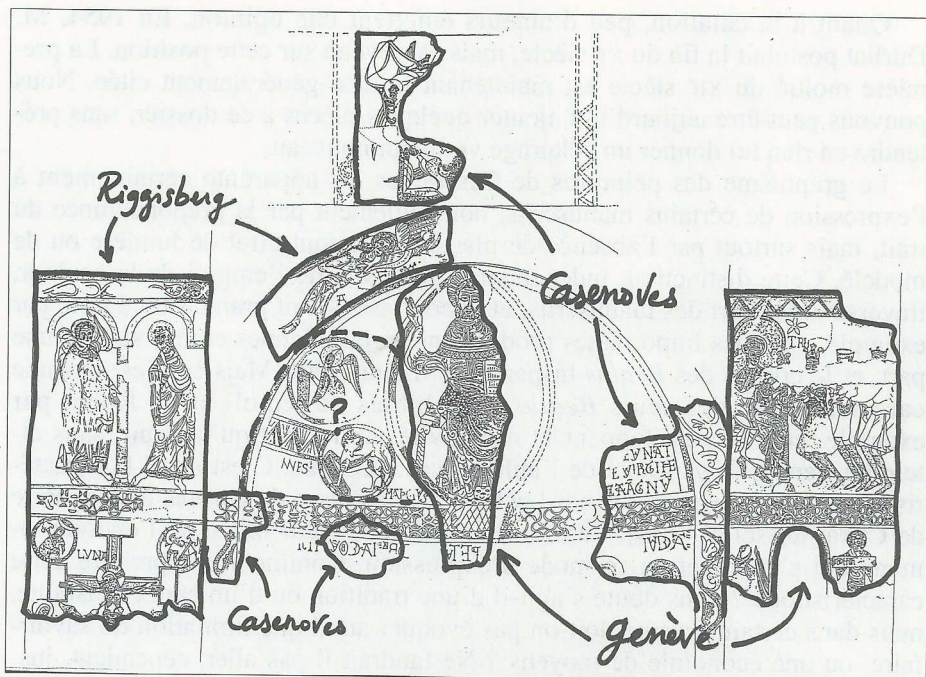
Les comparaisons appelées pour étayer ces qualifications traduisent cette sorte d'hésitation : les manuscrits les plus proches sont souvent cités, *Missel* d'Arles et *Evangélaire* de Cuxà (Mesuret 1967, Wettstein 1978, Durliat 1986), ainsi que les bibles catalanes (Wettstein 1978) ; mais plus rarement les *Beatus* conservés en Catalogne, à Girona et Urgell (Durliat 1954, Mesuret 1967). Aucune comparaison n'est faite sur un point précis, mais toujours de manière générale.

Peu de comparaisons sont faites avec d'autres peintures : seul Robert Mesuret s'est risqué à une attribution : « le maître de Casenoves a peint après 1175 l'église de Marcevol ».

Quant à la datation, peu d'auteurs émettent une opinion. En 1954, M. Durliat postulait la fin du XI^e siècle, mais est revenu sur cette position. La première moitié du XII^e siècle est maintenant la date généralement citée. Nous pouvons peut-être aujourd'hui ajouter quelques pièces à ce dossier, sans prétendre en rien lui donner un éclairage vraiment nouveau.

Le graphisme des peintures de Casenoves les apparente certainement à l'expression de certains manuscrits, non seulement par la prépondérance du trait, mais surtout par l'absence de plasticité, de tout effet de lumière ou de modelé. Cette distinction, indépendante notons-le de l'emploi de la couleur, traverse aussi l'art des manuscrits, et le contraste serait grand à cet égard, par exemple, entre les importantes productions carolingiennes et leur suite d'une part, et le corpus des *Beatus* hispaniques d'autre part. Mais ce n'est pas une caractéristique des seuls *Beatus* : les bibles de Ripoll et de Roda, par exemple, si elles développent la narrativité, ne le font qu'au trait, sans atteindre rien de la plasticité de l'enluminure classique. C'est aussi la caractéristique d'autres manuscrits nord-catalans (homélaire de Girona, évangélaire de Cuxà, missel d'Arles). Casenoves est le seul décor mural de l'époque romane qui s'apparente à ce mode d'expression. Comment comprendre cette caractéristique ? Sans doute s'agit-il d'une tradition ou d'un choix artistique, mais dans certains cas ne doit-on pas évoquer aussi une limitation du savoir-faire, ou une économie de moyens ? Ne faudrait-il pas aller, cependant, jusqu'à poser la question de savoir si ce ne serait pas une composante de la culture picturale locale, peut-être d'origine mozarabe ? (7) Je ne m'y aventurerai pas. Il est clair cependant, à mon avis, que le problème ainsi posé concerne essentiellement le monde des *scriptoria* plutôt que le domaine de l'art monumental, tant le cas de Casenoves est unique.

