

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850



TOME LXXXII

2022

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE HAUTE-GARONNE

TOULOUSE

HÔTEL D'ASSÉZAT - Place d'Assézat - 31000 TOULOUSE

Comité de lecture et d'impression de ce volume

Daniel CAZES, conservateur en chef honoraire du Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse et de la basilique Saint-Sernin

Quitterie CAZES, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Virginie CZERNIAK, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Jacques DUBOIS, maître de conférences d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art

Pascal JULIEN, professeur d'histoire de l'art moderne honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Stéphane PIQUES, docteur en histoire, chercheur associé FRAMESPA à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Henri PRADALIER, maître de conférences en histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Coordination éditoriale

Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCELLÈS

Relecture, correction et harmonisation

Louis PEYRUSSE

Illustration de couverture

Plan du *castellum* de Castel Bielh. DAO C. Viers.

Abréviations

AC Archives communales (suit le nom de la commune).

AD Archives départementales (suit le nom du département).

AM Archives municipales (suit le nom de la commune).

AMM *Archéologie du Midi Médiéval*.

AN Archives nationales (Paris).

BM Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).

BM Bulletin monumental.

Bnf Bibliothèque nationale de France (Paris).

BSAMF *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*.

CAF *Congrès Archéologique de France*.

MASIBLT *Mémoire de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*.

MSAMF *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*.

*Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Escourbiac
81304 Graulhet
Juillet 2024
Dépôt légal : octobre 2024*

Mise en page
 art'air-éd.
atelier de mise en forme des livres
Pascale et Marc Balty - www.artair-edition.fr

Comité scientifique

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)
Philippe ARAGUAS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches Ernest-Babelon et directeur d'études à l'École pratique des hautes études
Brigitte BOISSAVIT-CAMUS, professeure émérite d'archéologie médiévale et d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Paris Nanterre
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (MNAC) de Barcelone
Manuel CASTIÑEIRAS, Directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence
Jean-Michel GARRIC, attaché principal de conservation du patrimoine, chef de service du Musée des Arts de la table, abbaye de Belleperche
Christian GENSBEITEL, Maître de conférence en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie-Jules Verne, TRAME
Alexia LEBEURRE, maître de conférences en histoire et histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris 13
Émilie D'ORGEIX, directrice d'études à l'EPHE
Daniel PARENT, archéologue du bâti à l'Inrap Auvergne - Rhône-Alpes
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Franche-Comté et à l'École nationale des chartes
Gérard PRADALIE, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
François RECHIN, professeur en archéologie romaine et histoire ancienne à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
René SOURIAU, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. d'Occitanie
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société française d'archéologie

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE HÔTEL D'ASSÉZAT - PLACE D'ASSÉZAT - 31000 TOULOUSE

Tél. 05 61 23 67 98

Fondée en 1831, la Société Archéologique du Midi de la France réunit des historiens de l'art ou archéologues qui étudient et font connaître les « monuments » du Midi de la France. Ses travaux, communications et discussions, sont publiés chaque année dans un volume de *Mémoires*.

Sa bibliothèque, qui s'enrichit annuellement et depuis un siècle et demi de plus d'une centaine d'échanges avec des institutions françaises et étrangères, est ouverte tous les mardis de 14 heures à 18 heures (sauf pendant les vacances scolaires).

Sur internet :

<http://societearcheologiquedumidi.fr/>

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, une série de podcasts disponibles sur la chaîne YouTube de la Société (https://www.youtube.com/channel/UCB511xfpQZm-HTmIujJ8DA/about#:~:text=La%20Société%20Archéologique%20du%20Midi,membres%20de%20cette%20illustre%20institution...))...

Pour commander les numéros anciens (40 euros + frais d'envoi), envoyez un courriel à la Société Archéologique (samf@societearcheologiquedumidi.fr), avec vos nom, prénom et adresse.

SOMMAIRE

Mémoires

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique 17

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Bielh (Hautes Pyrénées) 45

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine 61

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse 87

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Eget, en vallée d'Aure 103

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles) 127

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard et champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne 149

Michelle FOURNIÉ,

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues 169

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle 199

Varia

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1 225

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2 229

Bulletin de l'année académique 2021-2022 233

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

T. LXXXII - 2022

RÉSUMÉS

Mémoires

Jean-Charles BALTY

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique 17

Quatre documents, dont trois connus de longue date mais jamais regroupés jusqu'ici, permettent d'envisager la place et la diffusion de la culture littéraire classique dans le chef-lieu des *Ausci* à l'époque impériale : ce sont une inscription funéraire métrique (*CIL*, XIII, 488) — « une des épitaphes les plus littéraires de toute la Gaule » (C. Jullian, 1920) —, un buste du “pseudo-Sénèque”, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre, un hermès de Pindare — celui-ci apparemment inédit — du musée d'Auch, et le court poème qu'Ausone consacre à la mémoire d'un de ses maîtres, le rhéteur Staphylius, *civis Auscius*. On n'exclura pas qu'un lien plus précis ait existé entre ces trois derniers témoignages à première vue isolés.

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Bielh (Hautes-Pyrénées) 45

En 2017, la fouille dans le quart sud-est de la fortification du Bas-Empire de Saint-Lézer donne un nouvel éclairage sur la polémique, entretenue depuis le XIX^e siècle, sur l'origine de l'évêché de Bigorre. Les périodes protohistoriques et antiques sont mal représentées. Des trous de poteaux illustrent l'existence de bâtiments du 2^e âge du Fer. Neuf fours, utilisés entre le milieu du VI^e et le milieu du VII^e siècle, témoignent de l'occupation du site à la fin de la période mérovingienne. L'ensemble de l'emprise est caractérisé par la présence d'un complexe architectural sur cour correspondant certainement au siège de l'évêché, à l'intérieur d'une enceinte réduite à 1 ha dans le quart sud-est de la muraille antique, le Castel Bielh. Plusieurs phases de constructions témoignent de la pérennité de l'installation, de son extension et de son entretien pendant la durée de son occupation. La relecture des données historiques et du contexte archéologique permet de penser que Saint-Lézer était chef-lieu, résidence de l'évêque depuis sa création et jusqu'à son transfert à Tarbes au tournant du XII^e siècle. Après cette date, le complexe monumental est abandonné et épierré. Les solins de nouvelles constructions s'implantent dessus. À cette époque, le rempart est ruiné et sert de carrière. Ces vestiges témoignent cette fois d'une installation villageoise des XIII^e et XIV^e siècles.

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine 61

L'église abbatiale de Souillac est un édifice majeur de l'histoire de l'architecture et de la sculpture romanes. Son décor sculpté, longtemps rattaché au milieu artistique languedocien ou toulousain, doit plutôt être replacé dans celui des ateliers limousins dont l'influence est perceptible également à Cahors et à Moissac. Les affinités architecturales et stylistiques qui relient Souillac à trois édifices bien datés, à savoir l'abbatiale d'Obazine (après 1156), et les églises haute et basse de Rocamadour (après 1172), suggèrent une datation plus basse que celle admise jusqu'à présent, ce qui ne serait pas sans incidence sur l'histoire des grands portails sculptés de la France méridionale. La prise de possession de l'Aquitaine orientale par Henri II Plantagenet après 1159 n'est peut-être pas étrangère à la diffusion dans cette région des nefs à files de coupes auxquelles l'abbatiale de Souillac appartient, de même que Cahors et Moissac. Seule une étude architecturale minutieuse de l'édifice, avant les restaurations qui s'annoncent, sera de nature à lever les incertitudes sur ces épineuses questions.

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse 87

À travers une étude des chapiteaux historiés du cloître de la Daurade à Toulouse (1120-1130), cet article a pour but un réexamen de l'identification de la scène du chapiteau Me 148 nommée « *Traditio Legis* », la transmission de la loi aux apôtres. En utilisant une méthode statistique pour découvrir la signification possible d'éléments sculptés que l'on qualifie généralement d'ornementaux, cette étude propose une hypothèse de lexique iconographique utilisé par les sculpteurs et les commanditaires sur ce chantier.

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Éget, en vallée d'Aure 103

Fin 2021 s'achevaient le dégagement et la restauration du décor peint de l'abside de l'église Saint-Pierre-aux-Liens, à Éget, dans les Hautes-Pyrénées, enrichissant de manière significative le corpus des peintures romanes de l'aire pyrénéenne et, secondairement, celui des peintures murales des XVI^e - XVII^e siècles. Comme souvent en pareille circonstance l'abside avait été plusieurs fois repeinte depuis sa construction et présentait de ce fait plusieurs couches superposées. Un vaste cycle de l'Incarnation occupait primitivement toute la partie centrale de l'hémicycle. Les panneaux centraux, consacrés à la Nativité et à l'Annonce aux bergers, les mieux conservés de l'ensemble, sont d'une grande qualité d'exécution. Le décor primitif du cul-de-four, plus lacunaire, soulève bien des questions. On assiste ici manifestement à un changement de paradigme dans la composition et l'affectation des peintures murales absidales, dans une réalisation que l'on peut attribuer à la fin de l'époque romane et qui est l'œuvre d'un atelier talentueux. Bien que plus ordinaire, et moins bien conservé, le double décor du tournant du XVII^e siècle n'en confirme pas moins l'importance du bourg d'Éget.

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e) 127

Si l'historiographie les a souvent passées sous silence, les châsses en bois peint sont assurément dignes d'intérêt à bien des égards. Neuf reliquaires de ce type, produits dans un large Midi de la France entre le XII^e et le XV^e siècle, sont actuellement conservés. D'un point de vue technique et matériel, ces châsses répondent d'une production spécifiquement méridionale, particulièrement homogène, révélant une concentration tant spatiale que chronologique et dont l'appréhension sous-tend des enjeux aussi bien économiques que culturels. D'un point de vue artistique, la richesse des peintures en font de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art, tant par le choix de thèmes iconographiques éminemment significatifs que par leur grandes qualités plastiques.

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard & champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne 149

On s'applique à réfléchir, dans l'ordre des tâches successives, au chantier de la cathédrale depuis son début probable en 1258 (suivant la chronologie d'Élie Lambert) jusqu'à la cessation des travaux dans le dernier quart du XIII^e siècle. L'enquête s'attache surtout à l'observation du rond-point dont sont analysées les sources champenoises et picardes, puis à suivre l'édification de la face sud de l'église en relation avec la reconstruction simultanée du cloître. Un assez long hiatus apparaît avant la reprise du chantier (élévations de l'abside et du chœur et construction du transept) à situer à partir de 1310.

Michelle FOURNIÉ

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues . . . 169

La basilique Notre-Dame la Daurade, érigée au XVIII^e siècle, est surtout connue de nos jours pour abriter la statue miraculeuse de la Vierge Noire, protectrice des femmes en couches. Mais le dépouillement du fonds d'archives de l'ancienne église Sainte-Marie a montré que, dans les périodes médiévale et moderne, plusieurs dévotions mariales coexistaient, encadrées par les confréries de la Nativité de la Vierge, de la Conception et de l'Assomption. Chacune d'entre elles possédait plusieurs statues dont les inventaires montrent le riche vestiaire. Ces confréries organisaient différentes processions et spectacles de théâtre religieux. Il n'est pas certain que la statue que l'on appelait à ce moment-là Notre-Dame la Brune ait eu un teint foncé dès la période médiévale, ni qu'elle ait été considérée comme miraculeuse avant le XVI^e siècle.

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle 199

Des travaux de réfection à la mairie de Pommevic (Tarn-et-Garonne) ont amené la découverte d'un silo comblé après désaffectation avec les résidus d'un dépotoir domestique auquel on avait précédemment mis le feu pour réduire le volume des déchets et supprimer les odeurs s'en dégageant. Deux des trois doubles tournois inclus dans ce remplissage permettent de situer chronologiquement vers le milieu du XVII^e siècle un mobilier constitué pour l'essentiel par des

céramiques utilisées pour la préparation (marmites, coquemars) ou la consommation de la nourriture (écuelles, assiettes, plat, jatte, cruchettes et pichets) et provenant des ateliers de la Lomagne. Six perles en os provenant sans doute d'un chapelet les accompagnent.

Varia

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1 225

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2 229

Bulletin de l'année académique 2021-2022 233

Les procès-verbaux des séances de la Société rendent compte de ses différentes activités, reproduisant en particulier les discussions qui suivent les communications, que celles-ci soient publiées ou non dans les *Mémoires*. On y trouvera aussi des informations sur des fouilles archéologiques, des restaurations en cours ou des découvertes diverses, à Toulouse et dans la région, ainsi que des comptes rendus et des notes variées : parcelles archéologiques possédées par la SAMF à Martres-Tolosane ; *l'église Saint-Amans de Rabastens* ; *Recherches sur la bibliothèque de l'Académie royale de peinture, sculpture et d'architecture de Toulouse* ; l'état du château de Saint-Blancard (Gers) ; *La belle Paule : le mythe et l'histoire* ; *Quand Pierre Assézat apparaît dans la correspondance diplomatique de Charles IX* ; *Nouvelles données textuelles et archéologiques sur le site du Mont Saint-Cirq* (commune de Cahors) ; les caves de la rue Tripière ; mise en place du sentier *Garona*, de Toulouse au Val d'Aran ; état des ruines de l'église romane de Cadalen (Tarn) ; *Deux nouveaux manuscrits de Pierre de la Jugie, et d'autres manuscrits du sud de la France conservés en Italie* ; le château de Scopont ; *Le couvent des sœurs hospitalières de Beaulieu (Lot)* ; fouilles en cours sur le site de l'Arsenal à Toulouse ; pieu à sabot ferré donné à la Société archéologique ; *Du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay à la façade de la Cathédrale de Cahors* ; *Johanes Oliveri, un peintre toulousain en Navarre au XIV^e siècle* ; *Observations sur « l'aqueduc de Guilheméry » à Toulouse* ; *Retour à Vouillé (printemps 507)* ; *Un élément du sarcophage dit « de saint Didier », au Musée de Cahors, représentant un soldat romain du IV^e siècle* ; la Tour de Via à Cahors...

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE
T. LXXXII - 2022
SUMMARIES

Mémoires

Jean-Charles BALTY

ELIMBERRIS/ AUGUSTA AUSCIORUM and classical culture 17

Four documents, three of which have been known for a long time but have never been grouped together, make it possible to envisage the place and spread of classical literary culture in the capital of the Auscii in the imperial period: they are a metrical funerary inscription (CIL, XIII, 488)—“one of the most literary epitaphs in all of Gaul” (C. Jullian, 1920)—, a bust of the pseudo-Seneca, now in the Louvre Museum, a hermes by Pindare—this apparently unpublished one—from the Musée d’Auch, and the short poem that Ausone devotes to the memory of one of his masters, the rhetorician Staphylius, *civis Auscius*. It cannot be ruled out that a more precise link existed between these last three isolated testimonies.

Catherine VIERS

Excavation of the site of Castel Bielh(Hautes-Pyrénées) 45

In 2017, the excavation at Saint-Lézer in the southeast quarter of the fortification of the Lower Empire sheds new light on the controversy, maintained since the nineteenth century, on the origin of the bishopric of Bigorre. Protohistoric and ancient periods are poorly represented. Nine furnaces, used between the middle of the 6th and the middle of the 7th century, testify to the occupation of the site at the end of the Merovingian period. The area is characterized by the presence of an architectural complex on courtyard corresponding certainly to the seat of the bishopric, inside an enclosure reduced to 1 ha in the south-east quarter of the ancient wall, the Castel Bielh. Several phases of constructions bear witness to the durability of the installation, its extension and its maintenance during the duration of its occupation. The rereading of historical data and the archaeological context makes it possible to think that Saint-Lézer was the capital, residence of the bishop from its creation and until its transfer to Tarbes at the turn of the twelfth century. The basements walls of new constructions were installed on it. At that time, the rampart was ruined and used as a quarry. These remains testify this time to a village settlement of the thirteenth and fourteenth centuries.

Gilles SÉRAPHIN

The abbey of Souillac in the Romanesque architecture of Aquitaine 61

The abbey church of Souillac is a major building in the history of Romanesque architecture and sculpture. Its sculpted decoration, long attached to the artistic milieu of Languedoc or Toulouse, should rather be placed in that of the Limousin workshops whose influence is also noticeable in Cahors and Moissac. The architectural and stylistic affinities that connect Souillac to three well-dated buildings, namely the abbey church of Obazine (after 1156), and the high and low church of Rocamadour (after 1172), suggest a lower dating than that admitted so far, which would not be without incidence on the history of the large carved portals of southern France. The takeover of Eastern Aquitaine by Henry II Plantagenet after 1159 is perhaps not unrelated to the diffusion in this region of the domed naves to which the abbey of Souillac belongs, as well as Cahors and Moissac. Only a meticulous architectural study of the building, before the upcoming restorations, will be able to remove the uncertainties surrounding these thorny questions.

Céline LEDRU

The structuring elements of the capitals of the second Daurade workshop in Toulouse, proposed analysis 87

Through a study of the historiated capitals of the cloister of the Daurade in Toulouse (1120-1130), this article aims to re-examine the identification of the scene of the capital Me 148 named «*Traditio Legis*», the transmission of the law to the apostles. Using a statistical method to discover the possible meaning of carved elements that are generally described as ornamental, this study proposes a hypothesis of iconographic lexicon used by sculptors and sponsors on this site.

Emmanuel GARLAND

The painted decoration of the church of Éget, in the valley of Aure 103

At the end of 2021 were completed the clearing and restoration of the painted decoration of the apse of the church Saint-Pierre-aux-Liens, in Éget, in the Hautes-Pyrénées, significantly enriching the corpus of Romanesque paintings of the Pyrenean area and, secondarily, that of the murals of the sixteenth-seventeenth centuries. As is often the case in such circumstances, the apse had been painted several times since its construction and thus had several layers superimposed. A vast cycle of the Incarnation originally occupied the entire central part of the hemicycle. The central panels, devoted to the Nativity and the Announcement to the shepherds, the best preserved of the whole, are of a high quality of execution. The primitive decoration of the cul-de-four, more incomplete, raises many questions. There is clearly a paradigm shift in the composition and use of the apsidal murals, which can be attributed to the late Romanesque period and is the work of a talented workshop. Although more ordinary, and less well preserved, the double decoration of the turn of the seventeenth century confirms the importance of the village of Éget.

Hortense ROLLAND FABRE

Painted wooden shawls in southern France (XIIth-XVth centuries) 127

If historiography has often ignored them, painted wooden reliquaries are certainly worthy of interest in many respects. Nine reliquaries of this type, produced in a wide South of France between the 12th and 15th centuries, are preserved. From a technical and material point of view, these reliquaries respond to a specifically southern production, particularly homogeneous, revealing a spatial and chronological concentration and whose understanding underlies both economic and cultural issues. From an artistic point of view, the richness of the paintings make them real objects of study for the art historian, both by the choice of iconographic themes eminently significant and by their great plastic qualities.

Bernard SOURNIA

The Picard & Champenois roundabout of Sainte-Marie de Bayonne 149

We apply to reflect, following the order of successive tasks, on the construction of the cathedral from its probable beginning in 1258 (according to the chronology of Elie Lambert) to the cessation of the work in the last quarter of the thirteenth century. The investigation focuses mainly on the observation of the roundabout of which the Champagne and Picardy sources are analyzed, then on following the construction of the south face of the church in relation to the simultaneous reconstruction of the cloister. A fairly long hiatus appears before the resumption of the construction (elevation of the apse and choir and construction of the transept) which is to be located from 1310.

Michelle FOURNIÉ

Marian devotion at la Daurade in the Middle Ages and in modern times: altars, chapels, brotherhoods and statues 169

The Basilica of Notre-Dame la Daurade, built in the 19th century, is best known today for its miraculous statue of the Black Virgin, protector of women in childbirth. But the examination of the archives of the ancient Church of Saint Mary showed that, in the medieval and modern periods, several Marian devotions coexisted, framed by the brotherhoods of the Nativity of the Virgin, the Conception and the Assumption. Each of them had several statues whose inventories show the rich wardrobe. These brotherhoods organised various processions and religious theatre performances. It is not certain that the statue that was called Notre-Dame la Brune had a dark complexion from the medieval period, nor that it was considered miraculous before the sixteenth century.

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), a set of ceramics from the 17th century 199

Renovation work at the town hall of Pommevic (Tarn-et-Garonne) led to the discovery of a silo filled after disuse by using the residues of a domestic dump which had previously been set on fire to reduce the volume of waste and remove odors emanating from it. Two of the three double tounois included in this filling made it possible to place chronologically around the middle of the seventeenth century ceramics mostly from the workshops of Lomagne used for the preparation (pots, coquemars) or the consumption of food (bowls, plates, dish, jatte, jugs and pitchers). Six bone beads probably from a rosary accompany them.

Varia

Bernard SOURNIA

Reflections on the Nave of Cardinal Godin to the Jacobins of Toulouse 1 225

Bernard SOURNIA

Reflections on the nave of Cardinal Godin at the Jacobins of Toulouse 2 229***Bulletin of the academic years 2021-2022*** 233

The minutes of the Society meetings report on its various activities, in particular reproducing the discussions following the communications, whether they are published or not in the Mémoires. Readers will also find information on archaeological excavations, ongoing restorations or various discoveries, in Toulouse and its region, as well as reports and various notes : archaeological plots of land owned by the SAMF in Martres-Tolosane ; the church of Saint-Amans in Rabastens ; *Research on the library of the Royal Academy of Painting, Sculpture and Architecture in Toulouse* ; the poor condition of the castle of Saint-Blancard (Gers) ; *La belle Paule: myth and history* ; *When Pierre Assézat appears in the diplomatic correspondence of Charles IX* ; *New textual and archaeological data on the site of Mont Saint-Cirq (commune of Cahors)* ; the cellars of rue Tripière; setting up the *Garona* trail, from Toulouse to Val d'Aran ; state of the ruins of the Romanesque church of Cadalen (Tarn); *Two new manuscripts by Pierre de la Jugie, and other manuscripts from southern France preserved in Italy* ; the Château de Scopont ; *the Convent of the Sisters Hospitallers of Beaulieu (Lot)* ; excavations underway at the Arsenal site in Toulouse ; *From the south gate of Saint-Pierre d'Aulnay to the facade of the Cathedral of Cahors* ; *Johanes Oliveri, a Toulouse painter in Navarre in the 14th century* ; *Observations on «the aqueduct of Guilheméry» in Toulouse* ; *Return to Vouillé (spring 507)* ; *An element of the sarcophagus called «de saint Didier», in the Museum of Cahors, representing a Roman soldier of the 4th century* ; the Tower of Via in Cahors...

By Jean-Michel LASSURE

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE
T. LXXXII - 2022

SUMARIO

Mémoires

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM y la cultura clásica 17

Cuatro documentos, tres de los cuales ya conocidos desde mucho tiempo pero nunca confrontados hasta aquí, permiten enfocar el papel y la difusión de la cultura literaria clásica en la capital de los *Ausci* durante la época imperial : una inscripción funeraria métrica (*CIL*, XIII, 488) – « uno de los epitafios más literarios de Galia » (C. Jullian, 1920)-, un busto del « pseudo-Séneca » conservado hoy en el Museo del Louvre, un Hermes de Píndaro – aparentemente inédito- del Museo de Auch y el pequeño poema que Ausonio consagra a la memoria de uno de sus maestros, el retórico Staphylus, *civis Auscius* . No es prohibido imaginar que un vínculo más formal haya existido entre los tres últimos testimonios a primera vista aislados.

Catherine VIERS

Las excavaciones del sitio de Castel Bielh (Hautes-Pyrénées) 45

En 2017, las excavaciones conducidas en el cuarto Suroeste de la fortificación del Bajo Imperio de Saint-Lézer proyectan nueva luz sobre la polémica alimentada desde el siglo XIX, tocante a los orígenes del obispado de Bigorre. La protohistoria y la edad antigua constituyen periodos mal representados. Huecos de pilares ilustran la existencia de edificios que se remontan a la segunda edad del Hierro. Nueve hornos, utilizados entre la mitad del siglo VI y la mitad del siglo VII, atestiguan la ocupación del sitio al final del período merovingio. El solar se caracteriza por la presencia de un complejo arquitectural con patio que corresponde seguramente a la residencia del obispo, dentro de un recinto cuya superficie no excede una hectárea en el cuarto Suroeste de la muralla antigua, el Castel Bielh. Varias fases de construcciones atestiguan la perennidad de la instalación, de su extensión y de su mantenimiento a lo largo de su ocupación. Nueva lectura de los datos históricos y del contexto arqueológico permite pensar que Saint-Lézer era cabecera, residencia del obispo desde su creación e incluso hasta su traslado en Tarbes, alrededor de los años 1100. Después de esta fecha, se abandonó el complejo monumental cuyas piedras fueron diseminadas. Las tapajuntas de las nuevas construcciones se forjan por encima de lo existente. En aquella época, la muralla resulta arruinada y sirve de cantera. En cambio dichos vestigios atestiguan la fundación de una aldea en los siglos XIII y XIV.

