

## UNE PEINTURE MURALE PROFANE DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE : LA DANSE DE CASSENEUIL (LOT-ET-GARONNE)

par A. JEREBZOFF et Jacques GARDELLES

---

Au mois de juin 1969, des travaux de démolition et d'aménagement étaient effectués dans les bâtiments occupés par une école privée : l'institution Saint-Pierre, à Casseneuil (Lot-et-Garonne). Cette construction était appelée anciennement le « Château » et elle dominait le cours de la Lède, petit affluent du Lot, qui protège vers l'est la vieille enceinte du bourg (1). A première vue, aucun élément de la bâtisse ne semblait remonter au Moyen Age. On pouvait cependant noter la présence d'une cheminée au manteau soutenu par d'assez courtes colonnes cannelées surmontées de chapiteaux corinthiens : elle semblait dater de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ou du début du xvii<sup>e</sup>. Au même étage, la chute des enduits fit cependant apparaître une étonnante peinture murale. Des relevés et des photographies en ont été immédiatement exécutés (2) et les autorités compétentes ont été averties. Malheureusement l'état du mur a été jugé tel qu'il a fallu l'abattre, sans tenter de sauver les peintures. Elles sont donc totalement perdues et nous ne pouvons les étudier qu'à travers les documents conservés, qui sont publiés ici pour la première fois.

Il s'agissait d'un registre haut de 0<sup>m</sup>70, conservé sur 2<sup>m</sup>50 de longueur environ. Le haut et le bas étaient soulignés par une forte bande d'ocre rouge : les figures semblent avoir fait partie d'une sorte de frise, au long de laquelle apparaissaient une file de neuf danseurs : six hommes et trois femmes. Au-dessous régnait un décor de faux appareil, dessinant des rectangles plus hauts que larges, parfois coloriés. Les traces de deux « assises » étaient encore nettement visibles. Malgré sa pâleur et malgré les scarifications opérées pour mettre en place les enduits plus récents, on pouvait encore « lire » la frise. Le fond en était clair, blanc ou légèrement jaunâtre, étoilé de quelques larges marguerites à onze ou douze pétales. Les seules couleurs utilisées étaient l'ocre rouge, l'ocre jaune et un bleu-noir. On trouvait le premier dans les bordures, le dessin des contours et dans la coloration de certains carreaux du parement en faux appareil. Pour d'autres, on avait eu recours à l'ocre jaune, dont les larges aplats occupaient aussi une partie de la surface des vêtements. Le reste, visages, mains principalement, était blanc, comme étaient blancs les fonds et certains « carreaux » du faux appareil. Un bleu-noir avait enfin été utilisé pour peindre certains bas-de-chausses et les chaussures de l'un au moins des personnages représentés. Il ne restait que très peu d'indications de plis, et elles étaient très schématiques. Aucune trace, non plus, de traits des visages, sauf l'œil de l'un des cavaliers, dont la tête était vue de profil. La présence de ces quelques vestiges laisse supposer que plis et traits avaient été exécutés « à secco » et que, mal fixés sur les enduits et manquant de solidité, ils avaient presque totalement disparu. Dans ce cas, le reste du travail, ce qui en subsistait encore, avait dû être réalisé à la détrempe, sur un enduit encore humide. Les vêtements portés par les neuf danseurs sont relativement simples. Les hommes portaient ainsi une cote courte, tombant au-dessous du genou, fendue au milieu et serrée à la ceinture. Les chaussures étaient pointues, à la manière des « pi-gaches » connues dès le xiii<sup>e</sup> siècle, et moins effilées que les poulaines en usage au xv<sup>e</sup>. Trois des cavaliers avaient une chevelure demi-longue, frisée, encadrant le visage de deux masses ondulées. Un seul portait une coiffure courte. Les deux autres, vus de dos, étaient couverts, semble-t-il, d'un béret, laissant appa-