Qu'il s'agisse ou non d'un courant stylistique affirmé et autonome, on a de toutes façons plusieurs indices, dans les peintures de Casenoves, pour voir à l'œuvre dans leur réalisation une pensée, ou en tout cas un savoir-faire, de « manuscrit linéaire » : l'architecture des visages, les traits d'épaisseur constante qui forment nez et yeux (nez et yeux que l'on peut vraiment rapprocher de la Crucifixion du *Missel* d'Arles) en seraient un, un autre la « mise en page » des éléments peints sur le cul-de-four (éléments géométriques, cercles, mandorle, disposés strictement tangents entre eux et au bord du champ à remplir limité par un trait), de même que les bordures et ornements géométriques enfin. Les figures ployées d'anges au sommet de la voûte du chœur me paraissent elles aussi venir du monde des manuscrits. Mais il faut encore mettre l'accent sur la propension du peintre de Casenoves à écrire sur ses fresques, à y mettre des légendes et des commentaires, et à utiliser une calligraphie savante : liaisons et abréviations, inclusions, sens rétrograde. Ce dernier point mérite une attention particulière : on a vu que les noms des apôtres du côté de l'épître étaient écrits de droite à gauche, en tout cas les trois premiers : Petrus, Andreas, Jacobus. Ce fait est sans comparaison dans la peinture romane monumentale. Mais on peut appeler en comparaison un manuscrit : le *Beatus* de Girona, qui, au f^o 17 v^o, partage de la même façon symétrique une



10. Le décor de Casenoves. Localisation des *membra disjecta*.

inscription placée sur un bandeau en demi-cercle : normale dans la moitié droite, rétrograde dans la moitié gauche. Est-il si hasardeux de penser que cette idée d'écrire à l'envers ne vienne assez naturellement à quelqu'un qui connaît ou qui apprend l'arabe par écrit ? Sans chercher absolument là une trace de la culture mozarabe elle-même, il faut se souvenir que les monastères de la *marca hispanica* étaient des centres où l'on connaissait les auteurs arabes : témoin l'apprentissage de Gerbert d'Aurillac à Ripoll à la fin du ^x siècle. Il faut d'ailleurs citer deux exemples d'épigraphie rétrograde dans un contexte étonnement voisin de Casenoves : à Elne, une pierre massive, qui a peut-être été le linteau de la crypte romane, porte trois signatures : Miro, Mauricius, Gerbertus ; la première est inversée. A Cuxà, le relief commémoratif de l'abbé Grégoire, constructeur du cloître, porte une inscription sur ses bords : là encore une moitié normale et une moitié rétrograde sont disposées symétriquement (milieu ou deuxième moitié du ^{xii} siècle). L'indice peut être considéré comme troublant, compte tenu de la proximité entre Casenoves et le grand monastère.

Ainsi l'on pense se figurer assez bien le milieu, l'ambiance presque, dans lequel est né ce décor ; un scriptorium de monastère, qui possède ses habitudes et ses acquis culturels, mais qui ne peut guère passer pour un centre créateur de premier plan. D'ailleurs Casenoves, paroisse rurale modeste, n'était en rien un lieu d'ambitions.