Gilles SÉRAPHIN

La iglesia abacial de Souillac en la arquitectura románica de Aquitania 61

La iglesia abacial de Souillac es un edificio sobresaliente de la historia de la arquitectura y de la escultura románicas. Su decoración esculpida, que fué durante mucho tiempo integrada en el campo artístico del Languedoc o de Toulouse, tiene que ubicarse más bien en el ámbito de los talleres lemosines cuya influencia se nota, al mismo tiempo, en Cahors y Moissac. Las afinidades arquitecturales y estilísticas que unen Souillac y tres edificios cabalmente datados, a saber la iglesia abacial de Obazine (después de 1156) y las iglesias alta y baja de Rocamadour (después de 1172), sugieren una datación más reciente de lo que se pensaba hasta ahora ; dicha revisión podría ejercer alguna influencia sobre la historia de los grandes portales esculpidos de la Francia meridional. La dominación de la Aquitania oriental por Henri II Plantagenet después de 1159 no parece ajena quizás a la difusión, en esta provincia, de las naves con serie de cúpulas que caracterizan la iglesia abacial de Souillac como las de Cahors y de Moissac. Sólo un estudio arquitectural minucioso del edificio, llevado a cabo antes de las restauraciones venideras, permitirá aclarar tan peliagudas cuestiones.

Céline LEDRU

Los elementos estructurantes de los capiteles del segundo taller de Daurade en Toulouse, análisis propuesto 87

A través de un estudio de los capiteles historiados del claustro de la Daurade, en Toulouse (1120-1130), este artículo procura examinar otra vez la identificación de la escena del capitel Me 148, llamada « *Traditio Legis* », o sea la transmisión de la Ley a los apóstoles. Utilizando un método estadístico para descubrir la significación posible de

elementos esculpidos - que se consideran generalmente como ornamentales- este estudio propone una hipótesis de léxico iconográfico utilizado por los escultores y los comanditarios en este taller.

Emmanuel GARLAND

La decoración pintada de la iglesia de Éget, en el valle de Aure 103

Al final del año 2021 se acabaron el descubrimiento y la restauración del conjunto pintado de la iglesia Saint-Pierre-aux-Liens, en el pueblo de Éget (Hautes-Pyrénées), enriqueciendo de una manera significativa el corpus de las pinturas románicas del ámbito pirenaico y, secundariamente, el de las pinturas murales de los siglos XVI-XVII. Como sucede a menudo, en tal caso, el ábside había sido pintado varias veces desde su construcción y presentaba, por lo tanto, varias capas superpuestas. Un ancho ciclo de la Incarnación ocupaba primitivamente toda la parte central del hemiciclo. Los paneles centrales, consagrados a la Natividad y al Anuncio hecho a los pastores, que son los mejor conservados del conjunto, revelan una gran cualidad de ejecución. El adorno primitivo del cascarón, más lacunario, suscita muchas cuestiones. Presenciamos aquí un cambio de paradigma en cuanto a la composición y la asignación de las pinturas murales del ábside; la realización de las mismas, que podemos atribuir al final de la época románica, aparece como la obra de un taller lleno de talento. Aunque más común, y menos bien conservada, la doble decoración de los comienzos del siglo XVII confirma a pesar de todo la importancia del pueblo de Éget.

Hortense ROLLAND FABRE

Los relicarios de madera pintada en la Francia meridional (siglos XII - XV) 127

Aunque olvidados a menudo por la historiografía, los relicarios de madera pintada resultan, sin duda alguna, dignos de interés desde muchos puntos de vista. Se conservan actualmente nueve relicarios de este tipo, elaborados en un ancho Mediodía de Francia, entre el siglo XII y el siglo XV. Si nos fijamos en el aspecto técnico y material, dichos relicarios atestiguan una producción específicamente meridional, particularmente homogénea, que revela una concentración tan espacial como cronológica, cuyo examen permite divisar las implicaciones económicas y asimismo culturales. Desde un punto de vista artístico, la riqueza de sus pinturas hacen de ellos verdaderos objetos de estudio para el historiador del arte, respecto a los temas iconográficos elegidos, sumamente significativos, y a sus grandes cualidades plásticas.

Bernard SOURNIA

El ábside de la catedral Santa-María de Bayona y sus fuentes en Picardía y Champaña 149

Procuramos idear, en el orden de las fases sucesivas, la construcción de la catedral desde sus comienzos probables en 1258 (siguiendo la cronología de Elie Lambert) hasta el final de las obras, en el último cuarto del siglo XIII. La encuesta se empeña sobretudo en observar el ábside cuyas fuentes, ubicadas en Picardía y Champaña, han sido analizadas, luego en seguir la edificación de la fachada Sur de la iglesia en correspondencia con la reconstrucción simultánea del claustro. Un hiato bastante largo aparece antes de que empieza de nuevo el taller (alzado del ábside y del coro y construcción del transepto) que se sitúa a partir de 1310.

Michelle FOURNIÉ

Devociones mariales en la Daurade durante la Edad Media y los Tiempos modernos : altares, capillas, cofradías y estatuas 171

La basílica Nuestra-Señora la Daurade, construida en el siglo XIX, saca su fama sobretudo, hoy, de la estatua milagrosa de la Virgen Negra, protectora de las mujeres parturientas, que sigue abrigando. Sin embargo el estudio del fondo de archivo de la antigua iglesia Santa-María ha mostrado que, en los períodos medieval y moderno, varias devociones mariales coexistían, controladas por las cofradías de la Natividad de la Virgen, de la Concepción y de la Asunción. Cada una de ellas poseían varias estatuas cuyos inventarios revelan la rica vestidura. Estas cofradías organizaban diferentes procesiones y espectáculos de teatro religioso. No parece cierto que la estatua llamada en aquel entonces Nuestra-Senora la Morena tenía una tez parda desde el período medieval, ni que fué considerada como milagrosa antes del siglo XVI.

Jean-Michel LASSURE

<i>Pommevic (Tarn-et-Garonne), un conjunto de cerámicas del siglo XVII</i>	199
--	-----

Con motivo de las obras realizadas en la alcaldía de Pommevic (Tarn-et-Garonne), se descubrió un silo que, una vez abandonado, fué colmado con residuos domésticos previamente quemados para reducir el volumen de la basura y suprimir el hedor que ésta difundía. Dos de los tres monedas tornesas incluso en este « relleno » permiten situar cronológicamente hacia la mitad del siglo XVII un material arqueológico constituido en mayor parte por cerámicas destinadas a la preparación (ollas, escalfadores) o al consumo de los alimentos (escudillas, platos, fuentes, horterías, jarras y jarros), procedentes de los talleres de Lomagne. Vienen acompañadas por seis perlas hechas de hueso, que pertenecían sin duda a un rosario.

Varia

Bernard SOURNIA

<i>Reflexiones sobre la nave del cardenal Godin en los jacobinos de Toulouse 1</i>	225
--	-----

Bernard SOURNIA

<i>Reflexiones sobre la nave del cardenal Godin en los jacobinos de Toulouse 2</i>	229
--	-----

<i>Boletines del año académico 2021-2022</i>	233
---	-----

Las actas de las sesiones de la Sociedad dan cuentas de sus diferentes actividades, reproduciendo particularmente las discusiones que siguen las ponencias, sean éstas publicadas o no en los *Mémoires*. Allí se encontrarán también informes sobre excavaciones arqueológicas, restauros que se están haciendo o diversos hallazgos en Toulouse y su comarca, así que reseñas y notas de toda clase : parcelas arqueológicas detenidas por la SAMF en Martres-Tolosane ; *La iglesia Saint-Amans de Rabastens* ; *Investigaciones sobre la biblioteca de la Academia real de pintura, escultura y arquitectura de Toulouse* ; el estado del castillo de Saint-Blancard (Gers) ; *La « Belle Paule » : el mito y la historia* ; *Cuando Pedro de Assézat aparece en la correspondencia diplomática de Carlos IX* ; Nuevos datos textuales y arqueológicos sobre el sitio del Mont Saint-Cirq (distrito de Cahors) ; las bodegas de la calle Tripière ; deslinde de la senda *Garona*, de Toulouse al Valle de Arán ; estado de las ruinas de la iglesia románica de Cadalen (Tarn) ; *Dos nuevos manuscritos de Pedro de la Jugie y otros manuscritos del Sur de Francia conservados en Italia* ; el castillo de Scopont ; *El convento de las hermanas de la caridad de Beaulieu (Lot)* ; excavaciones que se verifican sobre el sitio del Arsenal de Toulouse ; palo con punta ferrada ofrecido a la Sociedad arqueológica ; *Del pórtico Sur de San-Pedro de Aulnay hasta la fachada de Cahors* ; *Johannes Oliveri, un pintor tolosano en Navarra en el siglo XIV* ; *Observaciones sobre « el acueducto de Guilheméry » en Toulouse* ; Volviendo a Vouillé (primavera del año 507) ; *Un elemento del sarcófago dicho « de san Desiderio » en el Museo de Cahors, representando un soldado romano del siglo IV* ; la Torre de Via en Cahors...

Por Christian PÉLIGRY

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM ET LA CULTURE LITTÉRAIRE CLASSIQUE

par Jean-Charles BALT*^{*}

Quatre documents, la plupart connus de longue date mais rarement regroupés jusqu'ici, invitent à revenir sur la diffusion et la place de la culture littéraire classique dans le chef-lieu des *Ausci* à l'époque impériale.

Le seul qui ait été vraiment pris en compte à cet égard est la célèbre épitaphe de Myia¹ – « Mouchette », la petite chienne que pleure sa maîtresse –, que C. Jullian considérait comme « une des épitaphes les plus littéraires de toute la Gaule »² (fig. 1). La plaque de marbre qui porte le texte, mise au jour dans une zone de la ville (l'emplacement actuel de la gare SNCF) où se trouvait la nécropole d'une partie de la société auscitaine d'un certain rang social, ornait à n'en pas douter le tombeau même de l'animal. On connaît, en effet, à Rome comme dans le reste du monde romain, d'autres monuments érigés à des chiens par leur maître, stèles figurées comme celles d'Aeolis, d'Aminnaracus, d'Heuresis ou de Parthenope³ – accompagnées ou non de brefs poèmes – ou simples dédicaces épigraphiques⁴ ; l'*Anthologie grecque*, en revanche, n'a retenu qu'un seul texte relatif à un chien maltais⁵. Les dix hendécasyllabes phalécien dédiés à Myia – un mètre relativement rare dans la poésie latine, mais qu'utilisent Catulle et Martial dans leurs épigrammes – ne pouvaient qu'attirer l'attention des chercheurs. Ils occupent d'ailleurs une place non négligeable dans les recueils d'inscriptions funéraires et dans les travaux qui se rapportent à ce type de poésie⁶ et sont régulièrement cités dans les études relatives aux rapports entre l'homme et l'animal dans l'Antiquité⁷. Inspirés de l'épigramme de Martial sur la chienne Issa (Martial, I, 109)⁸, ils comportent surtout plusieurs réminiscences du fameux poème de Catulle sur le moineau de Lesbie,

* Communication présentée le 10 mai 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 274-276.

1. *CIL*, XIII, 488 ; *CLE* 1512 ; LAPART, PETIT 1993, p. 83, fig. 33 ; *ILA Auscii* 57.

2. JULLIAN 1920, p. 374 n. 8.

3. Respectivement *AE* 1994, 348 (Aeolis), *CIL*, VI, 29895 Aminnaracus), 39093 (Heuresis) et *IG* XII.2, 459 (Parthenope). Pour une illustration, cf. KOCH 1984, p. 61-62, fig. 2 (Parthenope) et 5 (Aeolis) ; GRANINO CECERE 1994, pl. XXII (Aeolis), XXIII a (Heuresis) et XXIII d (Parthenope) ; la stèle d'Aminnaracus, aujourd'hui conservée à Cardiff, National Museum of Wales, inv. 19.203/6, est plus rarement reproduite ; on en trouvera une bonne photographie sur le site commons.wikimedia.org/wiki/File:NMW_-_römischer_Hundegrabstein.jpg. — La stèle d'Helena, au J. Paul Getty Museum, représente le chien de la jeune fille, mais n'est pas le monument funéraire de l'animal (KOCH 1984, p. 59-61, 72, fig. 1 ; KOCH 1988, p. 85-87 n° 30, fig., pl.).

4. *CLE* 1174 (épitaphe de Fuscus, à Concordia [?]), 1175 (épitaphe de Margarita, à Rome), 1176 (épitaphe de Patrice, à Salerne) ; KAIBEL 1878, n°s 626 (épitaphe de Theia, à Rome) et 627 (épitaphe d'un chien anonyme, près de Florence). Tous ces textes repris et traduits dans HERRLINGER 1930, p. 40-42 n°s 40-41 et 43, p. 44-45 n° 47, p. 47-48 n°s 49-50.

5. *Anth.*, VI, 211.

6. PLESSIS 1905, p. 279-281 n° 65 ; GALLETTIER 1922, p. 283-284 et 333 ; COURTNEY 1995, p. 196-197 n° 204 et p. 408-409 ; WOLFF 2000, p. 97.

7. HERRLINGER 1930, p. 46-47 n° 48 ; TOYNBEE 1973, p. 121 ; GRANINO CECERE 1994, p. 418, pl. XXIII c ; FÖGEN 2018, p. 143-146 ; KOMPATSCHER *et al.* 2014, p. 12 et 27-28 ; KOMPATSCHER, SPANNRING 2019, p. 13.

8. GALLETTIER 1922, p. 284 (« inspirés manifestement par la lecture de Martial »).

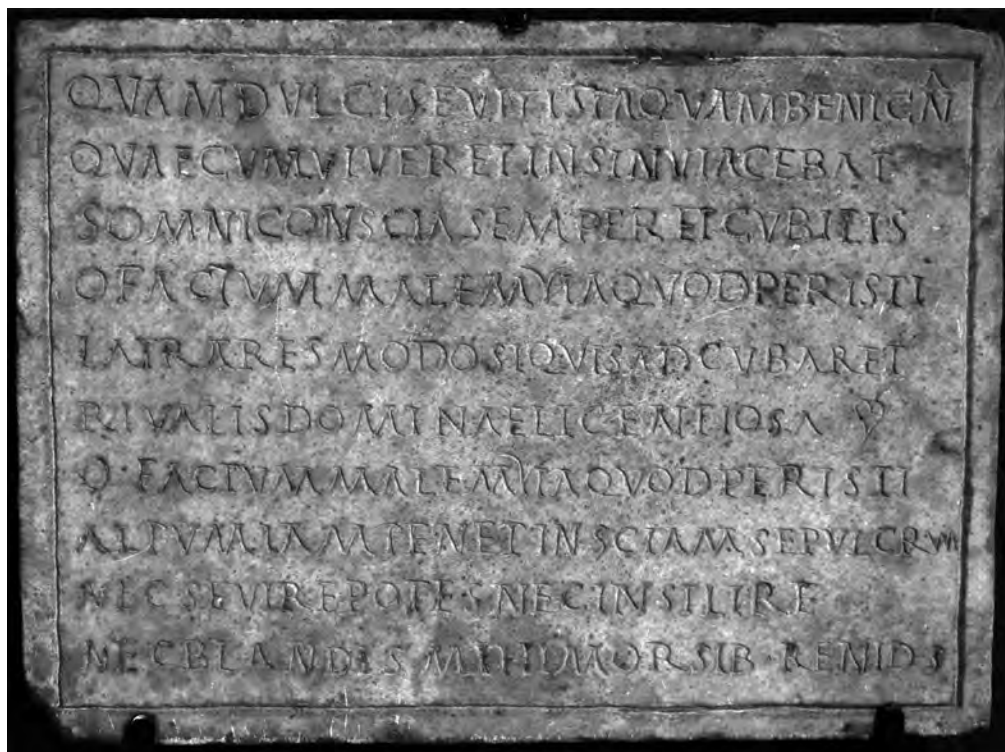


FIG. 1. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Inscription funéraire de Myia. Cl. J.-Ch. Balty.

réminiscences relevées par Th. Mommsen dès 1866 et par la plupart des commentateurs ultérieurs⁹, d'autant que l'un de ces parallèles textuels littéraux a conduit, peu après la découverte d'Auch, à restituer correctement le vers 16 de Catulle qui nous était parvenu corrompu dans la tradition manuscrite¹⁰. C'est assez dire l'importance de l'inscription d'Auch, dont on a également souligné la composition très régulière¹¹ et la cohérence du texte¹². La structure même du poème, qui fait alterner 3 vers / 1 vers de refrain / 2 vers / 1 vers de refrain / 3 vers, n'est pas sans rappeler, elle aussi, certains poèmes de Catulle¹³. Je reprends ici le texte latin pour annoter les réminiscences catulliennes et le fais suivre d'une traduction (pour ceux qui ne pourraient avoir accès au poème dans la langue originale).

*Quam dulcis fuit ista, quam benigna
Quae cum uiueret in sinu iacebat
Somni conscia semper et cubilis.
O factum male, Myia, quod peristi.
Latrares modo, si quis ad cubaret
Riualis dominae, licentiosa.
O factum male, Myia, quod peristi.
Altum iam tenet insciam sepulchrum
Nec seuire potes nec insilire,
Nec blandis mihi morsib(us) renides.*

Catulle, 3, 6 : *nam mellitus erat*
Catulle, 2, 2 : *quem in sinu tenere*
Martial, 14, 39, 1 : *dulcis conscia lectuli*
Catulle, 3, 16 : *o factum male !*

Catulle, 57, 9 : *riuales socii puellularum*

Catulle, 3, 9 : *circumsiliens*
Catulle, 2, 4 : *et acris solet incitare morsus*

9. MOMMSEN 1866, p. 68 ; FORDYCE 1961, p. 92 ; WALTERS 1976, p. 354.

10. GIGLI 1880 (*non uidi*). Cf. notamment GOOLD 1969 (avec, p. 202-203, le nom de tous ceux qui ont adopté sans réserves cette correction).

11. WALTERS 1976, 359 (« carefully worked out linguistically and structurally ») ; COURTNEY 1995, 409.

12. WALTERS 1976, 359 (« And stylistically the Auch poem is quite accomplished »).

13. COURTNEY 1995, 409, renvoyant à COURTNEY 1985, p. 94 (poème 17), 96 et 99 (deux parties du poème 68).

« Qu'elle était douce, qu'elle était agréable,
 [c]elle qui de son vivant reposait sur le sein (de sa maîtresse)
 toujours confidente de son sommeil et de sa couche.
 O quel malheur, Myia, que tu sois morte !
 Tu aboierais sans retenue pour peu qu'un rival
 vienne se coucher près de ta maîtresse.
 O quel malheur, Myia, que tu sois morte !
 Déjà un profond tombeau te retient inconsciente.
 Tu ne peux plus ni gronder, ni bondir,
 ni me témoigner ta joie par de caressantes morsures.

La mise en page (*ordinatio*) des dix vers sur une grande plaque de marbre de 0,31 x 0,44 m est également soignée, la hauteur des lettres diminuant cependant très légèrement du début à la fin de chaque ligne. Un simple sillon encadre le texte, sans la moindre mouluration. On ne manquera pas de comparer le document à la plaque qui porte l'épithaphe de Margarita, mise au jour à Rome mais aujourd'hui conservée au British Museum (inv. 1756,0101.1126)¹⁴ : elle mesure 0,50 x 0,61 m et comporte douze vers (hexamètres dactyliques) plus soigneusement gravés encore, grâce aux fins traits d'alignement de la préparation, dans un bel encadrement mouluré. Ces deux plaques à la tranche non lissée ne se conçoivent qu'encadrées dans une maçonnerie de brique, comme on en rencontre, à Rome et dans les Gaules, pour des monuments funéraires d'une certaine importance, et différent, on le voit, des stèles figurant l'animal citées ci-dessus qui, bien que décorées, n'accompagnaient pas des tombeaux de la même importance. Mais la comparaison entre ces monuments d'Auch et de Rome ne s'arrête pas à ces seules considérations matérielles. Si les vers consacrés à Myia s'inspirent de Catulle et de Martial et sont, comme ceux des deux poètes, des hendécasyllabes phaléciens, ceux que l'inscription de Rome dédie à Margarita font, dès les tout premiers mots, écho à Virgile et sont, comme chez Virgile, des hexamètres dactyliques : au fameux *Mantua me genuit* du distique réputé orner la tombe du poète, repris dès au moins l'époque de Martial et si souvent imité par la suite¹⁵, répond ici le *Gallia me genuit* de l'épithaphe du chien de chasse, qui renvoie par ailleurs à Lygdamus, Propertius et Ovide¹⁶.

À Auch, comme à Rome, c'est bien dans un milieu aisé et imprégné d'une solide culture littéraire que sont nés ces poèmes, à une date qu'il est, certes, difficile de préciser, mais que l'on situe généralement pour des raisons paléographiques au II^e siècle.

*
* *

Souvent négligés comme témoins de cette culture classique à l'époque impériale, deux documents archéologiques méritent de retenir tout particulièrement l'attention. Mise au jour en 1846 dans l'ancien lit du Gers, au quartier de Lagarrasac, à l'occasion des travaux de dérivation de la rivière¹⁷, c'est d'abord une tête de marbre figurant un poète grec (fig. 2) où l'on voit généralement aujourd'hui Hésiode, Aristophane ou Euripide, voire Ésope¹⁸, mais qui passait déjà depuis longtemps pour Sénèque, au moment où il a été découvert à Auch ; de là, le nom de « pseudo-Sénèque » que l'on donne à ce type iconographique dont on connaît à ce jour plus de quarante exemplaires (c'est l'un des plus répandus de

14. Pour une illustration, cf. GRANINO CECERE 1994, pl. XXIII b ; mais aussi sur le site du British Museum : www.britishmuseum/collection/object/G_1756-0101-1126.

15. FRINGS 1998, p. 89-92.

16. CLE 1175 (commentaire de Fr. Buecheler) ; HOGMA 1959, p. 221 ; FRINGS 1998, p. 93-96.

17. PALANQUE 1907 ; ESPÉRANDIEU 1908, p. 114 n° 1051, fig. ; RICHTER 1965, p. 61 n° 29, fig. 195-197 ; LAPART, PETIT 1993, p. 85.

18. Hésiode : BUSCHOR 1947, p. 183-185 ; RICHTER 1962, p. 42-45 ; RICHTER 1965, p. 58-66. — Aristophane : BIANCHI BANDINELLI 1931, p. 197-205 ; TORELLI 1982, p. 100-101 n. 23 ; WOJCIK 1986, p. 102-103. — Euripide : BOL *et al.* 1990, p. 164-165 n° 198 (E. Voutiras). — Pour d'autres propositions d'identification encore (Archiloque, Hipponax, Ésope, Sophron de Syracuse, Épicharme de Cos, Philétas de Cos, Callimaque, Théocrite, Ératosthène, Aratus, Apollonius de Rhodes, Philiskos, Philémon de Syracuse, Ennius, Lucrèce), cf. RICHTER 1965, p. 63-65 ; HELBIG⁴, II, p. 162-163 n° 1338 (H. von Heintze).

tous les portraits de poètes et penseurs antiques). Créé à l'époque hellénistique, au tout début du II^e siècle avant notre ère¹⁹, comme le fut celui qui figure le vieil Homère aveugle, le portrait est couronné de lierre sur une réplique du Musée des Thermes (inv. 612)²⁰ et associé à Ménandre sur un hermès double de la Villa Albani²¹, ce qui invite à penser qu'il représente effectivement un poète ; on ne peut malheureusement rien déduire, pour le moment, de son association à un autre personnage, toujours non identifié, sur un deuxième hermès double, celui-là à Copenhague²² : on a, certes, parfois voulu y reconnaître Virgile, mais ce pourrait être plus vraisemblablement un poète de l'époque hellénistique, la plupart de ces hermès doubles associant des penseurs et hommes de lettres grecs d'époques différentes, mais jamais, jusqu'ici, un Grec et un Romain. Plusieurs de ces images du « pseudo-Sénèque » sont des hermès, dont on sait l'usage, dans les villas de l'aristocratie romaine, dès la fin de l'époque républicaine, pour témoigner de la culture de leurs propriétaires ; on en compte jusqu'à 18 et 20 exemplaires dans deux villas de Tivoli connues sous le nom de « villa des Pisons » et « villa de Cassius », où le fût des hermès portait parfois le nom des personnages représentés : dans la première de ces villas, les inscriptions renvoient à Théophraste, Carnéade, Aristote, Héraclite, Eschine, Isocrate, Andocide, Aristophane, Philémon, Aristogiton et Alexandre le Grand, auxquels hermès s'ajoutent des portraits aujourd'hui identifiables comme ceux d'Hermarque et de Miltiade ou que l'on crut être ceux d'Héraclite, d'Hérodote, de Théocrite, de Théophraste, de Socrate ou de Sophocle et qui figurent de toute manière des célébrités de la Grèce antique²³ ; dans la seconde, ce sont les noms de Périclès, Bias, Périandre, Thalès, Cléobule, Pittakos, Solon, Platon, Anacréon, Chabrias²⁴, mais aussi de Pindare, Bacchylide, Phidias, Diogène, Pisistrate, Lycurgue, Hermarque et Archytas qui apparaissent. Aux portraits des Sept Sages, se mêlaient donc des effigies de philosophes, orateurs, poètes (y compris les grands tragiques et comiques) et hommes d'État de l'époque classique et hellénistique, voire celle d'un sculpteur, Phidias.