FIG. 1. — LA DANSE DE CASSENEUIL, PARTIE GAUCHE.  
RELEVÉ D'A. JEREBZOFF



FIG. 2. — LA DANSE DE CASSENEUIL, PARTIE DROITE.  
RELEVÉ D'A. JEREBZOFF

rent un ordonnancement de rouleaux fort réguliers. Les femmes, jeunes et minces, étaient vêtues de longues robes tombant jusque sur leurs pieds. La ceinture était marquée, l'encolure ronde, et les manches longues. Les chevelures, avec leurs boucles de part et d'autre du visage, rappelaient celles des trois premiers danseurs étudiés. Elles n'avaient aucun chapeau, aucune coiffe, aucun couvre-chef. Malgré cette simplicité, on ne peut cependant manquer d'être frappé par la sveltesse, la jeunesse et l'élégance raffinée de ces simples silhouettes. Il ne s'agissait pas, de toute évidence, d'une scène de la vie paysanne, mais plutôt d'un épisode de la vie courtoise : cette peinture ne décorait-elle pas une résidence nobiliaire, si du moins le nom de « château » qu'on lui donne remonte à une époque ancienne ?

Les neuf danseurs formaient une chaîne ouverte et non, comme il est fréquent au Moyen Age, une ronde fermée ; les « caroles », connues par de nombreux textes et plusieurs représentations figurées (3), sont ainsi « ouvertes » ou « fermées ». On ne peut manquer de remarquer que les danseurs ne se tenaient pas par la main ; mais qu'ils saisissaient l'une des extrémités d'un gant, dont leur voisin saisit l'autre. Ce geste rappelle celui qu'offrent encore de nos jours certaines danses traditionnelles, dites « danses au mouchoir », où cet objet joue le rôle ici imparti au gant. Les pas semblaient être assez simples. Tous les cavaliers prenaient appui sur leur pied droit pour jeter en arrière la jambe gauche. Un seul d'entre eux repliait cette jambe à angle droit jusqu'à hauteur du genou (4). Les danseuses avaient une attitude symétrique. Les bras, ou au moins les avant-bras, étaient levés, sauf en deux cas. Les deux personnages extrêmes inclinaient leur corps vers la droite, faisant passer leur tête sous leur bras gauche, sans lâcher le gant qui les relie à leur voisin. Ce mouvement semblait préparé par un autre danseur, qui levait très haut les deux bras. Au total, une chorégraphie pleine de vie, d'entrain et de jeunesse, sans solennité, peu cérémonieuse.

Il est difficile de nommer cette danse. En effet nos connaissances sur l'art chorégraphique au Moyen Age sont limitées, sauf en ce qui concerne la musique. Nous ne savons quelque chose des pas et des figures que par des traités postérieurs (5) ou par des représentations figurées, qui ne deviennent fréquentes qu'à partir du xv<sup>e</sup> siècle, alors que le costume des personnages de Casseneuil ne peut dater d'une époque plus récente que le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle. En particulier, les jaques courts, arrêtés au-dessus du genou, à ceinture basse, portés par les jeunes hommes à partir du temps de Charles V, n'apparaissent nulle part. On ne remarquait pas non plus de traces de ces barbes fourchues qui devinrent alors à la mode. Les fortes masses de cheveux réparties sur les tempes, qui caractérisaient les coiffures féminines aussi bien que masculines, évoquent une mode plus ancienne, de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, qui semble avoir été cependant reprise pendant les décennies suivantes (6). Nous ne pouvons guère citer, pour ces périodes anciennes, d'autres représentations de la danse que quelques enluminures ou quelques décors de valves de miroirs. Les premières sont surtout des illustrations de la « karole du dieu Amour », décrite dans la première partie du *Roman de la Rose* (7). Les évolutions des personnages sont lentes et compassées, comme semble bien statique l'allure