Conclusion

L'intérêt que présente le décor de Casenoves est le contraire exact de celui que présente un chef d'œuvre : c'est celui de nous montrer presque au complet ce qui formait le quotidien artistique d'une paroisse rurale, à l'ombre d'une grande abbaye bénédictine, au début du XII^e siècle. Il ne s'agit pas d'une « tête de série », il s'agit seulement de l'application de schèmes culturels et plastiques déjà élaborés ailleurs et qui trouvent ici une application. La lecture attentive que nous avons essayé d'en proposer permet cependant d'y voir le témoignage de plusieurs faits de civilisation importants pour le Roussillon de la période romane.

D'abord l'illustration du fait bien évident qu'aux XI^e et XII^e siècles la culture artistique, essentiellement aux mains des clercs, rayonne le plus souvent à partir des monastères. Comme Marcel Durliat l'avait déjà souligné, on trouve à Casenoves une exceptionnelle transposition de l'idée même d'une enluminure dans l'art monumental : cette transposition ne peut appartenir qu'à ceux qui maîtrisaient cet art. De plus, si ce que nous avons laissé entrevoir est juste, on pourrait voir ici comment un *scriptorium*, ouvert vers un Sud où l'on écrit de droite à gauche, répercute sans hésitations dans un contexte humble ce qui peut apparaître comme une préciosité ou une bizarrerie tirée de cette fréquentation. Mais que savons-nous réellement du rapport de cette société avec l'écrit ?

Ouvert vers le sud, ce milieu reçoit également du nord ou de l'ouest images ou programmes iconographiques, qui lui permettent de composer dans le sanctuaire de la petite église une théophanie remarquablement synthétique et équilibrée. Participe-t-il toutefois pleinement à l'activité productrice d'images nouvelles ? On doit sans doute en douter : ici, la « marialisation » du XII^e siècle, soulignée par Marcel Durliat et qui est accomplie par exemple à la façade de Cornellà-de-Conflent ou à l'abside de Fenollar, reste à l'état d'allusion sans trouver son expression plastique.

Il m'est nécessaire de finir ces pages par une autre allusion à la situation où se trouve cette œuvre, par où j'avais commencé. Comment peut-on espérer que le message que portent les fresques de Casenoves sur l'art et la société médiévales catalanes soit à nouveau perceptible pour nos contemporains dans la situation actuelle d'une œuvre littéralement atomisée ? Même pour les chercheurs, cette vision d'ensemble est aujourd'hui quasiment impossible (8) (fig. 10). Comment trois lettres à l'envers isolées aux pieds du Christ de Genève pourraient-elles avoir un sens quelconque pour le public ? L'œuvre ne pourra reprendre pleinement son sens que si elle se remet à exister comme un tout. A ce moment seulement, et où que ce soit, à Genève, à Riggisberg, *in situ*, le déroulement complet de la théorie des noms d'apôtre pourrait faire percevoir à nouveau le programme du décor et la proximité culturelle de

l'Espagne musulmane. Tant que l'on n'aura pas pu résoudre ce problème qui n'est plus aujourd'hui un problème juridique ou contentieux, mais un problème de restauration d'une œuvre endommagée et un problème d'ambition ou de volonté culturelle, il ne restera de Casenoves que ce que Simon lui-même en avait écrit sur les murs de la chapelle, aux endroits où il voulait signaler à ses hommes de main travaillant en hâte qu'il n'y avait pas d'efforts inutiles à faire, ces mots tracés rapidement à la peinture noire : *rien. rien.*

Annexes

C. Cœlius Sedulius, *Carmen paschale*.

Le rapprochement du texte peint de Casenoves a été fait immédiatement avec le tétramorphe de Sant Martí de Fenollar, à Maureillas, où les symboles des évangélistes sont ainsi légendés :

MATEUS NATUM DE VIRGINE PREDICAT AGNUM
 MARCUS UT ALTA FREMIT VOX PER DESERTA LEONIS
 JURA SACERDOTIS LUCAS TENET ORE JUVENCI
 MORE VOLANS AQUILAE PETIT ASTRA JOHANNEM

On pense se trouver devant le quatrain bien connu tiré du *Carmen pascale* de C. Cœlius Sedulius (v^e siècle), qui souligne aussi les peintures de l'abside de Santa Maria de Mur (Catalogne ; aujourd'hui au musée de Boston) et celles de Saint-Plancard (Haute-Garonne). Mais on a remarqué depuis longtemps que le quatrain de Fenollar interpole Sedulius avec une autre source, justement à propos du symbole de Matthieu ; car le vrai texte du *Carmen paschale* dit à son propos :

hoc Mateus agens hominem generaliter implet.