Compte tenu de l'inclinaison de la tête, l'original grec du « pseudo-Sénèque » appartenait, à n'en guère douter, à une statue assise²⁵ dont il est cependant impossible de préciser l'attitude. L'exemplaire d'Auch s'adaptait très vraisemblablement, quant à lui, au fût d'un hermès ; c'est ce que paraît indiquer la découpe du cou, le très léger biseau du rebord du buste et la faible profondeur de la zone d'encastrement que l'on rencontre sur plusieurs portraits de marbre de Pompéi

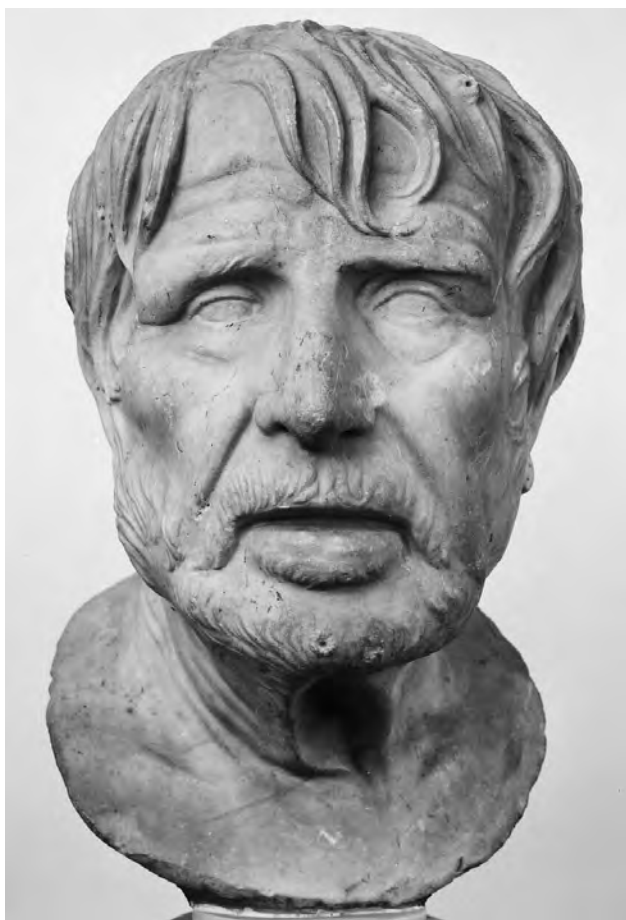


FIG. 2. PARIS, MUSÉE DU LOUVRE. Buste du pseudo-Sénèque, d'après Richter 1965, fig. 196.

19. En dernier lieu, VON DEN HOFF 1994, p. 106 et n. 195 (« Stilstufe des frühesten 2. Jhs. ») ; ZANKER 1995, p. 145-149, fig. 80 a-c (« um 200 v. Chr. », p. 147).

20. RICHTER 1965, p. 58-59 n° 4, fig. 135 ; GIULIANO 1987, 42-44 n° R 23, fig. (R. Belli Pasqua).

21. RICHTER 1965, p. 59 n° 6, fig. 140-141 ; BOL *et al.* 1990, p. 163-166 n° 198, pl. 104-105.

22. RICHTER 1965, p. 61 n° 36, fig. 189-190 ; JOHANSEN 1992, 130-132 n° 54, fig.

23. LORENZ 1965, p. 24-25 ; NEUDECKER 1988, p. 225-228 ; DILLON 2006, p. 49-54.

24. LORENZ 1965, p. 22-24 ; NEUDECKER 1988, p. 229-234, pl. 16-19.

25. VON HEINTZE 1975, p. 159 ; VON DEN HOFF, 1994, p. 46.



FIG. 3. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Moulage du buste de Louvre.
Cl. J.-Ch. Balty.

mis au jour, avec le fût auquel ils appartenaient, dans le *tablinum* ou le péristyle de certaines maisons²⁶, ainsi que pour des portraits de bronze de Pompéi et d'Herculanum, et notamment pour le magnifique exemplaire du Musée national de Naples figurant également le « pseudo-Sénèque », dont la découpe est quasiment identique²⁷. Ces têtes étaient fixées au fût moyennant un simple scellement de plâtre, parfois renforcé par un tenon sur la surface d'encastrement, comme sur le portrait de Staia Quinta dans une des exèdres du sanctuaire de Diane à Nemi, portrait aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Copenhague²⁸.

L'histoire de la tête d'Auch est bien connue et il n'est pas nécessaire de la reprendre en détail puisque Ch. Palanque l'a contée dans un des premiers tomes du *Bulletin de la Société archéologique du Gers* en 1907²⁹. Qu'il suffise de rappeler que l'ingénieur qui dirigeait alors les travaux la fit déposer au Service des Ponts et Chaussées, mais qu'un de ses successeurs dans cette charge se l'est indûment appropriée dans des circonstances qu'on ne peut que déplorer – et blâmer – aujourd'hui, mais qui sont celles de nombreuses découvertes anciennes, qu'il l'emporta avec lui lorsqu'il fut muté à Bordeaux, mais, devant les réclamations, introduites par la voie administrative des préfets du Gers et de la Gironde, finit par offrir l'œuvre au Louvre, où elle est conservée depuis 1860³⁰. Le musée d'Auch en reçut un moulage en plâtre en 1863, qui figure toujours dans les collections³¹ (fig. 3).

La réplique du Louvre n'a fait l'objet d'aucune restauration : elle est fort bien conservée et n'a pas souffert de son immersion dans le lit du Gers ; l'épiderme du marbre n'en a pas été altéré et a conservé toute la sensibilité d'un original qui était en bronze et dont la magnifique tête mise au jour en 1754, dans le péristyle de la « Villa des Papyrus » à Herculanum³², permet de se faire la meilleure idée³³.

26. DE FRANCISCIS 1951, fig. 8-9, 16, 27 ; BONIFACIO 1997, p. 82, 86-87 n° 32 et p. 90-92 n° 35, pl. XXV, XXVIII.

27. RICHTER 1965, p. 59 n° 12, fig. 165-167 ; WOJCIK 1986, p. 97-99 n° C 7, pl. LIII-LIV ; MATTUSCH 2005, p. 249-253, fig. 5.137-140 ; *Ercolano. Tre secoli di scoperte* 2008, p. 207 pl. et p. 272-273 n° 87.

28. FEJFER 2008, p. 287, 297-298, fig. 25, 33a et 34a.

29. PALANQUE 1907.

30. Inv. MA 921. Cf. HÉRON DE VILLEFOSSE 1896, p. 56 n° 921 ; BERNOULLI 1901, p. 164 n° 23 ; ESPÉRANDIEU 1908, p. 114 n° 1051, fig. ; MICHON 1922, p. 53 n° 921 ; STRANDMAN 1950, p. 85 n° 24, pl. II.24 ; CHARBONNEAUX 1963, p. 53 ; LAPART, PETIT 1993, p. 85 ; STIRLING 1996, p. 214, fig. 4 ; *D'après l'antique* 2000, p. 315-316 n° 140, fig. (A. Pasquier) ; MARTINEZ 2010, p. 73.

31. POLGE 1950, p. 6 n° K 7.— Un moment réputé perdu (« dans les vicissitudes de nos collections artistiques, ce fragile monument a disparu » ; PALANQUE 1907, p. 195), le moulage aujourd'hui présenté dans les salles gallo-romaines est bien celui qui avait été réalisé au XIX^e siècle, comme en témoigne l'ancien soclage de l'œuvre.

32. Ci-dessus n. 27.

33. Ce portrait diffère, cependant, comme l'a très justement noté A. Pasquier (*D'après l'antique* 2000, 316), de toutes les autres répliques par la direction des pointes de cheveux de la grande mèche qui balaie le front, dans l'axe du visage, et est dirigée vers l'angle interne de l'œil droit et non de l'œil gauche ; on relèvera également le mouvement plus tourmenté des mèches de la nuque, témoignant d'un certain souci de « réinterprétation » d'un original célèbre, analogue à celui que l'on observe pour une autre « réplique » de cette même Villa des Papyrus, celle du Doryphore de Polyclète que va jusqu'à signer Apollonios d'Athènes, fils d'Archias (pour l'œuvre elle-même, cf. WOJCIK 1986, p. 171-173).

Deux points me paraissent devoir retenir plus particulièrement l'attention. Tout d'abord, sa découverte en Gaule. La quasi-totalité des répliques provient, en effet, d'Italie ; une seule a été mise au jour en Afrique du Nord, dans les fouilles de l'odéon ou du théâtre de Carthage ; une autre, de très petite taille, provient apparemment d'Alexandrie (anc. coll. von Sieglin). Or, rares sont les portraits d'hommes de lettres de la Grèce antique dont une réplique ait été mise au jour jusqu'ici en Gaule. On n'en citerait à vrai dire que sept autres exemples. Et tout d'abord la tête de Sophocle (?), découverte dans la villa de Poilhes (Hérault), aujourd'hui au musée d'Ensérune³⁴, tête qu'un examen attentif conduit bien à inscrire dans la liste des répliques d'un type iconographique considéré jusqu'ici comme un des trois ou quatre types (type III) ayant figuré Sophocle et qui se caractérise par la grande fourche que l'on observe dans la frange de cheveux frontale, au-dessus de l'angle intérieur de l'œil gauche ; contrairement à ce qu'avait initialement pensé Ch. Picard, on ne saurait y voir Platon, dont la frange frontale présente une série de mèches uniformément peignées de la gauche vers la droite ; on ne retrouve pas non plus à Ensérune les très longues mèches sinueuses de la barbe des autres portraits figurant le philosophe. Dans la villa de Séviac, un fragment de tête portant un *strophion* torsadé dans les cheveux a parfois été comparé aux effigies d'Homère du type Apollonius de Tyane et considéré comme un portrait de philosophe ou de poète³⁵ ; le mouvement des cheveux de la frange frontale ne correspond cependant pas à celui desdits portraits d'Homère et le *strophion* n'est pas le filet beaucoup plus mince que l'on aperçoit dans les cheveux d'autres types iconographiques d'Homère ou de Sophocle. Ce *strophion* se retrouve, en revanche, sur un buste de bronze d'Herculanum, au musée de Naples, où l'on voit généralement un portrait de Pythagore³⁶ et sur un exemplaire d'Aquilée considéré comme l'effigie d'un médecin³⁷, le *strophion* caractérisant également Esculape³⁸. Le fragment de Séviac n'est pas loin de présenter la même disposition de la frange frontale que le buste d'Herculanum, sans être cependant identique ; je n'ose donc affirmer qu'il ait pu représenter Pythagore. À Chiragan, les fouilles de L. Joulin (1897-1899) ont mis au jour la tranche verticale, très caractéristique, d'un visage qui n'est autre qu'un des nombreux portraits de Démosthène³⁹. À Lyon, deux bustes en hermès, mis au jour en 1823, figurent Zénon de Kition⁴⁰, le philosophe stoïcien dont on connaît aujourd'hui une dizaine de répliques, et un personnage imberbe où l'on a parfois voulu voir un Romain⁴¹ – et plus particulièrement L. Munatius Plancus⁴² – mais qui est sans doute un philosophe de la fin de l'époque hellénistique. Enfin, deux petits bustes de Philitas de Cos et d'Ibycos de Rhégion, mis au jour respectivement en 1770 et 1828-1820 à Crest, dans la Drôme, mais depuis longtemps oubliés, sont venus tout récemment compléter ce tableau, É. Prioux ayant retrouvé le premier dans une collection particulière lyonnaise⁴³ et rappelé la découverte du second, dont ne subsiste plus qu'un estampage de l'inscription qui l'identifiait, au Musée de Die et du Diois⁴⁴. Ce sont, à ma connaissance, les seuls autres portraits d'intellectuels grecs découverts en Gaule. Il n'est pas du tout assuré, en effet, que le portrait de Platon et un hermès double fragmentaire d'Aix-en-Provence, au Musée Granet, soient de provenance locale⁴⁵, non plus qu'une tête de Zénon de la collection Bourguignon de Fabregoules⁴⁶ ; le buste de Socrate du Musée Saint-Raymond, à Toulouse⁴⁷, considéré le plus souvent comme de provenance inconnue, a été « apporté de Grèce en France au début du XIX^e siècle » et « donné au

n° G 1, pl. XC-XCI ; KREIKENBOM 1990, p. 81-85, 174 n° III.42, pl. 172-175 ; *Ercolano. Tre secoli di scoperte* 2008, p. 186 pl. et p. 268 n° 73 [V. Moesch]).

34. PICARD 1946 (« Platon ») ; PICARD 1947 (« Sophocle, type III ») ; ESPÉRANDIEU, LANTIER 1966, p. 42 n° 8800, pl. XXXVIII (« Sophocle, type III ») ; CLAVEL 1970, p. 614 et 625, fig. 85 (« Platon »).

35. STIRLING 1996, p. 214 ; STIRLING 2005, p. 69 (« a philosopher portrait ») ; STIRLING 2007, p. 308 (« a philosopher or writer »), pl. 84.5.

36. SCHEFOLD 1943, p. 100-101, pl. ; BALTÿ 1976, p. 13-16, fig. 8-9 ; SCHEFOLD 1997, p. 152-154, 500, fig. 69.

37. SANTA MARIA SCRINARI 1972, p. 66 n° 194, pl. ; BALTÿ 1976, p. 31-32, fig. 28.

38. *LIMC*, II, s. v. « Asklepios », *passim*.

39. JOULIN 1902, p. 321 n° 197 E, pl. XIV ; RACHOU 1912, p. 68 n° 163.

40. RICHTER 1965, p. 188 n° 3, fig. 1095-1097 ; VON DEN HOFF 1994, p. 90 n° 3 ; DARBLADE-AUDOIN 2006, p. 38 n° 70, pl. 51.

41. CHARBONNEAUX 1960, 188 (« un philosophe romain », Thraséas ?).

42. AUDIN 1982, p. 7-8 ; DARBLADE-AUDOIN 2006, p. 39-40 n° 71, pl. 52.— *Contra* : ROSSO 2010, p. 279-282, fig. 6-8.

43. PRIoux 2008, 68-69, fig. 1-5.

44. *Ibid.*, 70, fig. 6.

45. Platon : ESPÉRANDIEU 1908, p. 451 n° 1692, fig. ; RICHTER 1965, p. 166 n° 14, fig. 939-940. Hermès double : EA 1454 (« Pittakos », pour G. Lippold) ; ESPÉRANDIEU 1910, p. 358 n° 2503, fig. (« Sophocle ? ») ; FREL 1969, p. 22-23, pl. VII (« Héraclite »).

46. RICHTER 1965, p. 188 n° 6, fig. 1099-1100 ; VON DEN HOFF 1994, p. 91 n° 8.

47. ESPÉRANDIEU 1908, p. 100 n° 1023, fig. ; RICHTER 1965, p. 111 n° A 9, fig. 473-475 ; SCHEIBLER 1989a, p. 12-14 n° 2, fig. 6 a-c, 8, 10 ; SCHEIBLER 1989b, p. 39 n° 6.2 ; HERMARY 1996, p. 22-26 n° 1, fig. 1-5.

musée de Toulouse, entre 1828 et 1835, par le sculpteur-restaurateur du Louvre Bernard Lange »⁴⁸. La découverte d'Auch n'en est que plus remarquable.

Tout à fait remarquable également est la présence, sur le portrait, des trois points de basement destinés à faciliter le report des mesures du modèle et qui sont demeurés sur le front, au départ de deux des longues mèches de la chevelure, et au milieu de la barbe, sur le menton. Ce sont les témoins indiscutables du soin avec lequel a été réalisée la copie dans l'atelier d'où elle est sortie, une copie fidèle donc, dont les proportions et les détails de l'iconographie avaient fait l'objet de mesures reportées au compas ou à l'aide d'un appareil de mise aux points analogue, dans son principe, à celui qu'utilisent encore les praticiens pour ce genre de travail.

*
* *

Mais le Musée des Jacobins d'Auch, aujourd'hui Musée des Amériques, conserve un deuxième buste de poète de la Grèce classique, qui semble bien avoir entièrement échappé jusqu'ici aux spécialistes de l'iconographie antique⁴⁹ : c'est la partie supérieure, taillée séparément comme il arrive souvent, d'un hermès dont le fût avait été réalisé dans un autre bloc de marbre et qui ne nous est pas parvenu (fig. 4-11).



FIG. 4. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ; face.
Cl. J.-Ch. Balty.

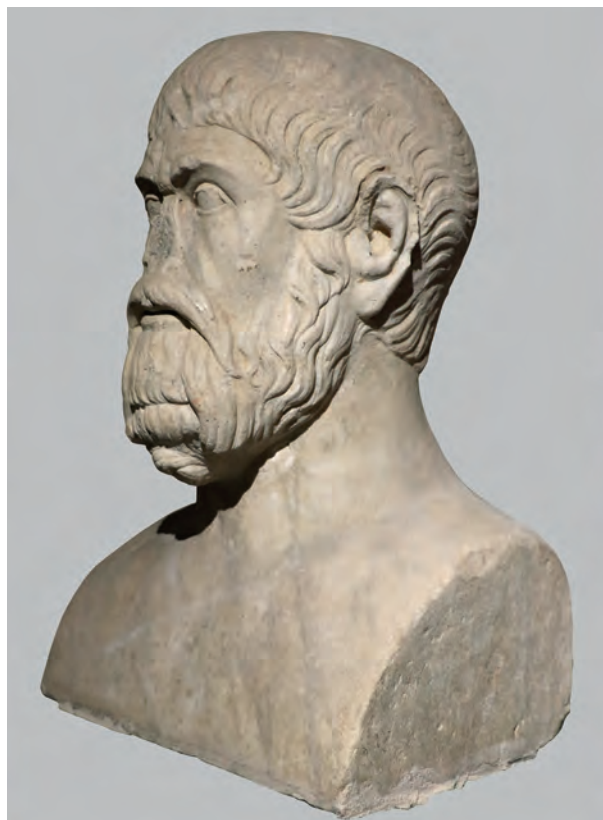


FIG. 5. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ; trois-quarts.
Cl. J.-Ch. Balty.

48. *Le regard de Rome* 1995, p. 101 n° 63, fig.

49. Curieusement, l'œuvre n'apparaît pas non plus dans la carte archéologique du Gers (LAPART, PETIT 1993), quel que soit le lieu de découverte que l'on prenne en compte ; sur ce point, ci-dessous, p. 21-22.— Mes plus vifs remerciements vont à M. Fabien Ferrer-Joly, directeur du Musée des Amériques, qui m'a très libéralement autorisé à publier ce buste, ainsi qu'à Mme. Rosy Frauciel, qui a mis tout en œuvre, avec le personnel du musée, pour que je puisse, dans les meilleures conditions, examiner et photographier l'œuvre durant les mois si difficiles du printemps 2021.

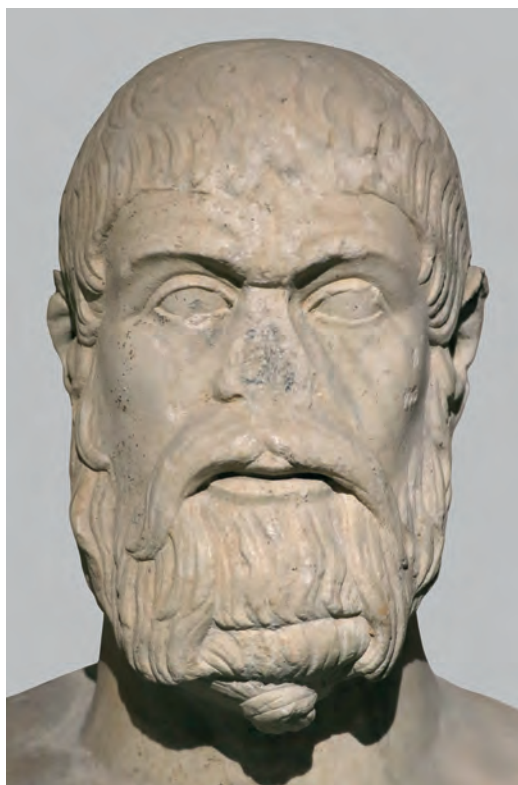


FIG. 6. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ; détail de la tête, de face. Cl. J.-Ch. Balty.

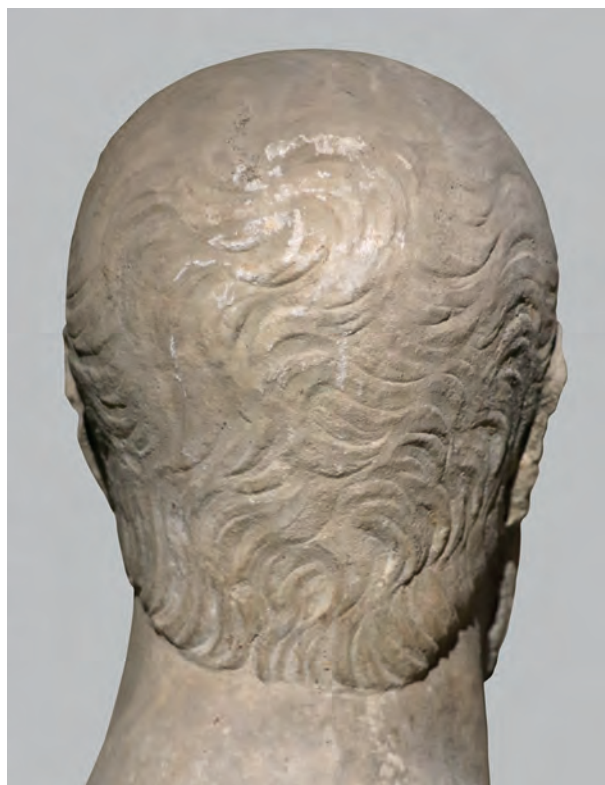


FIG. 7. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ; détail de la tête, de dos. Cl. J.-Ch. Balty.

Haut. totale 0,442 m ; haut. de la tête 0,282 m (du vertex à la pointe de la barbe) ; larg. du buste à la base 0,297 m (par devant), 0,286 m (à l'arrière) ; prof. du buste à la base 0,205 m (du côté gauche), 0,215 m (du côté droit).

Marbre blanc à veines grisâtres, grains fins et éclats de mica ; patine terne, assez grise ; épiderme assez usé ; concrétions dans les sillons des cheveux, des paupières et au départ de la barbe dans le cou. Le dos du buste, dégagé à la pointe, n'a pas été dressé comme les côtés ; l'œuvre devait donc être placée contre une paroi. Le lit de pose, préparé au ciseau et à la gradine (traces visibles sur toute la surface), n'a été lissé qu'aux endroits nécessaires pour assurer un joint parfait avec le fût, dans l'angle arrière droit en particulier (fig. 12).

Nez brisé et autrefois restauré (cf. ci-dessous) ; ourlet des deux oreilles en partie brisé également. Épaufures sur le front, les arcades sourcilières, la paupière inférieure de l'œil droit, la joue droite, la moustache et l'épaule droite. De rares coups sur la joue gauche et dans le cou.