FIG. 3. — LA DANSE DE CASSENEUIL, PARTIE GAUCHE



FIG. 4. — LA DANSE DE CASSENEUIL, PARTIE DROITE

des deux « Minnesänger » du célèbre manuscrit de Manesse, représentés entre deux damoiselles dansant (8). Ce sont aussi de paisibles caroles que nous voyons sur trois valves de miroir illustrant des scènes de « La châtelaine de Vergi » et de la « Cour du dieu Amour », publiées par Koechlin (9). Ce sont également des caroles sans grande vivacité que l'on trouve dans une miniature illustrant « Le remède de Fortune » de Guillaume de Machaut, enluminé au temps de Charles V (10), et dans la peinture murale du château de Runkelstein (Castel Roncollo), près de Bolzano, dans le Tyrol actuellement italien : cette dernière œuvre est d'ailleurs déjà tardive, car elle a été exécutée entre 1392 et 1407 (11). Nous savons cependant qu'il existait, outre les danses nobles, des danses qui présentaient des gestes plus marqués, comme les « tresques » qui comportaient de grands mouvements de jambes et de bras (12). Une impression de mouvements rapides et amples, et aussi de gaieté est également donnée par les jeunes filles qui, dans la Sienne pacifique du « Bon Gouvernement », peinte à la fresque par Ambrogio Lorenzetti au Palais public de la cité en 1338-1340, témoignent par leurs danses du bonheur général. On a comparé cette ronde aux farandoles provençales, qui ne nous sont connues toutefois que par des documents plus récents (13).

Dans ces dernières, on note un détail qui peut rappeler ce que l'on pouvait voir à Casseneuil : l'utilisation « de mouchoirs et de cordelettes de soie pour ne pas rompre la chaîne » — rôle que l'on peut assigner aux gants. Il est vrai que nous n'avons pu trouver de témoignage relatif à cet usage avant le xv<sup>e</sup> siècle, dans une enluminure qui représente une danse par couples du type « branle » et non une danse en chaîne. Il s'agit de l'illustration par le brugcois Loyset Liédet (mort en 1478) d'une scène du roman de « Renaud de Montauban » : le héros, séjournant à la cour du roi Yon de Gascogne, invite une « damoiselle » qui « prit une serviette blanche de linge et délyée comme de soie pour aider à rafraîchir quand longuement auroit dansé » (14). Cet exemple est tardif, mais ne saurait être invoqué pour modifier une datation qui s'appuie sur l'étude du costume — au plus tard, le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, à une époque où, par ailleurs, la danse en chaîne et en ronde était souvent pratiquée dans les milieux courtois.

Une date plus précise peut-elle être tirée de l'analyse comparative de la technique et du style ? La pauvreté de la palette — qui n'est peut-être qu'apparente du fait de la chute des repeints « a secco » — ne doit pas nous empêcher d'établir des parallèles avec des productions de qualité. On peut négliger les œuvres de caractère trop artisanal aussi pauvrement peintes, mais de facture vraiment trop médiocre (15). D'ailleurs, avant 1350, les recherches naturalistes entreprises sous l'influence de l'art toscan n'ont pas encore conduit à abandonner partout les à-plat de couleurs pour des modelés plus savants : à Casseneuil on s'est contenté, semble-t-il, d'indiquer par un graphisme plus ou moins compliqué traits du visage et drapés.

Cela ne fait que confirmer la limite chronologique suggérée par l'étude de l'iconographie et surtout du costume. La présence de certains éléments décoratifs n'est pas plus décisive. Ainsi, le faux appareil polychrome qui régnait au-dessous de la frise peut être rapproché de celui qui fut exécuté aux environs de 1270 aux murs de la tour Palmata à Gaillac (Tarn), dans une région voisine de l'Agenais (16). Sur les parois de la tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse), le récit de la conquête de la Sicile par Charles d'Anjou a été développé, vers la même époque, en une sorte de frise, au-dessus d'un fond, non de rectangles, mais de losanges (17). Des losanges également, alternativement rouges et jaunes, ou des damiers sont venus couvrir, autour de 1300, certains panneaux séparant les fenêtres de la nef romane de Château-Gontier. Il s'agit d'œuvres d'une époque relativement plus reculée : la fin du xiii<sup>e</sup> siècle.