Mur et Saint-Plancard suivent Sedulius.

La substitution ne devrait pas manquer d'être significative, car les quatre vers de Sedulius ont été continuellement utilisés durant tout le haut Moyen Age et l'époque romane. C'est même avec une continuité et une régularité remarquables qu'ils ont été systématiquement associés à l'iconographie des évangélistes et de leurs symboles d'après la vision apocalyptique. Deux plaques sculptées incorporées au ciborium de Calixte, viii^e siècle, montrent que cet usage a été très tôt le fait de l'art monumental, tandis que, bien sûr, c'est surtout grâce aux manuscrits que l'on peut suivre leur fortune constante : *Evangile de saint Augustin* (vi^e siècle), *Evangiles d'Autun* (viii^e siècle), *Evangiles de Lothaire* (849-851), *Beatus Morgan* (x^e siècle), *Beatus de Ferdinand et Sancha* (1047), *Bible d'Etienne Harding* (1153) : les exemples seraient sans nombre.

L'explication de ce succès vient, croyons-nous, de ce qu'il s'agit en fait d'un véritable texte mnémotechnique pour la lecture du Tétramorphe, permettant d'associer chaque nom d'évangéliste à son symbole et à l'*incipit* de son livre selon l'exégèse classique. Dans cette interprétation, chacun des quatre animaux de l'Apocalypse est mis en rapport avec le sujet traité par chacun des évangélistes en tête de son livre. C'est l'interprétation d'Irénée de Lyon, que l'on retrouve également, un siècle après Sedulius, sous la plume de saint Grégoire, dans son *Commentaire sur Ezéchiel* au VI^e siècle :

« Il suffit d'ouvrir le livre des saints évangiles pour comprendre que ces animaux mystérieux représentent les quatre évangélistes. Car, quand nous verrons que Matthieu commence son évangile par la génération humaine du Fils de Dieu, nous demeurerons aisément d'accord que c'est avec raison qu'on le représente sous la forme d'un homme. Nous avouerons de même que Marc est bien représenté par un lion, puisqu'il commence par la prédication de Jean au désert — où le lion habite — et que le bœuf, victime ordinaire du sacrifice, convient parfaitement à Luc, qui commence par le sacrifice qu'offrait Zacharie. Enfin, l'aigle représente admirablement Jean, puisqu'en son prologue il s'élève d'un coup jusqu'à la divinité elle-même. Il est comme l'aigle qui arrête fixement ses yeux sur le soleil ».

Cœlius Sedulius en a fait une application littérale en faisant correspondre non le sens en général, comme l'exégèse, mais les mots eux-mêmes. En effet, il suffit de comparer les textes pour comprendre qu'il s'est avant tout servi de l'exposé même de l'*Apocalypse* (IV,7) comme trame de son quatrain :

et animal primum simile leoni
et animal secundum simile vitulo
et tertium animal habens facies quasi hominis
et quartum animal simile aquilae volanti

A chaque animal désigné comme dans le texte de Jean, il fait alors correspondre le nom de l'évangéliste au moyen d'une image plus ou moins contournée dont le vocabulaire est combiné de manière à citer ou rappeler le premier verset de l'évangile correspondant. Ainsi, *Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis* répond à *Vox clamantis in deserto* : *parate viam Domini* (Marc, I,3) ; *Jura sacerdotis Lucas tenet ore juvenci* répond à *Fuit sacerdos quidam nomine Zaccarias* (Luc, I,5) ; *Hoc agens Mateum hominem generaliter implet à Liber generationis Iesu christi filii David filii Abraham* (Matthieu, I,1) ; enfin *More volans aquilae verbo petit astra Johannes* répond à *In principium erat verbum et deus erat verbum* : (Jean I,1). Le procédé est littérairement diversement efficace puisqu'il va de l'emprunt d'une image complète (la voix puissante dans le désert) à une simple allitération (génération/généralement), mais, sous l'angle mnémotechnique il, fonctionne parfaitement : en ânonnant Sedulius, on retrouve et la correspondance des symboles avec ceux qu'ils représentent, et la correspondance des textes évan-