Ce beau buste figure un homme d'âge mûr et d'un caractère très affirmé, dont la barbe présente une étrange caractéristique : les mèches latérales, très longues, sont nouées sous le menton alors même que, sur celui-ci, les poils sont beaucoup plus courts et taillés de façon fort curieuse en deux étagements superposés. Hellénistes et historiens de l'art antique y reconnaîtront immédiatement un personnage dont le portrait est attesté à ce jour par une dizaine de répliques remontant toutes à un même original datable du milieu du V^e siècle av. J.-C., mais dont l'identité a longtemps été discutée : on y voyait autrefois l'empereur Julien, un buste, aujourd'hui au Musée du Capitole, portant l'inscription médiévale x IANVS x INPEATOR x, alors interprétée comme le nom de cet empereur ; H. P. L'Orange, publiant en 1949 une réplique jusque-là inédite acquise par le musée d'Oslo, suggéra d'y reconnaître le général spartiate Pausanias, qui, vainqueur des Perses à la bataille de Platées en 479, fut soupçonné par la suite de vouloir constituer un royaume et de trahir au profit de la Perse dont il aurait adopté certains usages, et condamné par sa ville natale où il mourut dix ans plus tard, emmuré, selon certaines sources, dans le temple d'Athéna où il aurait cherché refuge. Pour L'Orange, c'est la forme très particulière de la barbe, qu'il rapprochait de celle des satrapes perses d'Asie Mineure au V^e siècle et des souverains

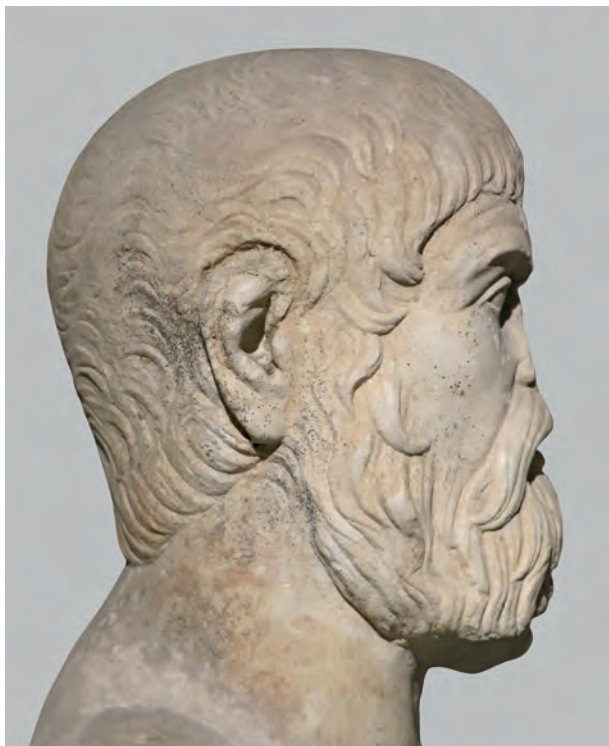


FIG. 8. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ;
détail de la tête, profil droit. Cl. J.-Ch. Balty.

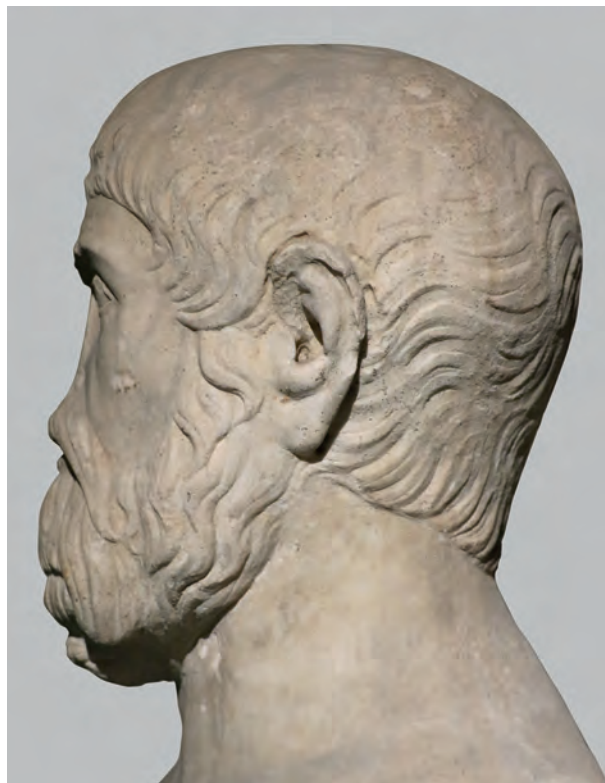


FIG. 9. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ;
détail de la tête, profil gauche. Cl. J.-Ch. Balty.

sassanides⁵⁰, qui justifierait l'identification proposée ; elle connoterait cette *Περσική τρυφή*, ce raffinement oriental, qu'évoque Diodore (XI, 44, 5) à propos de Pausanias. Quelque étonnante qu'elle puisse paraître, cette identification se maintint dans la littérature archéologique⁵¹, fût-ce accompagnée d'un point d'interrogation, jusqu'à ce que la découverte, dans les fouilles américaines d'Aphrodisias, en 1981-1982, d'un médaillon inscrit figurant le même personnage ne révèle son nom : ΠΙΝΔΑΡΟΣ, Pindare⁵², le grand poète grec du milieu du V^e siècle effectivement : identification et style du portrait concordent, certes, parfaitement ; mais l'étrange barbe demeure énigmatique... À l'exception de G. Hafner⁵³, qui préféra y reconnaître un autre Pindare, le tyran d'Éphèse du VI^e siècle av. J.-C. – ce qui, déjà, briserait cette concordance chronologique et rend surtout moins bien compte de la présence de portraits de ce personnage parmi les célébrités habituellement figurées en hermès (on ne sait quasiment rien de Pindare d'Éphèse, si ce n'est une anecdote qui ne suffit pas à lui assurer une place dans ce type de contexte) –, l'identification a généralement été acceptée.

Présent dans le *Catalogue du Musée archéologique de la ville d'Auch* de H. Polge⁵⁴ sous le n° K 5, le buste porte aujourd'hui le n° inv. 975.1343 et est enregistré comme provenant de Touget (Gers)⁵⁵ tandis que le cartel de l'œuvre précise

50. L'ORANGE 1949, p. 678-680, fig. 8 a-b ; L'ORANGE 1973, p. 6-7, fig. 8-9.

51. BIELEFELD 1962, col. 71-89, fig. 1-6 ; RICHTER 1965, p. 99-101, fig. 413-425 ; METZLER 1971, p. 231-238, fig. 16 ; VOUTIRAS 1980, p. 62-72 ; ALSCHER 1982, p. 317-324, fig. 57 a-f ; GAUER 1968, p. 150-154, fig. 17-18.

52. ERIM 1982, p. 148, fig. ; *The Anatolian Civilisations* 1983, p. 118 n° B 317 ; RICHTER, SMITH 1984, 177, fig. 139 ; SMITH 1990, p. 132-135, pl. VI-VII ; HIMMELMANN 1993, p. 56, fig. 1.

53. HAFNER 1987, p. 7-10.

54. POLGE 1950, p. 6 n° K 5 : « Buste », sans la moindre description, ni précision de provenance.

55. L'actuel registre d'inventaire n'est qu'une copie relativement récente d'un inventaire précédent, que ne semble pas connaître POLGE 1950 (ci-dessus n. 54). Une erreur de transcription s'y serait-elle produite, le cartel du buste indiquant une tout autre provenance, infiniment plus vraisemblable ?

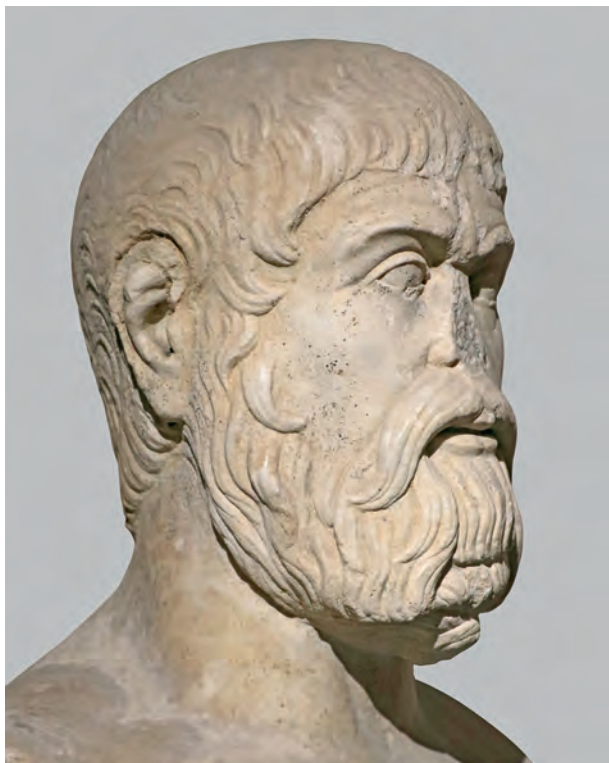


FIG. 10. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ;
détail de la tête, trois-quarts droit. Cl. J.-Ch. Balty.

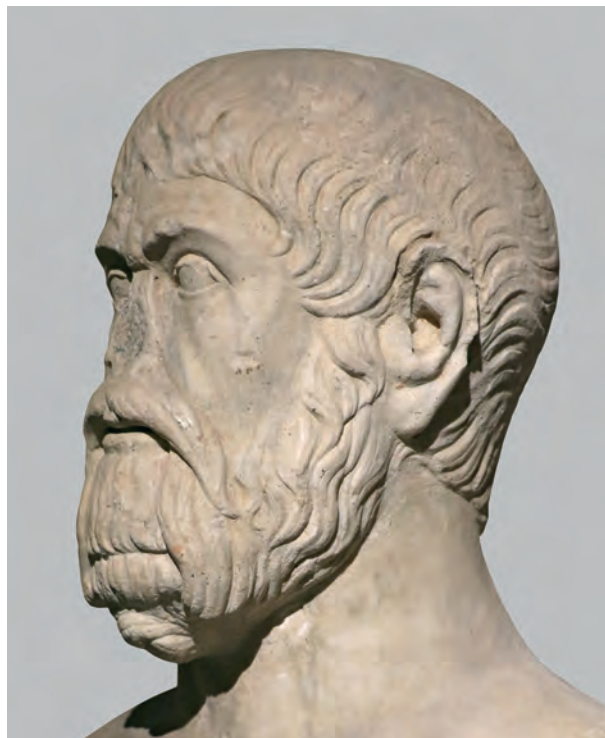


FIG. 11. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ;
détail de la tête, trois-quarts gauche. Cl. J.-Ch. Balty.

qu'il aurait été trouvé dans le quartier du Garros – c'est-à-dire la partie basse de la ville où s'étendait l'agglomération antique, sur la rive droite de la rivière. C'est assurément cette dernière provenance qu'il y a lieu de retenir, quand bien même on ne sache pas l'origine de l'information. La découverte remonte, selon toute vraisemblance, au XIX^e siècle : le nez avait été restauré, comme il se faisait encore couramment à l'époque, en retaillant et piquetant la partie brisée et en lissant les bords pour faire adhérer une prothèse, aujourd'hui enlevée (des restaurations analogues ont affecté, à Toulouse, les portraits mis au jour à Béziers⁵⁶ ou Chiragan⁵⁷, ainsi que l'Auguste d'Eauze⁵⁸ ; elles y sont l'œuvre des sculpteurs locaux Beurné et Griffoul-Dorval et antérieures au milieu du siècle). Ce pourrait être un *terminus ante quem* pour la trouvaille auscitaine ; mais il n'en est nulle part question dans le *Mémoire sur les antiquités de la ville d'Auch* qu'écrivit Alexandre Du Mège vers 1829, manuscrit déposé aux Archives départementales du Gers et qui ne fut publié que beaucoup plus tard⁵⁹. Le buste, alors dans une collection privée, ne serait-il entré au musée qu'à une date ultérieure ? Il est impossible d'avoir la moindre certitude.

Comme il arrive souvent pour les bustes en hermès, qui réduisent à la tête et au cou des statues qui étaient en pied ou assises, le copiste qui a réalisé l'exemplaire d'Auch a redressé la position de la tête, dont l'axe correspond presque exactement à celui du buste. Il en va tout autrement sur deux des répliques du Musée du Capitole⁶⁰ qui sont, à cet égard, plus fidèles à l'original perdu : la tête est assez violemment tournée vers l'épaule gauche, qui est recouverte d'un manteau

56. BALT, CAZES 1995, p. 12, fig. 17, 18, 20, 28, 34, 39, 52, 53, 61.

57. BALT, CAZES 2005, fig. 1 du catalogue ; BALT, CAZES 2008, fig. 1 et 73 du catalogue ; BALT, CAZES, ROSSO 2012, p. 24, 28, 38, 41, 48, fig. 12, 27, 42, 46, 60, 90, 101, 114, 123, 137, 161 et 179 du catalogue ; BALT, CAZES 2020, fig. 11, 24, 63, 69, 76, 83, 94, 103, 116, 125, 132, 137 et 143 du catalogue.

58. BALT, CAZES 2005, p. 47, fig. 18-19, 21 et Annexe II, 198 (en c), fig. 112.

59. DU MÉGE 1908.

60. Ci-dessous, p. 24.



FIG. 12. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Buste de Pindare ; lit de pose du buste.
Cl. J.-Ch. Balty.

(*pallium* ou chlamyde ?) ; et cette position même s'accorde parfaitement avec la tension qui émane des traits du visage : un regard perçant sous des arcades sourcilières fortes et un menton volontaire. La tête d'Oslo⁶¹, plus frontale par rapport à l'axe du cou, pourrait bien avoir appartenu à un hermès analogue à celui d'Auch. Celle de Naples, malheureusement cassée plus haut, semble n'avoir été remontée qu'erronément en position frontale sur l'hermès moderne où elle se trouve aujourd'hui ; le regard, aux pupilles très légèrement tournées vers la gauche, paraissent indiquer que ce devait être également la position initiale de la tête.

Il n'est pas inutile de reprendre brièvement la liste des différentes répliques connues jusqu'ici et d'attirer l'attention sur certains détails pour situer à sa juste place l'exemplaire auscitain. J. Bergemann s'est attaché déjà à les caractériser, les unes et les autres, avec une extrême précision ; il a envisagé aussi leur dépendance respective par rapport à l'original grec et a cherché à les dater ; je ne reviens

pas sur ces différents points, m'accordant, pour l'essentiel, avec ses prises de position dont je ne m'écarte que sur l'insertion, dans cette liste, d'une tête d'Athènes (Musée National, inv. 3306)⁶² que G. M. A. Richter⁶³ et D. Metzler⁶⁴ rejetaient déjà comme réplique et que E. Voutiras⁶⁵ et E. Weski⁶⁶ ont, depuis lors, considérée comme une « Umbildung » ou une variante de ce type iconographique. Très proche, certes, par l'organisation presque analogue de la frange de cheveux sur le front et le mouvement général des mèches sur le reste du crâne, elle n'a cependant ni le nœud de la barbe, ni la découpe si particulière des mèches sur le menton, qui permettent aisément de regrouper et d'identifier tous les autres exemplaires⁶⁷ ; et surtout, elle a une tout autre expression. Je la sépare donc très nettement des répliques proprement dites⁶⁸, présentées ici par ordre alphabétique de leur lieu de conservation :

- Aphrodisias, Musée, inv. 65.144 et 66.211 ; prov. d'Aphrodisias, « Triconch House »⁶⁹
- Aphrodisias, Musée ; prov. d'Aphrodisias, « école d'Asklepiodotos ? »⁷⁰

61. Ci-dessous, p. 24.

62. HEKLER 1934, p. 259 n° 2, fig. 2-3 ; BIELEFELD 1962, col. 84-85 n. 8.

63. RICHTER 1965, p. 100 (« resembling [...], but not identical »).

64. METZLER 1971, p. 238-239.

65. VOUTIRAS 1980, p. 69.

66. WESKI, FROSINIEN-LEINZ 1987, p. 195 n. 1 (E. Weski).

67. Pour la signification même de cette barbe très particulière, DILLON 2006, p. 178 n. 64 n'a pas manqué de rappeler l'interprétation très différente qu'en donnaient HIMMELMANN 1994, p. 79-81 et GIULIANI 1998, p. 636-637, le premier n'y voyant qu'un trait de réalisme connotant visuellement la σωφροσύνη (modestie, piété religieuse) du poète (« Dieses 'realistische' Porträt ist weitgehend unabhängig vom wirklichen Aussehen des Dargestellten », p. 81), le second y reconnaissant au contraire un élément individualisant de sa physiognomie. HIMMELMANN 2001, p. 64-69, pl. 4-5 a réaffirmé sa position avec force. Il est cependant plus vraisemblable de considérer qu'il y a là un trait d'archaïsme (qui siérait d'ailleurs à quelqu'un comme Pindare), la longue moustache rappelant très exactement celle de l'Aristogiton du groupe des Tyrannoctones.— Dépourvue de ces signes distinctifs, la tête d'Athènes ne manque pas de rappeler une tête de Detroit, Institute of Art, que L. Alscher datait des années 440 (ALSCHER 1982, p. 277, fig. 50 a-b : « in die vierziger Jahre »).

68. Rien ne permet d'affirmer, comme le voudrait PRUSAC 2018, p. 147, fig. 1-3, que le portrait d'un des cosmètes d'Athènes (LATTANZI 1968, p. 53-54 n° 20, pl. 20 a-b) ait été retaillé dans l'effigie d'un de ses prédécesseurs qui aurait elle-même été réalisée à partir d'une réplique du Pindare.

69. BERGEMANN 1991, p. 164 ; SMITH *et al.* 2006, p. 253-255 n° 157, pl. 109 (Sh. Dillon) ; BERENFELD 2019, p. 45 n° 1, pl. 26 A.

70. SMITH 1990, p. 132-135 n° 1, pl. VI-VII.1-4 ; BERGEMANN 1991, p. 168.

- Auch, Musée des Jacobins, aj. Musée des Amériques, inv. 975.1343 (anciennement K 5)⁷¹
- Munich, Nymphenburg, Badenburg, inv. Ny. B. P. 18 ; prov. précise inconnue (mais Italie)⁷²
- Naples, Musée national, inv. 6144 ; prov. anc. coll. Farnèse⁷³
- Oslo, National Gallery, inv. Sk. 1242 ; prov. du commerce d'antiquité romain⁷⁴
- Rome, Musée du Capitole, Filos. 59 ; prov. de l'anc. coll. Giustiniani⁷⁵
- Rome, Musée du Capitole, Filos. 58 ; prov. de l'anc. coll. Giustiniani, puis coll. Albani (?)⁷⁶
- Rome, Musée du Capitole, Filos. 60 ; prov. inconnue⁷⁷
- Smyrne, autrefois École évangélique (brûlé en 1922) ; prov. d'Aphrodisias⁷⁸.

Variante ou « Umbildung » (?) :

- Athènes, Musée National, inv. 3306 ; prov. de l'Amykleion de Sparte⁷⁹.

En regard de ces différentes œuvres, l'exemplaire d'Auch se signale par deux caractéristiques non négligeables pour la reconstitution de la statue originelle : d'une part, l'extrême sécheresse, mais aussi l'acuité du dessin des longues mèches de la chevelure, qui trahit un original en bronze ; d'autre part, la curieuse césure que l'on remarque, surtout du côté gauche, entre les mèches de la frange frontale et celles du reste de la calotte crânienne, la pointe de ces dernières ne recouvrant pas la base des premières, comme il se fait d'habitude et comme elle le fait plus ou moins clairement du côté droit. On ne peut s'empêcher de penser à une modification intervenue dans le courant même du travail de copie, comme si le praticien s'était décidé à supprimer le mince filet qui ceint les cheveux sur plusieurs portraits de poètes grecs (Homère, Sophocle, et quelques portraits anonymes) et aurait également été présent sur l'original. L'hermès d'Auch conserverait-il ainsi la trace d'un détail iconographique que les autres répliques auraient abandonné et permettrait-il de remonter, de la sorte, à un stade de la transmission du modèle aux ateliers de copistes qui serait antérieur à celui dont témoignent les autres exemplaires ? Je n'ose l'affirmer, mais il n'est assurément pas inintéressant de noter ce détail.

Par la structure même du visage, une certaine raideur de l'attitude ou le dessin des arcades sourcilières et des yeux, la réplique d'Auch n'est pas sans évoquer l'Aristogiton du groupe des Tyrannoctones, que L'Orange rapprochait déjà de l'original du portrait de Pindare⁸⁰ ; d'autres ont souligné l'étonnante parenté de cette belle tête avec certaines figures du fronton ouest d'Olympie⁸¹, mais également montré que le dessin des mèches appelait davantage la comparaison avec l'Aurige de Delphes qu'avec l'Aristogiton⁸², toutes ces confrontations invitant à situer la création du type iconographique durant cette période que les archéologues allemands désignant du nom de « Hochklassik » et orientant vers une date aux alentours de 450 av. J.-C. ou peu après⁸³. On se souviendra que Pindare mourut en 438 ; la statue qui lui avait été élevée était donc très certainement une statue réalisée *post mortem*, dans les années qui suivirent immédiatement sa disparition,

71. POLGE 1950, p. 6 n° K 6.

72. WESKI, FROSINI-LEINZ 1987, p. 194-196 n° 74, pl. 114 ; BERGEMANN 1991, p. 165-166.

73. RICHTER 1965, p. 100 n° 4, fig. 422-424 ; ALSCHER 1982, p. 319, fig. 57 c et f (légende en partie erronée) ; BERGEMANN 1991, p. 167-168, pl. 36.1-4 ; GASPARRI *et al.* 2009, p. 22-23 n° 7, pl. VII.1-4 (M. Caso).

74. RICHTER 1965, p. 100 n° 5, fig. 419-421 ; ALSCHER 1982, p. 318-324, fig. 57 a-b ; SANDE 1991, p. 18-20 n° 11, pl. XI ; BERGEMANN 1991, p. 159-164, pl. 29.1, 30.1, 31.1, 32.1 ; HIMMELMANN 2001, pl. 4-5.

75. RICHTER 1965, p. 100 n° 1, fig. 425 ; *Griechische Porträts* 1988, p. 19, pl. 15.1-2 ; BERGEMANN 1991, p. 159-164, pl. 29.2, 30.2, 31.2, 32.2, 33.1 ; KRUMEICH 2002, p. 231-232 n° 126, fig.

76. RICHTER 1965, p. 100 n° 2, fig. 416-418 ; BERGEMANN 1991, p. 159-164, pl. 29.3, 30.3, 31.3, 32.3, 33.2.

77. RICHTER 1965, p. 100 n° 3, fig. 413-415 ; ALSCHER 1982, p. 319, fig. 57 d-e (légende en partie erronée) ; BERGEMANN 1991, p. 164-165, pl. 34.1-4.