Autre élément décoratif : la marguerite à douze pétales. On n'en trouve nulle part un équivalent exact. Toutefois les fonds animés de fleurettes moins complexes (cinq à six pétales) ou d'un semis de figures étoilées, rappelant plus ou moins des fleurs, sont nombreux en France à partir du milieu du xiii<sup>e</sup> siècle. P. Deschamps et M. Thibout pensent qu'ils ne furent pas utilisés au-delà du règne de Charles V. Les derniers exemples en auraient été fournis par les décors de Vic-le-Comte et — ce qui pourrait être pour nous d'un certain intérêt — de la chapelle des Prémontrés de Durance, en Agenais même (18). L'avènement des fonds de paysages et d'architectures condamnait en effet ce traitement purement ornemental de la

paroi murale a disparaitre : il n'en subsista pas moins dans l'art pictural non-savant, en particulier dans le sud-ouest de la France, jusque vers 1500 (19).

Le schématisme des figures rend aussi difficile toute étude comparative. Comment situer les peintures de Casseneuil par rapport à l'enluminure si précieuse de maître Honoré ou de maître Pucelle, c'est-à-dire par rapport aux principaux ateliers parisiens de la première moitié du *xiv*<sup>e</sup> siècle ? Il ne semble pas non plus aisé d'établir des parallèles avec les meilleures décorations murales des régions voisines de l'Agenais vers la même époque : groupe charentais, d'ailleurs peu homogène, d'œuvres datables des environs de 1300, ensembles toulousains, calotte d'une des coupoles de la cathédrale de Cahors, enfeu du cloître de Sainte-Croix de Bordeaux (20) et même grand panneau du réfectoire capitulaire de Pampelune, exécuté en 1330 (21). De ce style, notre peintre a retenu certains traits : goût des attitudes élégantes, soulignés à la cambrure des corps — mais celle-ci est imposée par le mouvement de la danse — le rendu des bras, assez courts et grêles, bien serrés dans des manches étroites — selon la mode d'alors — et terminés par des mains fines. Souvent, les figures de Pucelle et celles des plus belles fresques gothiques méridionales de la première moitié du *xiv*<sup>e</sup> siècle et de la fin du *xiii*<sup>e</sup> sont plus élancées que celles de Casseneuil, dont les têtes représentent le cinquième de la hauteur totale de chaque personnage. Mais cela ne suffit pas à mieux dater notre œuvre ou à individualiser son auteur. En effet, un canon aussi réduit a été également employé par les meilleurs enlumineurs d'alors, dans les grotesques et les « marginalia » qu'ils multiplièrent dans leurs manuscrits les plus luxueux. Cette massivité se retrouve aussi à Durance, mais là, le décor mural est d'un style plus nettement artisanal et la datation, fort contestable d'ailleurs, est plus tardive.

Ainsi les caractères stylistiques viennent en gros confirmer ce que nous a appris déjà l'étude du costume, sans pouvoir affiner une datation très lâche, entre la fin du *xiii*<sup>e</sup> siècle et le milieu du *xiv*<sup>e</sup>. Nous pensons qu'il faut retrancher pour d'autres raisons les deux ou trois dernières décennies de cette période. En effet, l'Agenais, qui n'avait guère souffert des luttes franco-anglaises de la première guerre de Gascogne (1293-1303), devient en 1323 le champ clos où se vident les querelles des Capétiens et des Plantagenêts. C'est autour de Saint-Sardos que se développe, à quelques kilomètres au sud, le nouveau conflit. Si le pays tombe presque en entier aux mains du roi de France, plusieurs forteresses toutes proches, entre Lot et Garonne, résistent à la pression de ce dernier : jusqu'en 1337, les périodes troubles, coupées de trêves plus ou moins observées, se succèdent. Les opérations de la guerre de Cent ans débutent de ce côté par une campagne française pour la récupération de tout l'Agenais. De nouvelles chevauchées désolent le pays en 1342-1343 ; en 1345, le comte de Derby, à la tête des armées anglo-gasconnes, réoccupe une partie du territoire perdu. Des opérations se déroulent encore dans la vallée même du Lot en 1346 pour la possession d'Aiguillon, plus tard pour celle de Sainte-Livrade. Les trêves n'interviennent que de 1347 à 1354 (22). Même durant ces instants d'accalmie, il est peu probable que les habitants de l'Agenais, pays frontière parcouru par les bandes adverses, aient pu songer à faire exécuter de telles peintures, de telles images de fête alors que les nécessités militaires devaient imposer aux nobles les plus puissants de consacrer avant tout à la défense ce qu'ils pouvaient avoir sauvé de leurs revenus.