géliques avec leurs auteurs, ce pourrait même être utile aux historiens d'aujourd'hui. Le quatrain de Sedulius n'est évidemment pas seulement mnémotechnique : il s'appuie aussi sur l'exégèse classique d'après Irénée de Lyon, qu'il exprime et, en quelque sorte, synthétise ; mais ce contenu me paraît quelque peu secondaire par rapport au procédé d'écriture, à cette volonté d'organiser la correspondance des sons, même au détriment de la clarté du texte. N'est-ce pas là la raison d'incompréhensions possibles, qui susciteraient, aux XI^e et XII^e siècles, des modifications partielles ou des interpolations ? On a bel et bien le témoignage de plusieurs d'entre elles. Ainsi, à Santa Marie de Mur, le vers concernant Luc est ainsi écrit :

JURA SACRA DOMINI LUCAS TENET ORE JUVENCI.

C'est comme si le clerc de cette église n'avait plus vu la résonnance du mot *sacerdos* avec le verset de Luc, pas plus qu'il ne comprenait véritablement le sens de *jura sacerdotis* (« sous la loi du prêtre », je traduirais volontiers : « sous le couteau du prêtre »), allusion évidente aux sacrifices de la religion antique. Egalement, sur la table d'autel — perdue, mais connue par un dessin de Mabillon — de l'abbaye de Saint-Jean-de-Mallast (Montolieu, Aude), quatre inscriptions entourent les symboles du Tétramorphe :

VOS PER DESERTA FRENENS LEO CUJUS IMAGINEM MARCUS TENET

RITE MACTATUR TAURUS AD ARAM CUJUS TIPUM LUCAS TENET

SPECIMEN TENET ET NATURAM MATEUS UT HOMO

MORE VOLATUR AQUILÆ AD ASTRA CUJUS FIGURAM JOHANNES TENET

Ces inscriptions, qui ont toujours le même contenu exégétique, semblent assez clairement s'inspirer du quatrain de Sedulius, au moins dans le premier et le dernier vers. Mais il est clair qu'elles abandonnent volontairement les jeux de mots mnémotechniques du poète du V^e siècle, sacrifiant tout procédé littéraire d'allusion, pour adopter la clarté d'un exposé simple comparable au texte de saint Grégoire.

N'est-ce pas dans le même contexte qu'il faut chercher à comprendre la substitution du vers concernant Matthieu ? Il faut bien reconnaître que, si l'on ne saisit pas l'allitération avec le verset de l'Evangile, le vers de Sedulius peut paraître presque vide de sens. Reste que jusqu'à présent la source du texte qui lui a été préféré est inconnue ; elle serait d'autant plus importante pour les peintures de Casenoves que d'après les photos de 1954, qui sont malheureusement notre seul document à ce propos, les autres symboles du Tétramorphe n'étaient pas légendés par des textes, mais par leurs seuls noms écrits. Il n'y aurait pas, d'ailleurs, de place disponible pour écrire les vers correspondant de Sedulius, ou des textes de même longueur. L'inscription *Mateus natum de virgine predicat agnum* de Casenoves doit donc correspondre à une inspiration précise, peut-être la même que celle qui a fait substituer, à Fenollar, ce vers à celui de Sedulius. Seule l'identification de la source permettra d'avancer dans cette voie (9).