78. EA 3206 ; SQUARCIAPINO 1943, p. 77 n° 2, pl. R d ; BERGEMANN 1991, p. 168, pl. 33.4.

79. Cf. ci-dessus, p. 23, n. 56-61 ; GIULIANI 1982, p. 53 ; BERGEMANN 1991, p. 166-167, pl. 35.1-4.

80. L'ORANGE 1949, p. 675-676 ; L'ORANGE 1973, p. 3-4.

81. BIELEFELD 1962, col. 73-75 ; METZLER 1971, p. 234-235 ; BERGEMANN 1991, p. 170-171, pl. 29.4, 30.4, 31.4.

82. BERGEMANN 1991, p. 170.

83. *Ibid.*, p. 173 : « In die Zeit um bzw. nach 450 v. Chr. ». Je vois mal, pour ma part, que l'organisation même de la chevelure évoque celle du « Discophore » de Polyclète (*ibid.*, p. 171).

comme il arrive généralement à cette époque⁸⁴. Mais l'original dont nous sont parvenues les différentes répliques citées était-il pour autant la statue que lui avaient érigée les Athéniens et que signalent Pausanias (I, 8, 4) et le pseudo-Eschine (*Ep.*, IV, 3) sur l'agora, en face de la stoa Basileios, le grand portique qui occupait l'angle nord-ouest de la place⁸⁵ ? La chose est moins assurée. Au dire d'Eschine, cette statue figurait le poète assis, vêtu, tenant une lyre et un livre déroulé sur les genoux, les cheveux maintenus par un bandeau⁸⁶. Rien n'autorise à penser, bien au contraire, que les têtes, bustes et hermès conservés aient appartenu à une statue assise⁸⁷ ; le mouvement de la tête vers l'épaule gauche, sans la moindre inclinaison vers le bas, invite plutôt à restituer une statue debout, comme l'était celle du « poète en marche » dont nous ont été conservées des répliques au Louvre, à Rome (Palais des Conservateurs) et à Corinthe⁸⁸. On ne manquera pas de rappeler, à cet égard, qu'une statuette, aujourd'hui perdue, portant l'inscription ΠΙΝΔΑΠΟΚ mais malheureusement acéphale, mise au jour à Rome au XVI^e siècle, dans une tombe, avec une statuette d'Euripide et deux médaillons au nom de Sophocle et de Ménandre, représentait également le poète debout et tenant une cithare, drapé dans un manteau qui reposait sur l'épaule gauche et laissait nue l'épaule droite⁸⁹. Il y eut sans doute, comme pour Homère, Sophocle ou Socrate⁹⁰, différents types statuaire figurant Pindare ; on n'oubliera pas, en effet, qu'à Memphis, dans l'exèdre du *Serapeion* où apparaissent plusieurs figures de poètes et philosophes, c'est une statue assise qui porte le nom de Pindare (ΠΙΝΔ[ΑΠΟΣ])⁹¹ : la main gauche posée sur une lyre tenue contre lui sur le *klismos* revêtu d'une peau d'animal où il est installé, l'épaule gauche et le bas du corps drapés dans un grand manteau, les longs cheveux bouclés maintenus sur le front par un mince bandeau mais retombant sur les épaules, le poète a le visage légèrement tourné vers le haut, comme perdu dans ses pensées ou cherchant l'inspiration. Mais on est là à un tout autre moment de l'histoire de l'art antique, en pleine époque hellénistique⁹², où sont créés de nouveaux types iconographiques des grands noms de la Grèce, comme ceux du vieil Homère aveugle ou du « pseudo-Sénèque », dont il a déjà été question ci-dessus.

*
* *

Le dernier document de ce dossier n'est autre que le poème en distiques élégiaques consacré par Ausone, dans sa *Commemoratio professorum Burdigalensium*, 20, au rhéteur Staphylius. Ces quelques vers, déjà traduits par E.-Fr. Corpet quelques années auparavant⁹³, le furent à nouveau par P. Lafforgue⁹⁴, en 1851, dans son *Histoire de la ville d'Auch* ; la traduction de Corpet a été reprise dans le *Bulletin de la Société archéologique du Gers* de 1915 par J.-Fr. Bladé⁹⁵ ; dans la même revue, R. Cuzacq en a procuré plus récemment une nouvelle⁹⁶. Il n'est cependant pas inutile de rappeler ici ce qu'Ausone dit de la personnalité et de l'œuvre de celui qu'il qualifie de *civis Auscius*, citoyen d'Auch. Pour en parler, il s'écarte, précise-t-il, du principe qui avait été le sien de ne reprendre, dans cette *Commemoratio*, que les professeurs bordelais, ses concitoyens – et ce, qu'ils aient enseigné à Bordeaux même ou ailleurs. Et il s'en explique : c'est que ce

84. HIMMELMANN 1994, p. 69-74 datait cependant le portrait « noch in der Lebenszeit des Dichters » (p. 69) ; HIMMELMANN 2001, p. 64 y voyait une dédicace de Pindare lui-même dans un sanctuaire béotien ; à cette date, la chose paraît peu vraisemblable.

85. WYCHERLEY 1957, p. 54-55 n° 117 (Pausanias) et p. 215 n° 708 (pseudo-Eschine).

86. Chr. Witschel (*Standorte* 1995, p. 304-306 n° C 7) et KRUMEICH 2002, p. 232 estiment, l'un et l'autre, que la statue d'Athènes ne pouvait dater des alentours du milieu du V^e siècle ; elle n'était sans doute pas antérieure au milieu du siècle suivant et constituait un hommage rétrospectif des Athéniens au poète.

87. BERGMANN 1991, p. 183-184. — *Contra* toutefois HIMMELMANN 2001, p. 64 n. 98 : « Die Ergänzung als sitzender Kitharspieler wird vor allem durch die in den Aufnahmen meist nicht genügend deutlich werdende scharfe Kopfwendung zur linken Schulter nahegelegt ».

88. Pour ce type iconographique (Alcée ?), cf. RICHTER 1965, p. 69-70, fig. 243-246. — C'est également à un type statuaire de ce genre que pense Chr. Witschel (*Standorte* 1995, p. 306 n. 24).

89. RICHTER 1965, p. 143 n° 2, fig. ; KRUMEICH 2002, p. 214 fig. 6, 232. Pour la statuette d'Euripide, RICHTER 1965, p. 137 n° II.d et 138, fig. ; pour les médaillons de Sophocle et Ménandre, *ibid.*, p. 125 n° 1, fig. et p. 227 n° 1, fig. respectivement.

90. RICHTER 1965, p. 45-56, fig. 1-127 (Homère), p. 109-119, fig. 456-573 (Socrate), p. 124-133, fig. 611-713 (Sophocle).

91. LAUER, PICARD 1955, p. 48-68, fig. 19-26, pl. 4-7 ; RICHTER 1965, p. 143, fig. 783 ; BERGMANN 2007, p. 249, 254, fig. 161-164.

92. Pour une datation dans le courant de la deuxième moitié du III^e siècle, BERGMANN 2007, p. 256.

93. CORPET 1842, p. 189.

94. LAFFORGUE 1851, II, p. 305.

95. BLADÉ 1915, p. 193.

96. CUZACQ 1958, p. 407.

« fils de la Novempopulanie » – c'est le nom de cette partie de l'Aquitaine au IV^e siècle – avait été pour lui, tout à la fois, un père, comme son propre père Iulius Ausonius, et un oncle, comme Æmilius Magnus Arborius chez qui Ausone était allé étudier à Toulouse. Grammairien de la qualité d'un Scaurus⁹⁷, d'un Probus⁹⁸, rhéteur des plus actifs, sachant à fond les écrits d'histoire de Tite Live et d'Hérodote, versé dans toutes les connaissances humaines que comportaient les six cents livres de Varron, Staphylius avait l'âme pure comme l'or, la voix persuasive, la parole calme ; il n'hésitait jamais, ni ne se précipitait ; sa belle vieillesse brillait de santé, étrangère à la haine et à la fourberie, et sa mort fut conforme à sa vie paisible. « Voilà tout ce que nous savons sur le rhéteur auscitain », écrivait J.-Fr. Bladé ; et les rares notices qui lui ont été consacrées jusqu'ici ne peuvent assurément en dire davantage⁹⁹.

Il est peut-être, cependant, aujourd'hui possible de préciser quelque peu, et même d'aller au-delà. N'était O. Seeck, qui enregistrait le personnage sous le nom de Staphylos dans la *Realencyclopädie*, tout le monde l'a généralement appelé Staphylius. C'est la correction qu'apportait Scaliger, dans la première édition des œuvres d'Ausone que le savant érudit publia en 1574, au manuscrit de Lyon, le seul à nous avoir conservé la *Commemoratio* ausonienne et qui a Stafilus, au nominatif, dans le titre du poème ; au vers 4, en effet, le nom n'apparaissait qu'au vocatif, Stafyli / Staphyli, qui ne permettait pas de restituer précisément le nominatif. Le nom est évidemment grec, Staphylos, et formé sur σταφυλή / σταφυλίζ, la grappe de raisin ; c'est celui de plusieurs personnages mythologiques, les uns et les autres liés à Dionysos / Bacchus et au vin. En latin, il est relativement rare, mais il apparaît toujours, au nominatif, sous la forme Staphylus / Staphyla ou Stafilus, comme *cognomen*, jamais Staphylius. Mais, on le sait, au IV^e siècle, les surnoms en – *ius* – parfois formés sur d'anciens surnoms – et les surnoms grecs proliférèrent « même parmi les couches supérieures » de la société¹⁰⁰, alors que ces surnoms grecs dénotaient autrefois une origine familiale servile ou libertine. *Staphylius* rappellerait-il également le *Staphylus* d'un affranchi du I^{er} ou du II^e siècle qui portait ce surnom ?

C'est sur ce point précis qu'une recherche onomastique dans le *Corpus inscriptionum latinarum* et les différents recueils régionaux qui l'ont complété apporte, ce me semble, une indication nouvelle, jusqu'ici passée inaperçue et qui nous ramène éventuellement à Auch. Deux des inscriptions de Rome qui attestent le *cognomen* rare de Staphylus (*CIL*, VI, 11913 et 11914) concernent un certain C. Antistius Staphylus, un affranchi. Or, le gentilice *Antistius*, qui est celui d'une vieille *gens* romaine d'origine plébéienne, est aussi celui d'une importante famille présente à Auch et dans sa région dès le Haut-Empire¹⁰¹ : C. Antistius Severus y exerça les fonctions de flamine (peut-être du culte impérial)¹⁰² ; C. Antistius Threptus, un sévir augustal, affranchi d'une certaine Antistia Rufina, y fit construire, à ses frais, des bancs (*sedes*), sans doute ceux du local de ce collège auquel il appartenait¹⁰³ (fig. 13) ; C. Antistius Arullianus, dont l'autel funéraire a été retrouvé à Belloc-Saint-Clamens¹⁰⁴, fut peut-être un des propriétaires de la vaste villa du Barré établie à quelque 500 m de là, sur près de 4 ha, sur les bords de la Baïse¹⁰⁵. L'épigraphie auscitaine connaît également une Antistia Severiana, épouse d'un C. A(n)t(stius) Eutybianus¹⁰⁶, une [A]ntistia Rufina¹⁰⁷, une ou un Antist[...]¹⁰⁸, un C. Antistius

97. Q. Terentius Scaurus : *RE*, 2^e sér., V.1, 1934, s. v. « Terentius, 70 », col. 672-676 (P. Wessner) : cf. Aulu Gelle, XI, 15, 3 : *Terentius Scaurus diui Hadriani temporibus grammaticus uel nobilissimus* ; Histoire Auguste, *Ver.*, 2, 5 : *grammaticum Latinum, Scauri filium, qui grammaticus Hadriani fuit*.

98. *RE*, 2^e sér., VIII.1, 1955, s. v. « M. Valerius Probus, 315 », col. 195-212 (R. Hanslik) ; cf. Suétone, *gramm. et rhet.*, 24 ; saint Jérôme, *Chron.*, a. 2078 : *Probus Berytius eruditissimus grammaticorum*.

99. *RE*, 2^e sér., III.2, 1929, s. v. « Staphylos, 4 », col. 2149-2150 (O. Seeck).

100. SALOMIES 2012, p. 3 et 7-13.

101. Elle y apparaît dès le I^{er} siècle et compte au nombre des plus importantes de la cité ; cf. FABRE, BOST 2010, p. 30, 31 et 37.

102. *CIL*, XIII, 445 = *ILA* Auscii 10 ; cf. ESPÉRANDIEU 1908, p. 113 n° 1050, fig. ; LAPART, PETIT 1993, p. 81.

103. *ILTG* 135 = *AE* 1955, 261 = *ILA* Auscii 11 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 84.

104. *CIL*, XIII, 451 = *ILA* Auscii 86 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 252 n° 278.

105. LAPART, PETIT 1993, p. 253 ; *Guide archéologique Midi-Pyrénées* 2010, p. 47, 49.

106. *CIL*, XIII, 11022 = *ILA* Auscii 20 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 83.

107. *CIL*, XIII, 447 = *ILA* Auscii 17 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 81.

108. *CIL*, XIII, 453 : *ILA* Auscii 26 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 81.



FIG. 13. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Inscription de C. Antistius Threptus.
Cl. J.-Ch. Balty.

Protogenes, sa femme Antistia Erotis et sa fille Antistia Byblis, à Pellefigue¹⁰⁹, une Antistia Talseia à Gimont¹¹⁰. Ce gentilice n'apparaît quasiment pas, en revanche, dans les cités voisines d'Aquitaine¹¹¹ et n'est que très rarement attesté en Narbonnaise (essentiellement à Nîmes¹¹²). On notera, de surcroît, que la plupart de ces *Antistii* de la *civitas Ausciorum* sont des C. Antistii, comme sur l'inscription de Rome¹¹³. Or, dans l'Antiquité tardive, prénoms et noms gentilices disparaissent le plus souvent de l'onomas-tique, qui ne conserve que les *cognomina* : Ausonius s'appelait en réalité D. Magnus Ausonius et Symmaque Q. Aurelius Symmachus. Ira-t-on jusqu'à penser que le rhéteur Staphylius chanté par Ausone puisse avoir été, comme son lointain ancêtre romain, un C. Antistius Staphyl(i)us ? Ce se-

rait bien aventureux ; on ne peut en tout cas pas le prouver, mais qu'il n'y ait qu'une simple coïncidence entre la présence de ce surnom rare de Staphyl(i)us à Rome et à Auch et l'importance, dans cette dernière cité, de la vieille *gens Antistia* paraîtrait tout aussi extraordinaire. Quoi qu'il en soit, à la différence de Citarius, titulaire d'une chaire de grammaire grecque à Bordeaux, dont Ausone rappelle qu'il était originaire de Syracuse et que, né en Sicile, il était arrivé comme un étranger (*peregrinus*) à Bordeaux dont il avait rapidement fait un lieu de culture par son enseignement¹¹⁴, Staphylius descendait d'une famille installée depuis des siècles à Auch (*genitum stirpe Novempopulis*) ; le rhéteur était bien *civis Auscius* et c'est là, très vraisemblablement, qu'il enseignait, comme tant d'autres de ses collègues dans ces villes prospères du Sud-Ouest dans l'Antiquité tardive.

*
* *

La réplique auscitaine du « pseudo-Sénèque » a généralement été datée du II^e siècle de notre ère. J'ai davantage de difficulté à situer l'hermès de Pindare, qui pourrait être plus ancien et appartenir encore au I^{er} siècle. Quant à Staphylius, qui était de la génération du père et de l'oncle d'Ausone, il vivait au IV^e siècle, dans le courant des trois premiers quarts du siècle puisqu'Ausone pleure sa mort dans la *Commemoratio* écrite aux alentours de 384. Rien ne paraît donc, du

109. *CIL*, XIII, 11023 = *ILA* Auscii 102 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 235 n° 180.

110. *CIL*, XIII, 452 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 180 n° 119.— L'inscription n'est pas reprise dans *ILA* Auscii, Gimont, « près de la limite entre les cités d'Auch et de Toulouse » (FABRE, BOST 2010, p. 45 n. 37 ; cf. également LABROUSSE 1954, p. 358 n. 77) ayant vraisemblablement été considérée comme appartenant plutôt au territoire de cette dernière.

111. La seule exception est *CIL*, XIII, 73 (Saint-Bertrand-de-Comminges) relative à un certain L. Antistius Syntri[...]pus, qui pourrait avoir quelque lien avec la famille auscitaine ; cf. FABRE, BOST 2010, p. 30 n. 8. — On estime généralement que c'est du nom de propriétés de la *gens Antistia* que viennent les noms des deux communes d'Antichan (< *Antiscianum*) des Hautes-Pyrénées (Antichan-Barousse) et de la Haute-Garonne (Antichan-les-Fontignes) ; cf. LABROUSSE 1954, p. 357. Le nom de famille Antichan est, lui aussi, tout particulièrement représenté dans les départements des Hautes-Pyrénées, du Gers et de la Haute-Garonne ; cf. <https://www.geopatronyme.com/nomcarte/ANTICHAN> (consulté le 22.02.2021).

112. *CIL*, XII, 3341, 3409, 3665, 6036.

113. C. et L. sont les prénoms le plus fréquemment attestés dans la branche des *Antistii Veteres*, la plus éminente de toute la *gens*. C'est vraisemblablement d'elle que descendent les *Antistii* d'Auch.— On n'oubliera pas non plus qu'un C. Antistius Reginus fut légat de César durant la Guerre des Gaules (César, *bell. Gall.*, VI.1.1 ; VII.83.3 et 90.6) : chargé de lever des troupes, il commanda, en 52, une des légions devant Alésia, puis fut envoyé, après la reddition de Vercingétorix, prendre ses quartiers d'hiver chez les Ambivarètes, clients des Héduens, On ne sait malheureusement rien de lui par la suite.

114. Ausone, *Commemoratio*, 13, 7-8.

moins à première vue, relier ces trois témoignages ; mais on n'exclura pas d'office qu'ils puissent être assez étroitement rapprochés. La rareté des portraits d'hommes de lettres en Gaule et la présence de deux d'entre eux à Auch invitent à suggérer qu'ils aient pu malgré tout faire partie d'un seul et même ensemble – et ce, en dépit même de leur diversité de facture et de date qui fournit peut-être une piste à cet égard. Ils ont été recherchés et regroupés pour constituer la collection de quelqu'un qui souhaitait manifester de la sorte son intérêt pour la littérature tant grecque que latine. Et c'est bien là que la personnalité de Staphylius pourrait éventuellement intervenir. Ces œuvres n'auraient-elles pu orner l'endroit où il enseignait ? À Castelculier, aux portes d'Agen, n'a-t-on pas mis au jour, dans la vaste villa qui paraît avoir été celle du rhéteur Latinus Pacatus Drepanius, deux statues de Minerve de dates très différentes qui connotent la culture du maître des lieux et rappellent sans doute plus particulièrement encore les discours qui étaient prononcés à l'occasion des Panathénées¹¹⁵ ? Le savoir encyclopédique de Staphylius, tourné tout autant vers la langue que vers l'histoire, put très bien avoir été placé sous le patronage de quelques-uns de grands noms de la littérature grecque et romaine et l'enseignement qu'il prodiguait à ses élèves s'être déroulé dans des salles ornées de portraits de quelques-uns des poètes, historiens, philosophes et rhéteurs qui en avaient marqué l'histoire. Mais ceci demeure, bien sûr, du domaine de la conjecture dans l'état de notre documentation.

Annexe : la statuette dite « d'Ausone »

Dans le cadre de ce réexamen des documents relatifs à la pénétration de la culture littéraire classique dans le chef-lieu des *Auscii* à l'époque impériale, il ne pouvait être question de passer sous silence une curieuse statuette connue depuis au moins le tout début du XIX^e siècle et dans laquelle on a généralement cherché à reconnaître un des rhéteurs de la région, le plus souvent Ausone, mais aussi Staphylius, natif de la ville – on vient de le voir. La bibliographie ancienne de l'œuvre est assez abondante, mais souvent répétitive¹¹⁶ ; plus récemment, en revanche, le document n'a guère été cité, hormis une brève mention dans la *Carte archéologique de la Gaule romaine*¹¹⁷.

« Trouvée, d'après la tradition, dans la plaine du Gers, là où était bâtie la ville romaine »¹¹⁸, la statuette semble avoir fait partie des collections des Pères Jésuites depuis le XVIII^e siècle ; c'est, du moins, ce que laissent entendre les témoignages les plus vraisemblables¹¹⁹. Pour d'autres auteurs, en effet, elle proviendrait de la collection du président d'Orbessan – « ce qui est assez douteux », comme l'écrivent Ph. Lauzun et Ch. Palanque, « car ce dernier l'aurait mentionnée dans ses *Mélanges* ou *Variétés littéraires*, où précisément il consacre un chapitre à Ausone »¹²⁰. La plus ancienne mention de son existence apparaît dans le récit manuscrit d'un voyage fait à Auch, en septembre 1813, par Germain Chambert – le dessinateur toulousain qui illustrait les *Documents religieux des Volces-Tectophages* d'A. Du Mège¹²¹ –, qui décrit, à la Bibliothèque municipale, « la figure d'un rhéteur », qu'il dit être identifiée comme Staphylius : « Cette statue, de la proportion de deux pieds, est en marbre blanc. Les draperies en sont belles et bien exécutées, mais les extrémités, qui ne sont qu'à peine ébauchées, sont très faibles de dessin. La tête est grosse, elle a l'air d'un portrait, mais d'un portait d'enfant ; elle est trop courte, et les joues trop enflées pour qu'elle puisse représenter une tête vieille »¹²². Dans un *Mémoire sur les antiquités de la ville d'Auch*, qui date d'environ 1829, mais ne fut publié qu'une soixantaine d'années plus tard¹²³, A. Du Mège récusait plus clairement encore l'identification du personnage comme rhéteur, le

115. BALTÉ 2022, p. 325-332, fig. 36-39 et 42-43.

116. CHAUDRUC DE CRAZANNES 1840 ; CHAUDRUC DE CRAZANNES 1849, p. 173-174 ; LAFFORGUE 1851, p. 412 n° VII (reproduisant le texte de CHAUDRUC DE CRAZANNES 1849) ; LAUZUN 1906 ; LAUZUN-PALANQUE 1906 (reproduisant le texte de LAUZUN 1906 avec en annexe, le texte des manuscrits de CHAMBERT et de DU MÈGE présenté par Ch. Palanque) ; ESPÉRANDIEU 1908, p. 111-112 n° 1046, fig. ; POLGE 1950, p. 7 n° K 21.

117. LAPART, PETIT 1993, p. 84-85.

118. LAUZUN 1906, p. 84 ; cf. LAPART, PETIT 1993, p. 84-85.

119. CHAUDRUC DE CRAZANNES 1840, p. 90 : « provenant de l'ancien collège des Jésuites, où il paraît qu'elle était conservée avec vénération de temps immémorial ».

120. LAUZUN, PALANQUE 1906, p. 84.

121. DU MÈGE 1814.

122. Archives de la SAMF ; transcription PALANQUE 1906, p. 85.

123. DU MÈGE 1908.

volumen tenu en main se retrouvant sur nombre de statues de magistrats et même d'empereurs et ne prouvant rien à cet égard ; et il ajoutait : « La petite proportion de cette statue [...], la jeunesse du personnage représenté, et ses cheveux longs et bouclés annoncent que l'on ne doit point voir ici un vieux grammairien » (allusion à l'identification comme Staphylius qui avait cours à l'époque). La longue *Dissertation sur une petite statue antique de la bibliothèque de la ville d'Auch*, à la fois érudite et très bavarde, que le baron Chaudruc de Crazannes consacra à la statuette en 1840 assurait, au contraire, dès le titre de cette dissertation, que, « d'après une ancienne et constante tradition locale, [la statue] serait celle du poète Ausone » ; il s'attachait à la fois à démontrer son identification comme rhéteur (« le bras droit élevé dans l'attitude d'un homme qui parle, harangue ou déclame ») et sa date tardive (« le peu de correction de quelques-unes de ses parties atteste la décadence de l'art »). Les dimensions réduites de la statuette trahissaient pour lui « une copie réduite d'une autre statue, dans de plus fortes proportions, que les habitants de la cité d'*Auscius* (*sic* !) avaient élevée au disciple de *Staphylius* et au neveu d'*Arborius*, et peut-être de celle qu'il obtint du sénat romain »¹²⁴. C'est l'identification de Chaudruc de Crazannes qui a le plus généralement été retenue par la suite. Revenant, cependant, sur la petite taille de l'œuvre et ce que semblaient en avoir déjà déduit Chambert et Du Mège, Espérandieu la décrivait à son tour comme un « enfant [...], joufflu, à cheveux longs ». C'est quasiment dans les mêmes termes que la présentait, il n'y a guère, la *Carte archéologique de la Gaule romaine* : « enfant ou adolescent joufflu, à cheveux longs et bouclés »¹²⁵. Les quelques observations techniques de ces derniers auteurs avaient eu raison de l'identification locale traditionnelle ; elles entraînaient cependant de nouvelles difficultés, qui ne paraissent pas avoir été entrevues jusqu'ici ; car, si ce sont, dans l'ensemble, les mêmes problèmes que soulève toujours un examen attentif de l'œuvre¹²⁶ ; les conséquences qu'on en peut tirer sont assurément tout autres. On en jugera au terme d'une présentation plus détaillée de la statuette (fig. 14-20).

Haut. totale 0,465 m (y compris le socle, d'une hauteur de 3,3 à 4 cm, selon les endroits) ; haut. de la tête (du vertex au menton) 0,07 m ; larg. maximum 0,175 m ; larg. du socle 0,132 m ; prof. 0,122 m.

Marbre blanc à grains très fins, sans mica. Patine gris clair, par endroits ivoirée (tête, genou gauche).

Taillée dans un seul et même bloc de marbre, tête, corps et socle, sans rupture. Avant-bras droit brisé à mi-longueur ; le tenon (?) qui en renforçait la solidité, à hauteur de la tête, a cassé en même temps (les deux plans de bris sont analogues).

Un léger écrasement de l'épiderme du marbre sur la cuisse droite et le genou gauche ; le rebord de quelques rares plis brisé (en particulier de la main gauche au pied).