Il faut donc proposer le premier quart du *xiv*<sup>e</sup> siècle, peut-être même les dernières années du *xiii*<sup>e</sup>, comme date probable de la peinture disparue de Casseneuil. A notre sens, les caractères stylistiques, aussi bien que l'étude de l'iconographie et du costume, ne démentent pas une telle chronologie. Antérieure, et de beaucoup, à tous les décors muraux, peints ou tissés, où un tel thème chorégraphique a pu être traité, cette œuvre apparaît, pour toute la période qui s'étend des origines du gothique jusqu'au début du *xv*<sup>e</sup> siècle, comme un « unicum ». L'enluminure et l'ivoirerie profane ne semblent pas non plus offrir pour toute cette époque d'œuvre tout à fait équivalente. Sa disparition nous a donc privés d'un document exceptionnel, et il est regrettable que plus d'efforts n'aient pas été effectués pour le conserver.

(1) Selon certaines affirmations, aujourd'hui très contestées, Casseneuil s'éleverait sur l'emplacement de la villa de Cassinogilum, résidence de Louis le Pieux en tant que roi d'Aquitaine. Le site voisin de Pech-Neyrac aurait porté le château détruit par Simon de Montfort en 1214. Cette position a pu avoir été réoccupée par la suite, mais l'existence d'une autre résidence seigneuriale dans l'intérieur du bourg n'est pas impossible, puisque le « castrum » — château proprement dit ou agglomération fortifiée — et l'« honor » sont tenus en 1259 et en 1279 par plusieurs co-seigneurs.

(2) Clichés photographiques, en noir et en couleurs, et calque sont l'œuvre d'A. Jerebzoïff.

(3) Nous avons utilisé les ouvrages généraux suivant relatifs à l'histoire de la danse : C. Sachs, *Histoire de la danse*, éd. française, Paris, 1938, p. 92-93, 137-138, 140-141 ; L. Vaillat, *Histoire de la danse*, Paris, 1942, p. 82-87 ; P. Nettl, *Histoire de la danse*, Paris, 1961, p. 33-40 ; E. Lohse-Claus, *Tanz in der Kunst*, Leipzig, 1964 ; A. Wagner, *Tanz in der Kunst*, dans *Die Kunst*, t. 65, 1967-1968, p. 467-471 ; sur les caroles en général, W. Sahlin, *Études sur la carole médiévale*, Uppsala, 1940 ; éléments de comparaison, mesure et définition de la forte influence française sont fournis par F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, 2 vol., Leipzig, 1888, en particulier p. 28-34.

(4) En fait, l'état de la peinture ne permettait pas d'identifier exactement la jambe repliée.

(5) L'un des premiers traités illustrés de figures est celui de Thoinot et Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1596, réédité en 1888 par Laure Forta, avec une notice sur la danse au xv<sup>e</sup> siècle.

(6) Georges-G. Toudouze, *Le costume français*, Paris, 1945, p. 40-55 ; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. VI, *passim*.