Olivier Poisson

Notes

1. L'angle d'ouverture de ces cônes est différent de celui des ébrasements, car on note que leur naissance, en retrait des piédroits du côté du linteau échancré, rattrape l'aplomb de ceux-ci en façade du mur.
2. Des fragments en ont été également retrouvés sur le mur sud de la nef, sur le bouchage de la porte primitive (observation de M.L. Bayrou).
3. A cette date un acte transcrit par Alart dans son cartulaire mss (B.N. de Perpignan, XI, 451) nomme Ramon Joan, prêtre et chapelain de Casenoves. Le village apparaît, lui, pour la première fois dans une charte d'Alphonse de Catalogne-Aragon de 1173 : *castrum de casis novis*, (renseignements communiqués par Mme Y. Carbonell-Lamothe).
4. Peut-être à la suite des grandes pestes ou d'une crise quelconque à la fin du XIV^e siècle. On passe en effet de 10 chefs de famille cités en 1298 (Alart, mss. cit. XII, 195), et 16 feux royaux recensés en 1365, à brusquement 3 feux en 1377, 3 feux encore en 1424. En 1644 il n'y a aucun habitant (*id.*).
5. Il est notamment exclu qu'ait pu être transcrit sur cet espace restreint le vers de Sedulius relatif à Jean : *More volans aquilæ petit astra Johannes*.
6. Fenollar interpole en effet *Mateus natum de virgine...* dans le quatrain de Celius Sedulius relatif aux quatre vivants. Ce point, susceptible d'éclairer le contexte des deux décors, nous a conduit à une recherche parallèle que l'on trouvera ci-dessous en annexe.
7. En y voyant comme W. Neuss « une tendance picturale de la fin de l'antiquité : celle qui cherche à concilier l'image qu'on voit et l'aspect qu'on imagine derrière les apparences matérielles » ?
8. Je dois à la courtoisie de M. Lapaire, conservateur du Musée d'art et d'histoire de la ville de Genève, et de M. Karel Otavski, conservateur des collections de la Fondation Abegg, d'avoir pu voir les fresques de Casenoves dans leurs réserves respectives, en novembre 1989.
9. Dans l'évangélaire de Cuxà, mss. 1 de la Bibliothèque municipale de Perpignan que l'on peut considérer comme appartenant au même contexte que les peintures de Casenoves, la miniature du f^o 111 v^o, représentant le Christ et l'évangéliste, est ainsi légendée : *more volentis aquilæ verbo petit astra Johannes* ; au f^o 14 r^o, au-dessus d'un blanc qui ne comporte aucune image, on lit cette phrase : (h)oc (m)atheus (a)gens (h)ominem (g)eneraliter implet ; au f^o 50, dans la préface de l'évangile de Marc, on lit : *léonis figura fuit... quasi leo in heremo exclamavit... dicit vox clamantis in deserto*.

Bibliographie

- DURLIAT 1954 : Marcel Durliat, *Arts anciens du Roussillon, peinture*, Perpignan, 1954, p. 15-16.
- MESURET 1967 : Robert Mesuret, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1967, p. 141-142.
- DURLIAT 1974 : Marcel Durliat, « L'iconographie d'abside en Catalogne », in *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, n^o 5, Prades-Codalet, 1974, p. 99-116.
- WETTSTEIN 1978 : Janine Wettstein, « Les fresques roussillonnaises de Casenoves », in *Genava*, XXVI, Genève 1978, p. 171-186.
- CARBONELL 1981 : Eduard Carbonell i Esteller, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelone, 1981.
- SUREDA 1981 : Joan Sureda, *La pintura románico en Cataluña*, Madrid 1981, p. 233-234 et 304-305.
- BARRAL 1981 : Xavier Barral i Altet, « Repercusión de la ilustración de los Beatos en la iconografía del arte monumental románica », in *Actas del simposio para el estudio de los códices del « comentario al apocalipsis » de Beato de Liébana*, Madrid 1981, p. 35-54.
- PITARCH 1986 : Núria de Dalmasas, Antoni José i Pitarch, *Història de l'Art Català*, t. I : *Els inicis i l'art romànic*, Barcelone, 1986, p. 285.
- DURLIAT 1986 : Marcel Durliat, *Roussillon roman* [4^eme éd. entièrement nouvelle], Saint-Léger-Vauban, 1986, p. 262-263.