Vêtu d'une toge du type à *umbo* en U, le personnage est en appui sur la jambe droite ; la jambe gauche légèrement portée vers l'avant et le côté. La tête tournée vers l'épaule gauche, il tient un rouleau (*volumen*) de la main gauche tendue vers l'avant. Le bras droit, le coude collé au corps, était levé vers la tête ; mais, compte tenu de la direction prise par la partie conservée de l'avant-bras, il en demeurait quelque peu éloigné : un tenon, dont le départ demeure visible à la base des boucles de cheveux, au-dessus de l'épaule droite, l'en maintenait écarté et en renforçait la solidité ; il a cependant cassé à cet endroit, emportant la moitié de l'avant-bras et la main. Il est difficile d'imaginer quel pouvait être le geste du personnage. Les statues d'hommes en toge ont le bras droit tendu vers l'avant et plus nettement détaché du corps¹²⁷, ou retombant sur le côté, la main soulevant légèrement le *sinus* afin de ne pas entraver la marche¹²⁸.

Au nombre des anomalies sur lesquelles G. Chambert attirait très justement l'attention figure la grosseur relative de la tête ; « elle est trop courte », « écrivait-il, de surcroît. D'une hauteur de 7 cm en regard des 43 cm de la statuette mesurée sans son socle, elle offre un rapport de 1 à 6, qui est effectivement assez faible. Une disproportion analogue affecte la main gauche, beaucoup trop grande, et le début de l'avant-bras droit, infiniment trop gros ; il en va de même pour les pieds, dont la longueur est en partie cachée par la retombée de la toge sur les côtés et à l'arrière. Ces erreurs d'échelle sont d'autant plus étonnantes que le reste du corps est bien proportionné et sculpté avec un certain soin ; on en

124. CHAUDRUC DE CRAZANNES 1840, p. 106.

125. LAPART, PETIT 1993, p. 85.

126. Je dois de vifs remerciements à M. Fabien Ferrer-Joly, directeur du Musée des Amériques, et à Mme. Laëtitia Leininger, qui m'ont très aimablement accueilli et ont grandement facilité mon étude en me permettant d'examiner la statuette dans les meilleures conditions possibles.

127. GOETTE 1990, pl. 6.3-4, 7-8, 9.3, 10.4-6 p. ex.

128. *Ibid.*, pl. 10.2-3, 12.2, 20.3 et 5, 22.3.



FIG. 14. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES.
Statuette dite d'Ausone ; face.
Cl. J.-Ch. Balty.



FIG. 15. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES.
Statuette dite d'Ausone ; dos.
Cl. J.-Ch. Balty.



FIG. 16. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES.
Statuette dite d'Ausone ; profil gauche.
Cl. J.-Ch. Balty.

jugera notamment par la manière dont sont rendues les différentes parties du drapé complexe de la toga (*balteus*, *sinus*, *umbo*, *lacinae*). Le traitement est infiniment plus sommaire sur les côtés et à l'arrière ; mais le modelé de bien des *togati* de grande taille n'est guère plus détaillé à cet endroit.

Il est, par ailleurs, difficile, voire impossible, de fournir le moindre parallèle de *togatus* de cette taille (0,43 m, soit $\frac{1}{4}$ de grandeur nature) ; et le choix même de ce type statuaire – qui est celui des statues honorifiques érigées à des magistrats ou à l'empereur et aux membres de la famille impériale dans leurs fonctions civiles et administratives – n'a guère de sens pour une statuette, fût-ce l'image d'un enfant. Les statues en toga d'enfants et d'adolescents provenant de groupes dynastiques julio-claudiens (C. et L. César ou Néron, notamment) et celles que conservent ici ou là les musées mesurent 1,16 et 1,26 m (Véies)¹²⁹, 1,38 m (Louvre MA 1210 : Néron enfant)¹³⁰, 1,475 m (Rome, Musei Capitolini, Centrale Montemartini)¹³¹, 1,50 m (Otricoli)¹³², 1,53 m (Velleia : Néron enfant)¹³³ en regard de 2,06-2,10 m pour les adultes. Et sur le cippe funéraire de Q. Sulpicius Maximus, au Palais des Conservateurs¹³⁴, haut d'1,61 m, la figure du jeune poète de onze ans, présentée dans un renforcement en forme de niche, atteint quelque 0,745 m. On voit mal la raison d'être et la destination d'une statuette comme celle d'Auch. On notera, de surcroît, qu'à la différence des statues d'enfants,

129. BOSCHUNG 2002, p. 49 n°s 7.5 et 7.6, pl. 35.3-4.

130. KERSAUSON 1986, p. 210-211 n° 99, fig.

131. FITTSCHEN, ZANKER 2014, p. 4-5 n° 4, pl. 6.

132. BOSCHUNG 2002, p. 68 n° 19.3, pl. 54.2.

133. *Ibid.*, p. 26 n° 2.10, pl. 20.1.

134. FITTSCHEN, ZANKER 2014, p. 139-141 n° 152, pl. 144-145.



FIG. 17. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Statuette dite d'Ausone ; profil droit. Cl. J.-Ch. Balty.

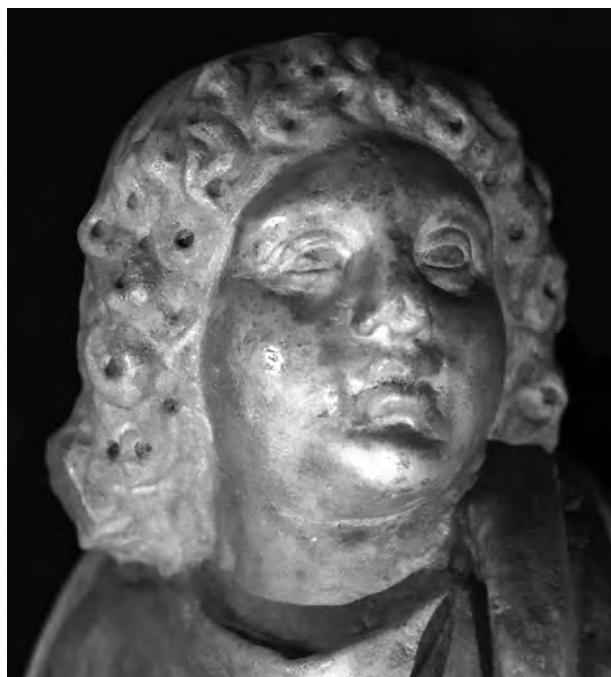


FIG. 18. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Statuette dite d'Ausone ; détail de la tête, de face. Cl. J.-Ch. Balty.



FIG. 19. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Statuette dite d'Ausone ; détail de la tête, profil droit. Cl. J.-Ch. Balty.

celle-ci ne porte pas la *bulla*, qu'arboraient généralement les jeunes Romains jusque vers l'âge de dix-sept ans (mais Q. Sulpicius Maximus n'en a pas non plus, il faut bien le reconnaître).

Il est tout aussi difficile, voire exclu, de considérer que la coiffure de cet enfant soit une coiffure antique : aucun portrait d'enfant d'époque romaine n'a de longs cheveux bouclés retombant sur les épaules¹³⁵. Sur les gravures et les photographies publiées jusqu'ici, on eût pu penser que la tête, déjà trop grosse pour la statuette, n'était qu'une tête ajoutée à l'époque moderne pour compléter le *togatus* acéphale. Il n'en est malheureusement rien : tête et corps sont bien d'un seul tenant et le marbre, aux plans de cassure de l'avant-bras droit et du tenon, présente un grain rigoureusement identique. La présence de ce gros tenon a d'ailleurs gêné le praticien dans son travail : le trait de foret destiné à dégager le rebord de la toge dans le cou s'interrompt à l'avant et a dû être repris à l'arrière du tenon.

On ne peut non plus considérer que la tête ait été retaillée, à l'époque moderne, dans une statuette d'époque romaine : déjà bien grosse par rapport au reste du corps, elle aurait dû l'être encore davantage pour que l'on pût y

135. POULSEN 1950, p. 248-254, fig. 98-109 ; GERCKE 1968 ; FITTSCHEN, ZANKER 2014, p. 1-50 n^{os} 1-45, pl. 1-64.



FIG. 20. AUCH, MUSÉE DES AMÉRIQUES. Statuette dite d'Ausone ;
détail des pieds. Cl. J.-Ch. Balty.

sculpter les traits que l'on voit aujourd'hui et qui n'auraient pu que réduire sa taille initiale.

L'œuvre n'est donc certainement pas antique¹³⁶ ; mais le sculpteur qui l'a réalisée avait très vraisemblablement sous les yeux une de ces statues de *togati*, souvent acéphales, qui ornaient les places et monuments publics des villes romaines et dont quelques exemplaires existent encore – et existaient déjà, à l'époque – dans les provinces de Narbonnaise et d'Aquitaine¹³⁷ : un détail comme le plis en S de la toge, à hauteur du *balteus*, contre le coude droit, ne pouvait être inventé ; il se retrouve sur maintes statues, dans l'ensemble de l'Empire¹³⁸. De là aussi la qualité d'ensemble du plissé, tant du point de vue du détail des différentes parties de la toge que du volume et du modelé de celle-ci. On comprend d'autant moins la maladresse avec laquelle

la tête a été sculptée et le peu de soin mis à détailler cette partie qui revêtait d'autant plus d'importance que l'on voulait apparemment en faire le portrait d'une des personnalités qui avaient marqué l'histoire de la ville.

La statuette provenait de l'ancienne collection des Pères Jésuites et c'est à la suite des confiscations révolutionnaires qu'elle est passée dans celles de la bibliothèque municipale, puis du musée. Si l'on se souvient que la bibliothèque elle-même, fondée le 25 octobre 1795 (3 brumaire de l'an IV), occupa, jusqu'en 1846, l'ancien collège des Jésuites, sans doute l'œuvre n'avait-elle guère changé d'emplacement dans les salles dudit bâtiment. Elle voisinait vraisemblablement avec les livres qui servaient à l'enseignement de cette importante institution fondée par le cardinal François de Tournon en 1543 et dont P. Bénétrix a suivi pas à pas les premières décennies d'existence, rappelé le programme d'études et souligné le rayonnement¹³⁹. Une statuette d'une des gloires locales – Staphylus, en un premier temps, semble-t-il, avant qu'un nom plus connu et plus prestigieux ne lui soit préféré – n'était-elle pas parfaitement appropriée à orner la bibliothèque de cet établissement ? Grammairien, historien et encyclopédiste qu'Ausone n'hésite pas à comparer à Varron, Staphylus, grâce au poète bordelais dont les vers connurent deux des plus anciennes éditions grâce aux travaux d'érudits aquitains vers le même moment – Élie Vinet, principal du Collège de Guyenne, à Bordeaux, en 1551, puis son ancien élève, Joseph Scaliger, natif d'Agen, en 1574 – ne pouvait manquer d'être mis à l'honneur. Mais est-ce bien de ces années qui suivirent la fondation du collège auscitain qu'il convient de dater la statuette ? Les bâtiments ne comportaient encore, apparemment, aucune bibliothèque digne de ce nom ; les salles du principal et des professeurs et les salles de classe ne semblent guère avoir eu de livres¹⁴⁰. Ce n'est qu'avec l'arrivée des Jésuites en 1589 que le collège s'accrut, que de savants professeurs y enseignèrent et que les élèves affluèrent¹⁴¹ ; on privilégiera donc une date plus récente, dans le courant du XVII^e siècle vraisemblablement. Il serait hasardeux d'aller au-delà. On ne peut, ce me semble, descendre jusque dans le

136. On s'expliquera aussi, de la sorte, que le sculpteur ait détaillé, tant bien que mal, les doigts de pied qui, pris dans des chaussures de peau fine (*calcei*), ne devraient pas être visibles de la sorte – surtout compte tenu de la taille de la statuette.

137. Deux des *togati* acéphales aujourd'hui conservés au musée de Bordeaux, par exemple, ont été mis au jour en 1594 : ESPÉRANDIEU 1908, p. 140-141 n^{os} 1084-1085, fig. Ce pourrait être un des modèles du sculpteur de ce Staphylus.

138. GOETTE 1990, pl. 10.2-4, 11.11.1-2 p. ex. ; HAVÉ-NIKOLAUS 1998, pl. 6.1, 8.1-2, 11.1-2.a.

139. BÉNÉTRIX 1905-1908.

140. BÉNÉTRIX 1906, p. 46-58.

141. *Ibid.*, p. 62 ; cf. COMPÈRE, JULIA 1984, p. 79.

deuxième quart du XVIII^e siècle et estimer que ce puisse être la publication du tome II de la célèbre *Histoire littéraire de la France* des Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur (entre 1733 et 1735) et les pages qui y furent consacrées à Staphylius qui conduisirent à réaliser la statuette ; à quelque cent ans de là, Chaudruc de Crazannes n'aurait sans doute pas précisé, à propos de sa provenance du collège des Jésuites, que la statuette y « était conservée avec vénération de temps immémorial, dans la persuasion où l'on était qu'elle représentait le fameux poète et rhéteur bordelais Ausone »¹⁴². À Toulouse, dès 1674, les Capitouls se souvenaient déjà que le rhéteur L. Statius Ursulus, dont nous ne connaissons plus que le nom par Suétone et saint Jérôme, et M. Antonius Primus, le brillant militaire dont Tacite rapporte les victoires successives sur les légions de Vitellius en Italie et qui assura de la sorte l'empire à Vespasien, étaient l'un et l'autre natifs de leur ville : pour en perpétuer le nom, ils avaient commandé au sculpteur Marc Arcis deux bustes qui les représenteraient pour orner, avec ceux d'autres personnalités locales du Moyen Âge et de la Renaissance, la « Salle des Illustres » du Capitole¹⁴³. De leur côté, les Jésuites d'Auch ne pouvaient manquer de connaître Staphylius par la lecture d'Ausone ; leur bibliothèque conservait sûrement un exemplaire des éditions de son œuvre qui avaient été procurées par les érudits aquitains quelques décennies plus tôt. Ils souhaitèrent sans doute orner la bibliothèque de leur collège, où les lettres latines tenaient une importance toute particulière, d'une image de cette gloire auscitaine. Reste à préciser la date de cette commande et à découvrir éventuellement l'identité du sculpteur à qui fut dévolue la tâche de réaliser cette effigie – ce que je ne puis faire, faute de compétence en la matière. D'autres prendront le relais, je l'espère, sans trop tarder.

Abréviations

Athenische Mitteilungen : *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, Athènes, 1876 et suiv.

CLE : *Carmina Latina Epigraphica*, éd. Fr. Buecheler, Leipzig, B. G. Teubner, 1895-1897.

EA : *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen nach Auswahl und mit Text*, éd. P. Arndt et W. Amelung, Munich, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1893 et suiv.

ILA Auscii : *Inscriptions latines d'Aquitaine*, 9. Auscii, éd. G. Fabre et J. Lapart, Bordeaux, Ausonius.

Römische Mitteilungen : *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, Rome, 1886 et suiv.

Bibliographie

ALSCHER 1982 : ALSCHER (Ludger), *Griechische Plastik*, II.2. *Klassik*, Berlin, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.

AUDIN 1982 : AUDIN (Amable), *Musée de la civilisation gallo-romaine*, Lyon, Association des Amis du Musée de la civilisation gallo-romaine.

BALTY 1976 : BALTY (Jean-Charles), « Pour une iconographie de Pythagore », *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 6^e série, XLVIII, p. 5-34.

BALTY 2022 : BALTY (Jean-Charles), « Les portraits romains de la villa de Lamarque, Castelculier (Lot-et-Garonne) », *Aquitania*, XXXVIII, p. 297-352.

BALTY, CAZES 1995 : BALTY (Jean Charles), CAZES (Daniel), *Portraits impériaux de Béziers. Le groupe statuaire du forum*, Toulouse, Musée Saint-Raymond.

142. CHAUDRUC DE CRAZANNES 1840, p. 90.

143. L'un et l'autre conservés au Musée des Augustins, respectivement inv. 49.19.4 et 49.19.5 ; cf. *L'âge d'or de la sculpture* 1996, p. 183-188, fig. 175 (F. Sartre) ; SARTRE 2018, p. 286 fig. 2.

BALTY, CAZES 2005 : BALTY (Jean-Charles), CAZES (Daniel), *Les portraits romains*, 1. *Époque julio-claudienne* (Sculptures antiques de Chiragan [Martres-Tolosane], I.1), Toulouse, Musée Saint-Raymond.

BALTY, CAZES 2008 : BALTY (Jean-Charles), CAZES (Daniel), *Les portraits romains*, 5. *La Tétrarchie* (Sculptures antiques de Chiragan [Martres-Tolosane], I.5), Toulouse, Musée Saint-Raymond.

BALTY, CAZES, ROSSO 2012 : BALTY (Jean-Charles), CAZES (Daniel), ROSSO (Emmanuelle), *Les portraits romains*, 2. *Le Siècle des Antonins* (Sculptures antiques de Chiragan [Martres-Tolosane], I.2), Toulouse, Musée Saint-Raymond.

BALTY, CAZES 2020 : BALTY (Jean-Charles), CAZES (Daniel), *Les portraits romains*, 3. *Époque des Sévères* (Sculptures antiques de Chiragan [Martres-Tolosane], I.3), Toulouse, Musée Saint-Raymond.

BARRY 1866 : BARRY (Edward), « Une inscription inédite des “Auscii” (lettre de M. E. Barry à M. le professeur Henzen. 26 octobre 1865) », *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, XXIII, p. 15-35.

BELLOC 2006 : BELLOC (Hervé), *Les Carmina Latina Epigraphica des Gaules. Édition, traduction, étude littéraire*, thèse de doctorat, Caen.

BÉNÉTRIX 1905-1908 : BÉNÉTRIX (Paul), « Un collège de province sous la Renaissance. Les origines du collège d'Auch (1540-1590) », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, VI, p. 261-291 ; VII, p. 14-58, 141-157, 216-247, 280-314 ; VIII, p. 38-64, 154-167, 355-360 ; IX, p. 158-164.

BERENFELD 2019 : BERENFELD (Michelle L.), *The Triconch House* (Aphrodisias, XI), Wiesbaden, Reichert Verlag.

BERGEMANN 1991 : BERGEMANN (Johannes), « Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters », *Athenische Mitteilungen*, CVI, p. 157-189.

BERGMANN 2007 : BERGMANN (Marianne), « The Philosophers and Poets in the Sarapieion at Memphis », *Early Hellenistic Portraiture* 2007, p. 246-263.

BERNOULLI 1901 : BERNOULLI (Johann Jacob), *Griechische Ikonographie, mit Ausschluß Alexanders und der Diadochen*, II, Munich, Verlagsanstalt F. Bruckmann.

BIANCHI BANDINELLI 1931 : BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), « Replica dello “ Pseudo Seneca ” trovata in Siena », *Bullettino Senese di Storia Patria*, nouvelle série, II, p. 197-205.

BIELEFELD 1962 : BIELEFELD (Erwin), « Aus skandinavischen Museen », *Archäologischer Anzeiger*, col. 70-104.

BLADÉ 1915 : BLADÉ (Jean-François), « Littérature et mœurs de la Novempopulanie romaine », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, XVI, p. 187-206.

BOL et al. 1990 : BOL (Peter Cornelis, éd.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, II. *Bildwerken in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

BONIFACIO 1997 : BONIFACIO (Raffaella), *Ritratti romani da Pompei* (Archaeologia Perusina, 14), Rome, Giorgio Bretschneider.

BOSCHUNG 2002 : BOSCHUNG (Dietrich), Gens Augusta. *Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses* (Monumenta artis Romanae, XXXII), Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

BUSCHOR 1947 : BUSCHOR (Ernst), *Bildnisstufen*, Munich, Münchner Verlag.

CHARBONNEAUX 1960 : CHARBONNEAUX (Jean), « Observations sur les doubles hermès portraits », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, p. 187-188.

CHARBONNEAUX 1963 : CHARBONNEAUX (Jean) *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, Paris, Éditions des Musées nationaux.

CHAUDRUC DE CRAZANNES 1840 : CHAUDRUC DE CRAZANNES (baron J.-C.-M.-A.), « Dissertation sur une petite statue antique de la bibliothèque de la ville d'Auch, qui, d'après une ancienne et constante tradition locale serait celle du poète Ausone », *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, nouvelle série, V, p. 90-108.

CHAUDRUC DE CRAZANNES 1849 : CHAUDRUC DE CRAZANNES (baron J.-C.-M.-A.), « Notice sur le cabinet des antiques dépendant de la bibliothèque communale de la ville d'Auch », *Bulletin Monumental*, VI, p. 165-179.

CLAVEL 1970 : CLAVEL (Monique), *Béziers et son territoire dans l'Antiquité*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 112 = Centre de recherches d'histoire ancienne, 2, Paris, Les Belles-Lettres.

COMPÈRE, JULIA 1984 : COMPÈRE (Marie-Madeleine), JULIA (Dominique), *Les collèges français, 16^e – 18^e siècles. Répertoire 1.- France du Midi* (Publications de l'Institut national de recherche pédagogique, 10), Paris, CNRS et INRP.

CORPET 1842 : CORPET (Étienne-François), *Œuvres complètes d'Ausone* (Bibliothèque latine-française), tome I, Paris, C. L. F. Panckoucke.

COURTNEY 1995 : COURTNEY (Edward), *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions* (American Philological Association. Classical Studies, 36) Atlanta, Scholar Press.

CROME 1935 : CROME (Johann Friedrich), « Das Bildnis Vergils », *Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, XXIV, p. 1-73.

CUZACQ 1958 : CUZACQ (René), « Staphylius, rhéteur, citoyen d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, LIX, p. 407.

D'après l'antique 2000 : *D'après l'antique*, catalogue de l'exposition du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

DARBLADE-AUDOIN 2006 : DARBLADE-AUDOIN (Maria-Pia), *Lyon* (Recueil général des sculptures sur pierre de la Gaule. Nouvel Espérandieu, II), Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

DE FRANCISCIS 1951 : DE FRANCISCIS (Alfonso), *Il ritratto romano a Pompei* (Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli, 1), Naples, G. Macchiaroli Editore.

Die griechische Klassik 2002 : *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, catalogue des expositions de Berlin et de Bonn, Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

DILLON 2006 : DILLON (Sheila), *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge, University Press.

DU MÈGE 1814 : DU MÈGE (Alexandre), *Monumens religieux des Volces-Tectosages, des Garumni et des Convenæ, ou Fragmens de l'archæologie pyrénéenne, Et Recherches sur les antiquités du département de la Haute-Garonne*, Paris, Al. Johanneau.

DU MÈGE 1908 : DU MÈGE (Alexandre), « Mémoire sur les antiquités de la ville d'Auch (Climberris des Aquitains, et plus tard Augusta Auscorum et Auscius », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, IX, p. 101-118 et 181-200.

Early Hellenistic Portraiture 2007 : *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, éd. P. Schultz et R. von den Hoff, Cambridge, University Press.

Ercolano. Tre secoli di scoperte 2008 : *Ercolano. Tre secoli di scoperte*, catalogue de l'exposition de Naples, éd. M. P. Guidobaldi, Milan, Electa.

ERIM 1982 : ERIM (Kenan T.), *Aphrodisias. City of Venus Aphrodite*, Londres, Frederick Muller Ltd.

ESPÉRANDIEU 1908 : ESPÉRANDIEU (Émile), *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, II. *Aquitaine*, Paris, Imprimerie Nationale.

ESPÉRANDIEU 1910 : ESPÉRANDIEU (Émile), *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, III. *Lyonnaise. Première partie*, Paris, Imprimerie Nationale.

ESPÉRANDIEU, LANTIER 1966 : ESPÉRANDIEU (Émile), *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XV. *Suppléments (suite)*, par LANTIER (Raymond), Paris, Presses Universitaires de France.

FABRE, BOST 2010 : FABRE (Georges), BOST (Jean-Pierre), « Pratiques onomastiques auscitaines », *Ab Aquitania in Hispaniam. Mélanges d'histoire et d'archéologie offerts à Pierre Sillières, Pallas*, 82, p. 29-41.

FEJFER 2008 : FEJFER (Jane), *Roman Portraits in Context*, Berlin – New York, Walter de Gruyter.

FITTSCHEN 1988 : FITTSCHEN (Klaus), « Griechische Porträts – Zum Stand der Forschung », *Griechische Porträts* 1988, p. 1-38.