(7) *Roman de la Rose*, vers 736-780 ; de nombreux manuscrits de cette œuvre comportent des enluminures sur ce thème, en particulier Bibl. nat. Paris, ms. fr. 1565, fol. 6 v<sup>o</sup>, fin xiii<sup>e</sup> siècle ; ms. fr. 1567, fol. 7 ; ms. fr. 380, fol. 6 v<sup>o</sup> (vers 1360-1370) ; ms. fr. 1665, fol. 7 (fin xiv<sup>e</sup> siècle).

(8) Heidelberg, Bibl. Un., Pal Germ. 848 (fin xiii<sup>e</sup> siècle) : il s'agit de Heinrich von Strelingen et de Hildebald von Schwangau.

(9) R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, 3 vol., Paris, 1924, nos 1301, 1302, 1303, 1304, 1307, et pl. CXXIII n<sup>o</sup> 1080, pl. CLXXXIV.

(10) Paris, Bibl. nat., ms. fr. 1586, fol. 51 ; miniature reproduite dans F. Avril, *L'enluminure à la cour de France au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1978, p. 87 et pl. 24.

(11) N. Rasmø, *Affreschi medoevali atesini*, Venise, s. d., p. 210-211 ; *Runkelstein*, Bolzano, 1978 (avec bibliographie).

(12) La tresque, tresce ou tresche semble avoir été d'abord une danse populaire, celle des bergers dans le « Jeu de Robin et de Marion » par exemple. Toutefois l'usage dut s'en répandre assez vite dans les milieux courtois, où la carole ne fut pas seule pratiquée ; aux vers 732-735 du *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris dit à propos de Dame Liesse :

« C'est une dame qui la tresce  
Maine volontiers et rigole.  
Ceste menoit la karole. »

Je remercie le professeur Y. Lefèvre qui a facilité mon travail dans ce domaine délicat du vocabulaire médiéval.

(13) M. Mourgues, *La danse provençale*, s. l., 1956, p. 145 et 159 ; voir aussi Nettl, *Histoire de la danse*, p. 33-34.

(14) Arsenal, ms.

(15) On peut ainsi opposer à des peintures très médiocres de style comme celles de la tour Ferrande de Pernes (Vaucluse), reproduites dans M. Roques, *Les peintures murales de la France du Sud-Est*, Paris, 1961, pl. III et IV, et P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, LXXXVII, CXL, CXLI, CXLIV, au décor de l'enfeu de Sainte-Croix de Bordeaux, qui n'est plus qu'un élégant dessin ayant perdu tout modelé (voir P. Deschamps et M. Thibout, pl. XCVII).

(16) P. Deschamps et M. Thibout, pl. CXLIII, I ; R. Mesuret, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France*, Paris, 1967, p. 88.

(17) Voir *supra*, note 15.

(18) P. Deschamps et M. Thibout, p. 195-196 et pl. CXXIV, 3 ; R. Mesuret, p. 98, avec bibliographie antérieure.

(19) Par exemple à Prayssas (Lot-et-Garonne), au Vieux-Lugos (Gironde) et au Vieux-Richet (Landes).

(20) Sur ces peintures, voir P. Deschamps et M. Thibout, p. 131-133, 149-152, 164-175 ; R. Mesuret, p. 193-197 (Cahors, coupole de la cathédrale), 187-190 (Augustins de Toulouse), 201-211 (Jacobins).

(21) E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone : Matteo Giovannetti...*, Turin, 1962, a relevé, d'après les archives de la Curie, les liens existant entre les peintres toulousains, comme Pierre du Puy et Joan Oliver, qui ont travaillé ensemble en Avignon au temps de Jean XXII.

(22) Sur les préliminaires militaires de la guerre de Cent ans en Gascogne, voir P. Chaplais, *The War of Saint-Sardos (1323-1325)*, *Gascon correspondance and diplomatic documents*, Londres, 1959 ; sur les débuts de la guerre de Cent ans dans ces régions, voir les documents exploités par P. Contamine, *Guerre, État et société à la fin du Moyen Âge. Études sur les armées du roi de France, 1337-1494*, Paris et La Haye, 1972.