FITTSCHEN, ZANKER 2014 : FITTSCHEN (Klaus), ZANKER (Paul), *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, IV. *Kinderbildnisse. Nachträge. Neuzeitliche oder neuzeitliche verfälschte Bildnisse. Bildnisse an Reliefdenkmälern* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 6), Berlin – Boston, Walter de Gruyter.

FÖGEN 2018 : FÖGEN (Thorsten), « Zum Sterben und Tod von Tieren in lateinischen Trauergedichten », *Antike und Abendland*, LXIV, p. 130-155.

FORDYCE 1961 : FORDYCE (Christian James), *Catullus. A Commentary*, Oxford, Clarendon Press.

FREL 1969 : FREL (Jiří), *Contributions à l'iconographie grecque*, Prague, Československá Akademie věd.

FREL 1981 : FREL (Jiří), *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu, The J. Paul Getty Museum.

FRINGS 1998 : FRINGS (Irene), « Mantua me genuit. Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 123, p. 89-100.

GALLETIER 1922 : GALLETIER (Édouard), *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris, Hachette.

GASPARRI et al. 2009 : GASPARRI (Carlo) et al., *Le sculture Farnese*, II. *I ritratti*, Milan – Naples, Electa.

GAUER 1968 : GAUER (Werner), « Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, LXXXIII, p. 118-179.

GERCKE 1968 : GERCKE (Wendula), *Untersuchungen zum römischen Kinderporträt*. Diss. Hambourg.

GIGLI 1880 : GIGLI (Angelo), *I carmi di C. Valerio Catullo Veronese novellamente espurgati, tradotti ed illustrati per uso delle scuole italiane*, Rome (non uidi).

GIULIANI 1982 : GIULIANI (Luca), compte rendu de VOUTIRAS 1980, *Gnomon*, LIV, p. 51-56.

GIULIANI 1998 : GIULIANI (Luca), compte rendu de HIMMELMANN 1994, *Gnomon*, LXX, p. 628-638.

GIULIANO 1987 : GIULIANO (Antonio), *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I.9.1 *Magazzini. I ritratti*, Rome, De Luca Editore.

GOETTE 1990 : GOETTE (Hans Rupprecht), *Studien zu römischen Togadarstellungen* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 10), Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

GOOLD 1969 : GOOLD (George Patrick), « Catullus 3.16 », *Phoenix*, XXIII.2, p. 186-203.

GRANINO CECERE 1994 : GRANINO CECERE (Maria Grazia), « Il sepolcro della catella Aeolis », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 1000, p. 413-421.

Griechische Porträts 1988 : *Griechische Porträts*, éd. Kl. Fittschen, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Guide archéologique Midi-Pyrénées 2010 : *Guide archéologique Midi-Pyrénées 1000 av. J.-C. – 1000 ap. J.-C. Monuments, musées et itinéraires ouverts au public*, coord. R. Sablayrolles, Bordeaux, Ausonius.

HAFNER 1987 : HAFNER (German), « Verwirrung um Namen – Alkibiades und Pindaros – », *Rivista di archeologia*, XI, p. 5-12.

HAVÉ-NIKOLAUS 1998 : HAVÉ-NIKOLAUS (Felicitas), *Untersuchungen zu den kaiserzeitlichen Togastatuen griechischer Provenienz. Kaiserliche und private Togati der Provinzen Achaia, Creta (et Cyrene) und Teilen der Provinz Macedonia* (Trierer Beiträge zur Altertumskunde, 4), Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

HERMARY 1996 : HERMARY (Antoine), « Socrate à Toulouse », *Revue Archéologique de Narbonnaise*, XXIX, p. 21-30.

HÉRON DE VILLEFOSSE 1896 : HÉRON DE VILLEFOSSE (Antoine), *Catalogue sommaire des marbres antiques* [Musée du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines], Paris, Librairies-Imprimeries réunies.

HERRLINGER 1930 : HERRLINGER (Gerhard), *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, VIII), Stuttgart, Kohlhammer.

HIMMELMANN 1993 : HIMMELMANN (Nikolaus), « Das Bildnis Pindars. Ein überraschender Porträtfund im kleinasiatischen Aphrodisias », *Antike Welt*, XXIV.1, p. 56-58.

HIMMELMANN 1994 : HIMMELMANN (Nikolaus), *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit (Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts, suppl. 28)*, Berlin – New York, Walter de Gruyter.

HIMMELMANN 2001 : HIMMELMANN (Nikolaus), *Die private Bildnisweihung bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste, Geisteswissenschaften. Vorträge G 373), Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.

HOOGMA 1959 : HOOGMA (Robertus Petrus), *Der Einfluß Vergils auf die Carmina Latina Epigraphica. Eine Studie mit besonderer Berücksichtigung der metrisch-technischen Grundsätze der Entlehnung*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company.

JOHANSEN 1992 : JOHANSEN (Flemming), *Greek Portraits. Catalogue* [Ny Carlsberg Glyptotek], Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek.

JOULIN 1902 : JOULIN (Léon), « Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XI, p. 219-516.

JULLIAN 1920 : JULLIAN (Camille), *Histoire de la Gaule*, VI. *La civilisation gallo-romaine. État moral*, Paris, Hachette.

KAIBEL 1878 : KAIBEL (Georg), *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin, G. Reimer.

KERSAUSON 1986 : KERSAUSON (Kate de), *Catalogue des portraits romains, I. Portraits de la République et d'époque julio-claudienne* [Musée du Louvre], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

KOCH 1984 : KOCH (Guntram), « Zum Grabrelief der Helena », *The J. Paul Getty Museum Journal*, XII, p. 59-72.

KOCH 1988 : KOCH (Guntram), *Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collections* [The J. Paul Getty Museum], Malibu, The J. Paul Getty Museum.

KOMPATSCHER et al. 2014 : G. KOMPATSCHER (Gabriela), RÖMER (Franz), SCHREINER (Sonja), *Partner, Freunde und Gefährten. Mensch-Tier-Beziehungen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit in lateinischen Texten*, Vienne, Holzhausen.

KOMPATSCHER, SPANNRING 2019 : KOMPATSCHER (Gabriela), SPANNRING (Reingard), « Haustiere : Ambivalenzen einer Freundschaft », *TIERethik*, XVIII, p. 7-37.

KREIKENBOM 1990 : KREIKENBOM (Detlev), *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. « Diskophoros », Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.

KRUMEICH 2002 : KRUMEICH, (Ralf) « Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit », *Die griechische Klassik* 2002, p. 209-240.

LABROUSSE 1954 : LABROUSSE (Michel), « Inscription romaine découverte à l'hôpital d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, p. 347-365.

LAFFORGUE 1851 : LAFFORGUE (Prosper), *Histoire de la ville d'Auch depuis les Romains jusqu'en 1789*, Auch, L.-A. Brun Libraire-Éditeur.

L'âge d'or de la sculpture 1996 : *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, cat. expos. Toulouse, Paris – Toulouse, Somogy Éditions.

LAPART, PETIT 1993 : LAPART (Jacques), PETIT (Catherine), *Le Gers* (Carte archéologique de la Gaule romaine, 32), Paris, Fondation Maison des Sciences de l'Homme.

LATTANZI 1968 : LATTANZI (Elena), *I ritratti dei cosmeti nel Museo nazionale di Atene* (Studia archaeologica, 9), Rome, L'Erma di Bretschneider.

LAUER, PICARD 1955 : LAUER (Jean-Philippe), PICARD (Charles), *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis* (Publications de l'Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, III), Paris, Presses Universitaires de France.

LAUZUN 1906 : LAUZUN (Philippe), « La prétendue statue d'Ausone au musée d'Auch », *Revue des études anciennes*, VIII, p. 52.

LAUZUN, PALANQUE 1906 : LAUZUN (Philippe), PALANQUE (Charles), « La prétendue statue d'Ausone au musée d'Auch », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, VII, p. 84-87.

Le regard de Rome 1995 : *Le regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragone*, catalogue de l'exposition, Barcelone, Grup 3.

L'ORANGE 1949 : L'ORANGE (Hans Peter), « Pausania », *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, *Revue archéologique*, 6^e série, XXXI-XXXII, p. 668-681 ; commodément repris dans L'ORANGE 1973, p. 1-8.

L'ORANGE 1973 : L'ORANGE (Hans Peter), *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*, Odense, University Press.

LORENZ 1965 : LORENZ (Thuri), *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

MARTINEZ 2010 : MARTINEZ (Jean-Luc), *La Grèce au Louvre*, Paris, Somogy Éditions.

MATTUSCH 2005 : MATTUSCH (Carol C.), *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

METZLER 1971 : METZLER (Dieter), *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik*, Munster, Seminar für Alte Geschichte der Universität.

MICHON 1922 : MICHON (Étienne), *Catalogue sommaire des marbres antiques* [Musée national du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines], Paris, Gaston Braun.

MOMMSEN 1866 : MOMMSEN (Theodor), « Grabinschrift von Auch », *Hermes*, I, p. 68.

NEUDECKER 1988 : NEUDECKER (Richard), *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 9), Mayence, Verlag Philipp von Zabern.

PALANQUE 1907 : PALANQUE (Charles), « Un buste de Sénèque trouvé à Auch, déposé au Musée du Louvre, à Paris », *Bulletin de la Société Archéologique du Gers*, VIII, p. 193-197, fig.

- PICARD 1946** : PICARD (Charles), « Le Platon du Musée d'Ensérune », *Revue archéologique*, 6^e série, XXVI, p. 157-159.
- PICARD 1947** : PICARD (Charles), « La tête d'Ensérune », *Revue archéologique*, 6^e série, XXVIII, p. 70.
- PLESSIS 1905** : PLESSIS (Frédéric), *Poésie latine. Épitaphes*, Paris, A. Fontemoing.
- POLGE 1950** : POLGE (Henri), *Catalogue du musée archéologique de la ville d'Auch*, Auch, Th. Bouquet.
- POULSEN 1950** : POULSEN (Frederik), *Glimpses of Roman Culture*, Leyde, E. J. Brill.
- PRUSAC 2018** : PRUSAC (Marina), « The *Kosmētai* Portraits in Third Century Athens. Recutting, Style, Context and Patronage », *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia*, nouvelle série, XVI, p. 139-167.
- RACHOU 1912** : RACHOU (Henri), *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse*, Toulouse, Édouard Privat.
- RICHTER 1965** : RICHTER (Gisela M. A.), *The Portraits of the Greeks*, Londres, The Phaidon Press.
- RICHTER, SMITH 1984** : RICHTER (Gisela M. A.), SMITH (R. R. R.), *The Portraits of the Greeks*, Ithaca NY, Cornell University Press – Oxford, Phaidon Press.
- Rosso 2010** : Rosso (Emmanuelle), « Le portrait tardo-républicain en Gaule méridionale : essai de bilan critique », *Revue Archéologique*, p. 259-307.
- SALOMIES 2012** : SALOMIES (Olii), « Réflexions sur le développement de l'onomastique de l'aristocratie romaine du Bas-Empire », *Les stratégies familiales dans l'Antiquité tardive*. Actes du colloque des 5-7 février 2009 de l'USR 710 du CNRS, éd. Chr. Badel et C. Settiani, Paris, De Boccard, p. 1-26.
- SANDE 1991** : SANDE (Siri), *Greek and Roman Portraits in Norwegian Collections* (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia, X), Rome, Giorgio Bretschneider.
- SANTA MARIA SCRINARI 1972** : SANTA MARIA SCRINARI (Valnea), *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture romane* (Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia), Rome, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria della Stato.
- SARTRE 2018** : SARTRE (Fabienne), « La salle des Illustres et la stature de *Palladia Tolosa* au XVII^e siècle », *Toulouse Renaissance*, catalogue de l'exposition de Toulouse, Toulouse, Musée des Augustins – Paris, Somogy, p. 283-286.
- SCHEFOLD 1943** : SCHEFOLD (Karl), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Bâle, Benno Schwabe & Co.
- SCHEFOLD 1997** : SCHEFOLD (Karl), *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 2^e éd. revue et augmentée, Bâle, Schwabe & Co.
- SCHEIBLER 1989a** : SCHEIBLER (Ingeborg), « Zum ältesten Bildnis des Sokrates », *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, XL, p. 7-33.
- SCHEIBLER 1989b** : SCHEIBLER (Ingeborg), *Sokrates in der bildlichen Bildniskunst*, catalogue de l'exposition de Munich, Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- SMITH 1990** : SMITH (Roland R. R.), « Late Roman Philosopher Portraits from Aphrodisias », *Journal of Roman Studies*, LXXX, p. 127-155.
- SMITH et al. 2006** : SMITH (Roland R. R.) et al., *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias* (Aphrodisias, II), Mayence, Verlag Philipp von Zabern.
- SQUARCIAPINO 1943** : SQUARCIAPINO (Maria), *La scuola di Afrodizia* (Studi e Materiali del Museo dell'Impero romano, 3), Rome, Governatorato di Roma.
- Standorte 1995** : *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, éd. Kl. Stemmer, catalogue de l'exposition de Berlin, Berlin, Freunde & Förderer der Abguss-Sammlung antiker Plastik E. V.
- STIRLING 1996** : STIRLING (Lea M.), « Gods, Heroes, and Ancestors : Sculptural Decoration in Late-Antique Aquitania », *Aquitania*, XIV, p. 209-230.

STIRLING 2005 : STIRLING (Lea M.), *The Learned Collector. Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

STIRLING 2007 : STIRLING (Lea M.), « Statuary Collecting and Display in the Late Antique Villas of Gaul and Spain : a comparative Study », *Statuen in der Spätantike*, éd. Fr. A. Bauer et Chr. Witschel, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im Ersten Jahrtausend, série B. Studien und Perspektiven, 23, Wiesbaden, Reichert Verlag, p. 307-321.

STRANDMAN 1950 : STRANDMAN (Bertil), « The Pseudo-Seneca Problem », *Konsthistorisk Tidskrift*, XIX, p. 53-93.

The Anatolian Civilisations 1983 : *The Anatolian Civilisations*, II. Greek / Roman / Byzantine, catalogue de la XVIII^e exposition du Conseil de l'Europe, Istanbul, Turkish Ministry of Culture and Turism.

TORELLI 1982 : TORELLI (Mario), « Una “ galleria ” della villa. Qualche nota sulla decorazione del complesso », *I Volusii Saturnini. Una famiglia della prima età imperiale* (Archeologia. Materiali e Problemi, 6), Bari, De Donato, p. 97-104.

TOYNEBEE 1973 : TOYNEBEE (Jocelyn M. C.), *Animals in Roman Life and Art* (Aspects of Greek and Roman Life), Londres, Thames & Hudson Ltd - Ithaca NY, Cornell University Press.

VON DEN HOFF 1994 : VON DEN HOFF (Ralf), *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, Munich, Biering & Brinkmann.

VON HEINTZE 1975 : VON HEINTZE (Helga), « Pseudo-Seneca = Hesiod oder Ennius », *Römische Mitteilungen*, LXXXII, p. 143-163.

VOUTIRAS 1980 : VOUTIRAS (Emmanuel), *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts*, Diss. Bonn.

WALTERS 1976 : WALTERS (K. R.), « Catullan Echoes in the Second Century A. D. : CEL 1512 », *The Classical World*, LXIX.6, p. 353-359.

WESKI, FROSIEN-LEINZ 1987 : WESKI (Ellen), FROSIEN-LEINZ (Heike), *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, Munich, Hirmer Verlag.

WOJCIK 1986 : WOJCIK (Maria Rita), *La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepublicana* (Soprintendenza archeologica di Pompei. Monografie, I), Rome, « L'Erma » di Bretschneider.

WOLFF 2000 : WOLFF (Étienne), *La poésie funéraire épigraphique à Rome* (Études anciennes), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

WYCHERLEY 1957 : WYCHERLEY (Richard E.), *Literary and epigraphical Testimonia* (The Athenian Agora, III), Princeton, The American School of Classical Studies at Athens.

ZANKER 1995 : ZANKER (Paul), *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Munich, Verlag C. H. Beck.

LA FOUILLE DU SITE DE CASTEL BIELH À SAINT-LÉZER (HAUTES-PYRÉNÉES)

par Catherine VIERs*

Saint-Lézer est un village des Hautes-Pyrénées situé à 3 km au sud-ouest de Vic-en-Bigorre et à 15 km au nord de Tarbes, sur la rive gauche de l'Adour. Le site est implanté au sommet du Castel Bielh qui domine le village actuel et en-dessous duquel coule l'Echez, affluent de l'Adour. L'éminence est constituée de formations argileuses aux pentes abruptes sous la forme d'un éperon triangulaire orienté nord-sud, barré au sud. Occupé depuis l'âge du Bronze, le site a été fortifié durant l'Antiquité tardive, et réaménagé au Moyen Âge.

Depuis le XIX^e siècle, Saint-Lézer, identifié comme le *castrum Bigorra* de la Notice des Gaules, devint l'objet d'une polémique concernant la première localisation de l'évêché de Bigorre. Plusieurs investigations (prospections, suivi de travaux, diagnostic et étude du rempart) ont permis depuis, d'alimenter la connaissance du potentiel archéologique du Castel Bielh. En 2017, le projet de construction d'une maison sur un terrain encore vierge a donc initié une prescription de fouille émise par la Direction régionale des affaires culturelles.

Nous allons dans un premier temps reprendre les termes de la polémique concernant la localisation de l'évêché de Bigorre et les connaissances issues des travaux réalisés sur le Castel Bielh de Saint-Lézer avant de présenter les résultats de la fouille de 2017.

Historiographie et état des connaissances

Saint-Lézer appartient à la Bigorre, vaste région qui s'étend de la chaîne des Pyrénées à la plaine de l'Adour, englobant une partie des plateaux de Ger et de Lannemezan (fig. 1). L'origine du nom Bigorre dérive de *Bigerri*, nom ethnique par lequel Pline l'Ancien désigne une tribu d'Aquitains habitant au pied des Pyrénées puis nommée par César les *Bigerionnes* et dont les voisins immédiats les *Tarbelli Quattuorsignami* regroupaient, comme leur nom l'indique, quatre tribus.

Le chef-lieu des *Bigerri* n'est pas connu à cette époque. La liste des chefs-lieux de la notice des Gaules de la fin du IV^e siècle ou du début du V^e siècle mentionne en revanche Tarbes : *Civitas Turba ubi Castrum Bogorra* soit « la cité de Tarbes où se trouve le *castrum Bigorra* ». Cette appellation et la découverte et l'identification du site fortifié du Bas-Empire de Saint-Lézer au XIX^e siècle est à l'origine d'une discussion concernant la première localisation de l'évêché de Bigorre et celle du déplacement de la capitale des *Bigerri* de Tarbes à Saint-Lézer, distants de 15 km

Grégoire de Tours¹ qualifie Tarbes de *vicus Talvam* appartenant au territoire de la ville de Bigorre, *Beorratanae urbis*. L'appellation de *vicus* désigne pour lui une agglomération secondaire tandis que les chefs-lieux portent le titre de

* Communication présentée le 21 juin 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 283.

1. GRÉGOIRE DE TOURS, *Liber de gloria confessorum*, Cap. XLIX, dans Daniel SCHAAD, Jean-François LE NAIL, Christian SERVELLE, « La cité de Tarbes et le *castrum Bigorra*-Saint-Lézer », *Aquitania*, XIV, 1996, p. 73-104, (t. LXXI, c.865, §934).

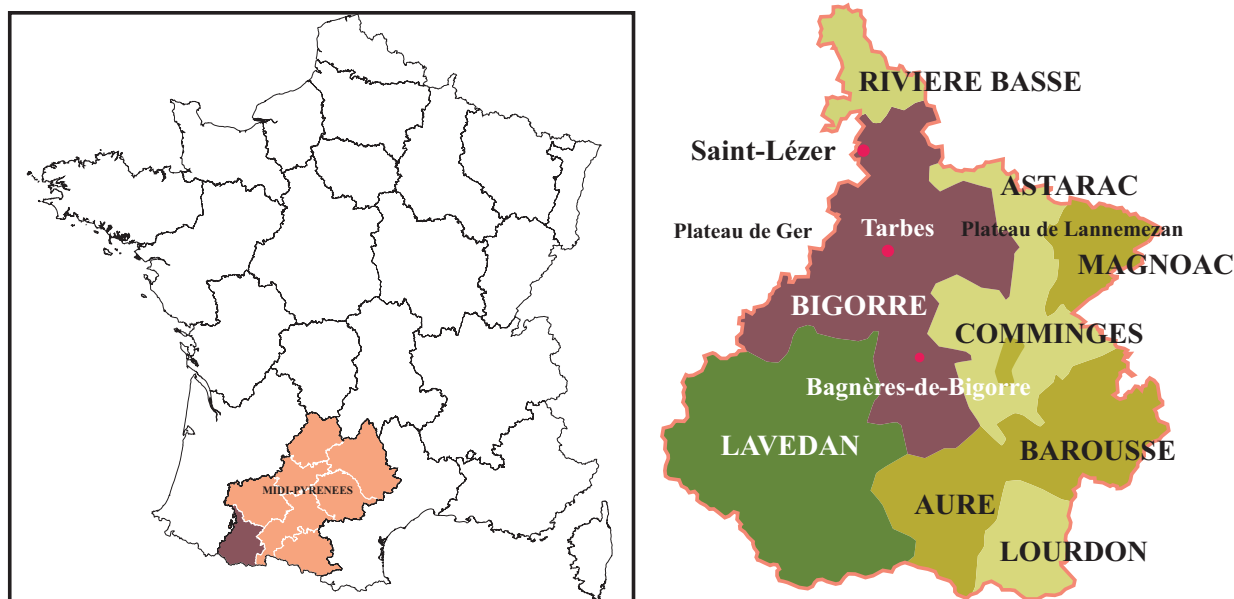


FIG. 1. CARTE DE LA BIGORRE. DAO C. Viers.

civitas et abritent les sièges épiscopaux. Cette distinction suppose que Tarbes n'était pas le siège de l'évêché à l'époque de son récit. Selon L. Maurin et V. Souilhac² la formulation donnée par la Notice des Gaules pourrait traduire un état temporaire, ou annoncerait une mutation qui serait effective dès le début du VI^e siècle. *Bogorra/Bigorra*, aurait supplanté *Turba/Tarva* comme chef-lieu, parce que la première était fortifiée et que la seconde ne le fut pas, en raison sans doute de sa topographie.

Le premier évêque connu pour la Bigorre est Iulianus, présent au concile d'Orléans en 541³. La dénomination de l'évêché de Bigorre dans les actes des conciles entre le VI^e siècle et le début du XI^e siècle entretient un doute quant à l'emplacement de la résidence épiscopale. Jusqu'en 1080, le nom de Tarbes n'apparaît pas concernant l'évêque de Bigorre. Après cette date les deux formes Bigorr- et Tarb-/Tarv- alternent avant que la forme Bigorr- soit définitivement abandonnée à partir de la fin du XIII^e siècle.

La découverte de deux tiers de sous d'or d'époque mérovingienne frappés à *Begorra* par un monétaire du nom de Taurecus⁴, suggèrait qu'au tournant du VII^e siècle, Saint-Lézer était un lieu de pouvoir important, pour qu'on y frappât monnaie royale.

Les données archéologiques sur Tarbes proviennent essentiellement des travaux de R. Coquerel, sous la forme de suivis de travaux. L'occupation pré-romaine est mal cernée. La ville romaine aurait eu une superficie de 16 ha, dont le quartier cathédral de la Sède représente la moitié occidentale. La cathédrale actuelle est un édifice qui conserve ses absides d'origine romane ; la nef et la tour lanterne datent du XIV^e siècle. Les fouilles du parvis de la cathédrale ont montré que cette dernière s'est installée sur des constructions antiques remontant au Haut-Empire et que l'occupation a été continue jusqu'à nos jours. Deux grandes phases de constructions antiques émergent⁵ : la première, du II^e au III^e siècle, appartient à un édifice de grande taille qui s'étend de toutes parts au-delà de la zone fouillée (700 m²). Sur l'arase de ce bâtiment est édifié entre le milieu du IV^e siècle et le début du V^e siècle, un vaste édifice doté d'une façade agrémentée d'une série de massifs de fondation

2. Louis MAURIN, Valérie SOUILHAC, « Tarbes et Saint-Lézer, la cité de Bigorre » dans *Topographie chrétienne des cités de la Gaule des origines au milieu du VIII^e siècle, Province ecclésiastique d'Éauze (Novempopulania)*, t. XIII, éd. De Broccard, France, 2004, p.123-131.

3. L. MAURIN, V. SOUILHAC, « Tarbes et Saint-Lézer... », note 2, p. 130.

4. E. CARTIER et L. DE LA SAUSSAYE, *Revue numismatique*, Société Royale des Antiquaires de France, 1842, p. 438. Arthur ENGEL et Raymond SERRURE, *Répertoire des sources imprimées de la numismatique française*, Paris, 1887, p. 211. Raymond SERRURE, *Traité de numismatique française du Moyen Âge*, Paris, 1891, p. 123.

5. Sébastien POIGNANT (dir.), *Parvis de la cathédrale N.-D. de la Sède, Tarbes (Hautes-Pyrénées)*, Document final de synthèse de sauvetage archéologique, 3 vol., Hadès, Pau, 1996.

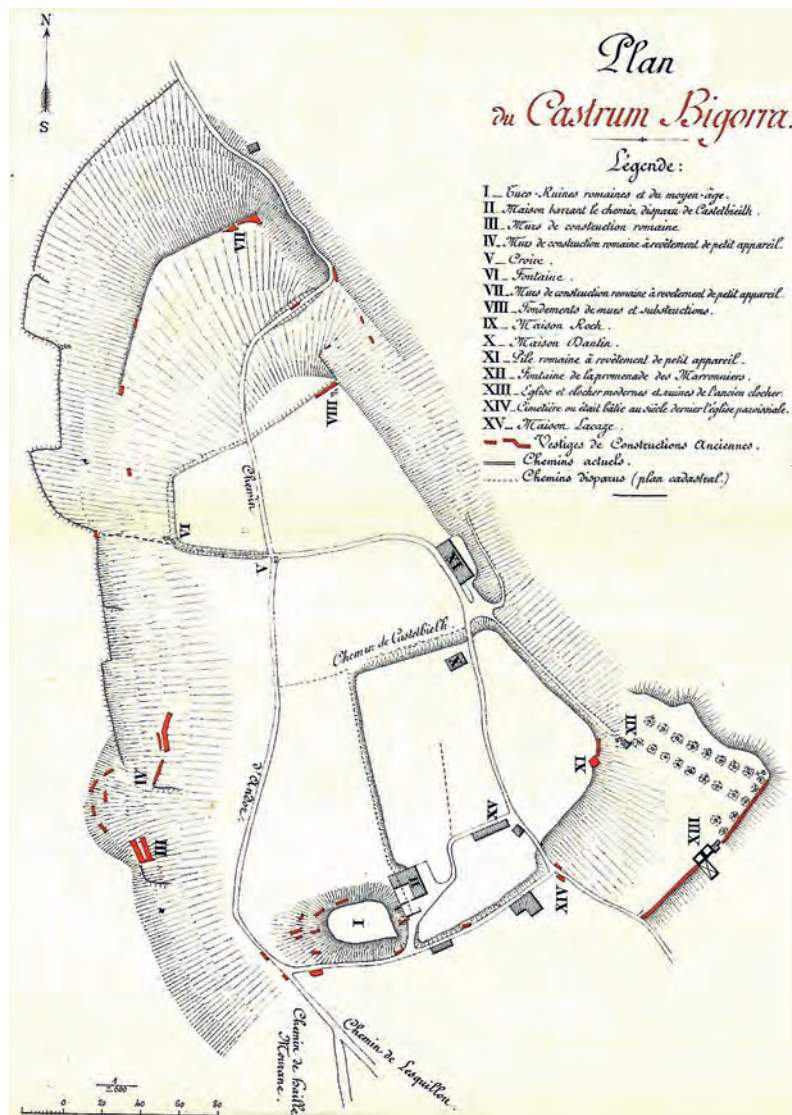


FIG. 2. PLAN DU CASTRUM BIGORRA. N. Rosapelly et X. De Cardaillac, 1890.

ne deviendrait siège épiscopal qu'au XII^e siècle, après l'abandon d'une première résidence, le *Castrum Bigorra*. Leur démonstration s'appuyait sur plusieurs documents : la charte de Marfin, le cartulaire de Bigorre, la *Gallia christiana*, les Conciles d'Orre, les traditions de Vic-en-Bigorre, ainsi que la chronique relatant l'invasion normande de 844, retranscrite par Nicolas Bertrand vers 1515. Selon ce dernier, le monastère de Saint-Lézer fut fondé vers le VI^e siècle par Licerius, sous l'épiscopat de Saint-Fauste, évêque de Tarbes. Celui-ci fut donné à l'ordre des bénédictins de Cluny par Héraclius, évêque de Tarbes, et Bernard comte de Bigorre, vers l'an 1064. Il se trouvait à « un jet de pierre des murs de la ville épiscopale ». Les auteurs y reconnaissent le monastère Saint-Félix-Saint-Lézer dans le village du même nom et par là même l'identification et la localisation du *Castrum Bigorra*, ancienne capitale des *Bigerriones* et premier siège épiscopal. Ils dressèrent un plan détaillé de l'éperon légendé des points remarquables à l'appui de leur démonstration (fig. 2).

de pilastres ou de contreforts dont la fonction reste incertaine, basilique civile ou chrétienne : la seconde proposition pourrait être renforcée par la découverte de chapiteaux sculptés en méplat du haut Moyen Âge et celle de sarcophages trapézoïdaux à l'emplacement du cloître, ainsi que par la permanence du site comme lieu de culte.

En 1889, Norbert ROSAPELLY et Xavier de CARDAILLAC⁶ alertés par les découvertes de P. Roch⁷ instituteur à Saint-Lézer, s'intéressèrent au sujet et publièrent *La cité de Bigorre (Saint-Lézer)*. Ils retracèrent une histoire de Saint-Lézer depuis la préhistoire. Reprenant la liste des cités de la Notice des Gaules, ils définirent les limites de la Bigorre et abordèrent la localisation de la capitale des *Bigerriones* à partir de la dénomination atypique : *Civitas Turba ubi castrum Bogorra* où, « le vieux nom de la capitale a changé, mais le nom même du peuple n'est pas resté à la civitas ». Les auteurs réfutèrent l'hypothèse de Ciutat (*civitas*) émise par Auguste LONGNON dans son ouvrage *Géographie de la Gaule* publié en 1878⁸, et s'appuyèrent sur les travaux de Gaston Balencie qui situait cette ville en Comminges. À partir de la toponymie et de l'évolution du nom Horra, Orre, Bigorre, ils identifièrent Saint-Lézer au *Castrum Bigorra*. Ils reconnurent *Turba* comme Tarbes, désignée comme *vicus* par Grégoire de Tours, et qui selon eux

6. Norbert ROSAPELLY et Xavier de CARDAILLAC, « La Cité de Bigorre », *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, 2^e série, 1^{er} et 2^e fascicules, Tarbes, 1889, p. 149-448.

7. P. ROCH, *Saint-Lézer, son couvent et la ville d'Orre*, Tarbes, 1881, 32 p.

8. Auguste LONGNON, *Géographie de la Gaule au VI^e siècle*, Paris, 1878, p. 598-602.

Pour Gaston Balencie⁹, Tarbes, élevé au rang de *civitas* en 297, aurait été détruite par les Vandales, et réduite à l'état de village dès le début du V^e siècle. Le siège épiscopal aurait été transféré, et l'était effectivement du temps de Grégoire de Tours, d'où sa description. D'après le cartulaire de Lescar, au IX^e siècle, « les normands détruisirent la cité et l'église de Tarbes (*ecclesia Tarbae*), les sièges épiscopaux de la Gascogne demeurèrent pendant très longtemps dans l'oubli, car aucun prélat ne revint en prendre possession ». En 1068, le cardinal Hugues le Blanc, au Concile de Toulouse, enjoignit les évêques de rétablir et de restaurer les églises des sièges épiscopaux désertés. Selon l'auteur donc, Tarbes aurait renoncé par deux fois au siège de l'évêché, au V^e siècle puis au IX^e siècle. Elle aurait repris ses fonctions entre-temps, puis définitivement après 1068. Le changement de nom associé à l'évêché s'expliquait pour l'auteur de deux façons : « ou notre prélat se dit “ évêque de Bigorre ” parce qu'il n'occupe pas, à ce moment, son siège de Tarbes et réside dans un endroit quelconque du diocèse, [...] ou bien, le titulaire du siège de Tarbes se dit “ évêque de Bigorre ” à cause d'un séjour forcé et provisoire, ou si l'on veut, à cause du transfert du siège dans un lieu appelé “Bigorre” ». Ce déplacement à Tarbes ne s'expliquait que par son origine, et les droits qu'elle lui octroyaient. Le rétablissement de l'évêché à Tarbes se situait selon lui entre 1068, date où l'on enjoignit les évêques de réintégrer leurs églises, et 1080, date à laquelle l'évêque ne sera plus désigné évêque de Bigorre mais bien évêque de Tarbes. À propos d'un concile tenu en 1078 dans la chapelle Sainte-Marie à Orre, en territoire de Bigorre, « *apud sanctam Mariam Orrea in territorio Bigorretano* », il réfuta l'hypothèse de sa tenue à Saint-Lézer, où l'église paroissiale est dédiée à Saint-Jean-Baptiste.

Au milieu du XX^e siècle, Roland Coquerel¹⁰, instituteur passionné d'histoire et d'archéologie, s'installa à Saint-Lézer et consacra tout son temps libre à prospecter la commune. On lui doit une étude archéologique du site, alimentée par des prospections et plusieurs sondages. Au titre des découvertes figurent des marbres architectoniques, deux têtes sculptées funéraires antiques, des sarcophages en marbre, des monnaies et nombre de tessons de céramique et d'amphores. Il repéra, dans l'angle sud-est de l'enceinte du Bas-Empire, une terrasse d'1 ha, élevée de 3 m et protégée par un fossé, le Castet-Bielh. Il interpréta la motte du Tuto, dressée au sud-ouest contre cette terrasse, comme les vestiges du château comtal à la fin de l'époque carolingienne. Rosapelly et Cardaillac décrivaient à ce sujet un tumulus gaulois ou « celtibériens » englobé dans la construction de la muraille antique. Roland Coquerel fouilla en 1983 sur l'emplacement de l'ancienne église du prieuré Saint-Félix-Saint-Lézer et découvrit les vestiges de l'église romane à simple nef et chevet absidial (fig. 3). Le monastère fut vendu à la Révolution française. L'église paroissiale proche étant très dégradée, on décida de la détruire en 1847, et de la rebâtir sur l'emplacement de l'église du prieuré. Un pan encore en élévation d'une tour clocher du XIV^e siècle est englobé dans le clocher actuel. Une visite du prieuré en 1402¹¹ fournit quelques éclairages sur ses dispositions et donne une description détaillée des reliques conservées dans une chapelle du couvent : le crâne de Saint-Lézer, les reliques de Saint-Félix et de Saint-Blaise ainsi que de la Sainte Croix et du Saint-Sépulcre.

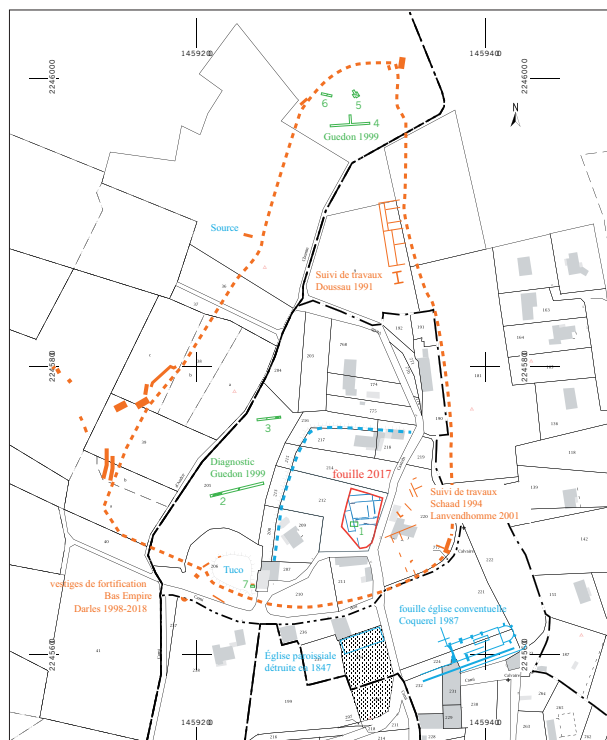


FIG. 3. CONTEXTE ARCHÉOLOGIQUE. DAO C. Viers.

9. Gaston BALENCIE, « La cité de Bigorre », *Revue de Gascogne*, XXXIII, 1892, p. 409-438.

10. Roland COQUEREL, *De Bigorra à Saint-Lézer. Grandeur et décadence d'un chef-lieu de civitas*, Tarbes, 1993, 327 p.

11. Stéphane ABADIE, « La ‘visite’ du prieuré de Saint-Lézer en 1402 », *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, Tarbes 2002, p. 36-72. L'auteur attire l'attention sur la question de la conservation des reliques de Saint-Lézer qui selon certaines sources sont enterrées à *Bigorra* et pour d'autres à Saint-Lizier, en Ariège.

En 1991, un suivi de travaux mené par Sylvain Doussau¹² a révélé la présence d'un bâtiment adossé au nord-est de la muraille. Il interpréta le plan comme celui d'une *domus* (fig. 3). Ces investigations relancèrent l'intérêt porté au site et la DRAC engagea des mesures conservatoires en 1992. Dès 1993, la DRAC saisit la préfecture pour réviser le Plan d'Occupation des Sols de la commune, afin d'exclure les parcelles à fort potentiel archéologique des zones constructibles.

En 1994, la construction d'une maison individuelle sur une parcelle au sud-est du Castel Bielh fit l'objet d'un suivi de travaux par Daniel Schaad¹³, limité à l'emprise de tranchées de drainage (fig. 3). Ces dernières confirmèrent la présence d'une occupation du I^{er} âge du Fer au Moyen Âge. Plusieurs murs en galets furent mis au jour.

À partir de 1998, Alain Badie, Christian Darles et Jean-Jacques Malmay¹⁴ menèrent une étude archéologique et architecturale du rempart. La modélisation 3D de l'éperon de Saint-Lézer offre une bonne lecture de l'enceinte du Bas-Empire et du Tuco, qui participait de la défense de la porte de l'oppidum dès l'âge du Fer. Le relief circonscrit nettement un périmètre rectangulaire surélevé, le Castel Bielh.

En 1999, Frédéric Guédon¹⁵ conduisit sept sondages répartis sur l'ensemble de l'éperon, destinés à renseigner le potentiel archéologique du site, afin de guider au mieux les futures prescriptions (fig. 3). Les sondages 2 et 3 recoupent des fossés. À l'extrémité nord de l'enceinte furent mis au jour des murs, des fossés, et des fosses. Un foyer et une structure de combustion furent découverts associés à un fragment de fibule aviforme du VI^e siècle dans les sondages 5 et 6.

La fouille de 2017

Au vu de l'intérêt patrimonial du site, et malgré les mesures conservatoires mises en place dès 1993, le dépôt du permis de construire en 2017 d'une maison individuelle, au cœur de l'enceinte et sur l'emprise du Castel Bielh, fut à l'origine d'une prescription de fouille. Celle-ci s'est déroulée pendant l'été 2017 sur une superficie de 1000 m². La prescription de fouille a limité l'intervention archéologique en profondeur, aux côtes de fond de fouille du chantier de la maison (90 cm), et des aménagements annexes, tranchée de drainage (50 cm) et voie d'accès (30 cm). Étant donné le pendage naturel du terrain, le substrat n'a donc pas été atteint dans tout le secteur sud-est de l'emprise. Au nord, les couches archéologiques sont quasiment inexistantes ; elles s'épaississent dans la pente à plus d'1 m, où un sondage a pu être réalisé permettant de caler quelques éléments de stratigraphie.

Une occupation du deuxième âge du Fer

Au nord, on l'a dit, les niveaux archéologiques sont absents du fait de l'érosion naturelle. Seuls les aménagements en creux sont conservés, des trous de poteaux principalement. Au sud, la puissance des couches archéologiques est épaisse de plus d'un mètre. Elles n'ont pu être abordées que dans le cadre d'un sondage (fig. 5) d'une dizaine de mètres de long et d'1,50 m de large (fig. 4). Le niveau d'occupation de l'âge du Fer, d'une vingtaine de centimètres d'épaisseur, repose sur le substrat. Plusieurs trous de poteaux (1087, 1088 et 1091), d'une quarantaine de centimètres de diamètre, implantés dans des fosses de plus de 1,50 m de diamètre, témoignent de la présence de vastes bâtiments à ossature de bois. Malheureusement, le peu de surface exploré n'a pas permis leur identification (habitat, grenier...). À l'emplacement du sondage, des remblais médiévaux se superposent immédiatement aux couches protohistoriques. Dans la zone centrale de la fouille, les niveaux protohistoriques n'ont pas été atteints du fait des restrictions de la prescription. Le mobilier comprend de la céramique, des fragments d'amphores italiques et de meules rotatives en grès et en granite.

12. Sylvain DOUSSAU, *Pourquoi Rome fonda Tarbes ou la centuriation romaine de la vallée de l'Adour*, Tarbes, 2017, 150 p.

13. Daniel SCHAAD, Jean-François LE NAIL, Christian SERVELLE, « La cité de Tarbes et le *castrum* Bigorra-Saint-Lézer », *Aquitania*, XIV, 1996, p. 73-104.

14. Alain BADIE, Christian DARLES, Jean-Jacques MALMARY, « L'enceinte de Saint-Lézer », dans *Les enceintes urbaines de Novempopulanie à la fin de l'Antiquité entre Aquitaine et Hispanie*, Actes du colloque de Pau, 4-5 novembre 2011, p. 33-47.

15. Frédéric GUÉDON, *Le Castelbielh (Saint-Lézer, Hautes-Pyrénées)*. Document Final de Synthèse, Service Régional de l'Archéologie de Midi-Pyrénées, Toulouse, 1999.

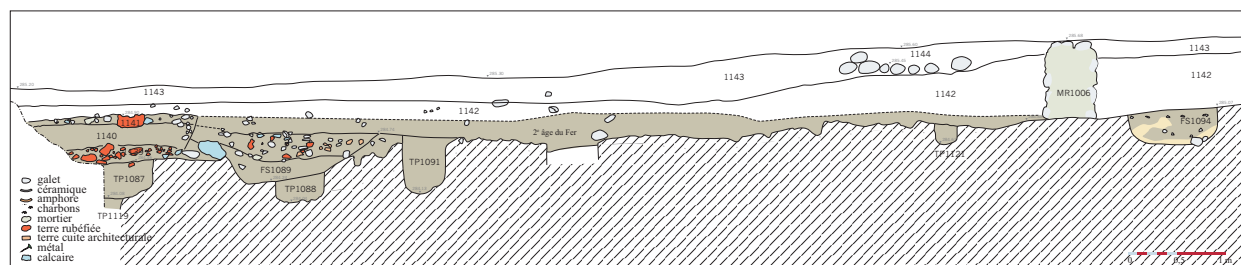


FIG. 4. RELEVÉ DE LA STRATIGRAPHIE DU SONDAGE, en bas de pente au sud. Relevé L. Loiselier, M. Folgado-Lopez, DAO C. Viers.

L'Antiquité

L'Antiquité n'est représentée que par un mobilier peu abondant et, dans l'état actuel de nos recherches, uniquement sous forme de rejets dans des fosses plus tardives. La présence de lots de *tegulae*, de blocs de béton de tuileau de différentes granulométries, généralement utilisés pour ses qualités hydrauliques pour des pièces d'eau et des bassins, de fragments de placage en marbre, très érodés, attestent cependant de la proximité de constructions de qualité.

Des fours de la fin de la période mérovingienne

Pas moins de neuf structures de combustion ont été mises au jour (fig. 5). Elles se répartissent dans la moitié nord du site, mais l'arrêt de la fouille à la côte de fond de travaux autorise à penser qu'il pouvait en exister d'autres, d'autant que des aménagements apparemment similaires ont été découverts dans la parcelle voisine au sud-est et également au nord de l'éperon. Les structures se répartissent de manière à peu près équidistante les unes des autres (entre 4 et 6 m). Elles sont indifféremment orientées nord-sud ou est-ouest. Toutes ces structures sont creusées dans le substrat, de plan rectangulaire aux angles arrondis. Elles apparaissent sous la forme d'un liseré de terre rubéfiée, rouge au décapage. Elles ont des dimensions proches, comprises entre 1 m et 1,40 m de long pour 0,70 à 0,90 m de large. La profondeur conservée du creusement varie entre 0,40 et 0,70 m. Les plus faibles profondeurs, concentrées sur la zone la plus érodée du site, sont incomplètes. Aucun aménagement, murs ou trou de poteau, indiquant la présence de bâtiments, n'a été trouvée en relation avec ces fours. Il semble donc qu'ils ont été creusés à l'air libre, dans une zone dégagée de tout bâtiment.

De façon générale, le remplissage s'organise de la manière suivante : le fond du creusement est tapissé de galets sur une ou plusieurs couches exclusivement constituées de charbons (fig. 6). Les pierres servent à emmagasiner la chaleur du feu qui est allumé au-dessus, et à la restituer lentement. En effet, les parois sont rubéfiées sur 4 à 6 cm d'épaisseur sur les deux-tiers supérieurs, tandis que la base du creusement, où se trouvent les galets ne l'est pas (fig. 7). La couche supérieure est mêlée de molasse. Une couverture scellait l'aménagement, en mortier (fig. 8), ou en mottes de terre, sur une structure de planches et de branchages. On évoque souvent, pour ces installations, la fonction de grillage des céréales avant leur stockage dans des greniers ou des silos. Le tamisage du remplissage a livré des graines de céréales, amidonnier et seigle, ainsi que des noix et du raisin¹⁶. La présence de mauvaises herbes qui poussent dans ces cultures indique, par leur période de croissance, un étalement des cultures agricoles qui se répartissent tout au long de l'année. La découverte de forces, d'un aiguiseur en pierre en surface de deux des fours et d'un lest en terre cuite dans une fosse de rejet proche d'un des fours oriente vers une activité agro-pastorale du site (fig. 9). En l'absence de contexte il n'est pas possible de caractériser plus avant l'occupation qui a généré cette activité. Elle peut être mise en relation avec un centre de pouvoir, laïc ou religieux, sous la protection duquel on plaçait le stockage des récoltes, ou peut illustrer un centre communautaire villageois. Une datation par radiocarbone sur trois des fours donne une fourchette réduite et très cohérente, entre le milieu du VI^e et le milieu du VII^e siècle.

16. Frédérique DURAND, « Étude des carporestes », dans Catherine VIERS, *Castel Bielh, Rapport de fouille*, Inrap Midi-Méditerranée, 2020, p. 102-103.

FIG. 5. PLAN DE LA RÉPARTITION DES FOURS. *Topographie F. Callède, DAO C. Viers.*



FIG. 6. VUE DU NIVEAU DE GALETS TAPISSANT LE FOND D'UN FOUR.
Cl. M.-H. Jamois.

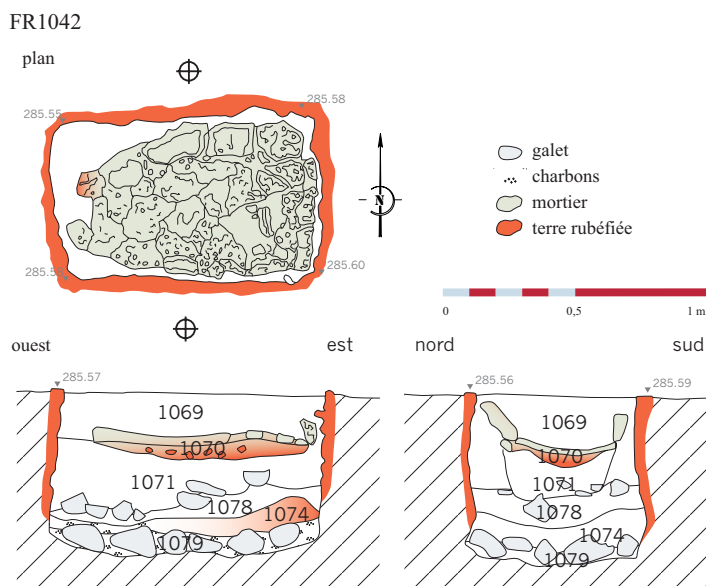


FIG. 7. RELEVÉ EN PLAN ET EN COUPE D'UN FOUR.
Relevé M.-H. Jamois, DAO C. Viers.



FIG. 8. VUE DE LA COUVERTURE EN MORTIER D'UN FOUR,
effondrée dans le creusement. Cl. M.-H. Jamois.

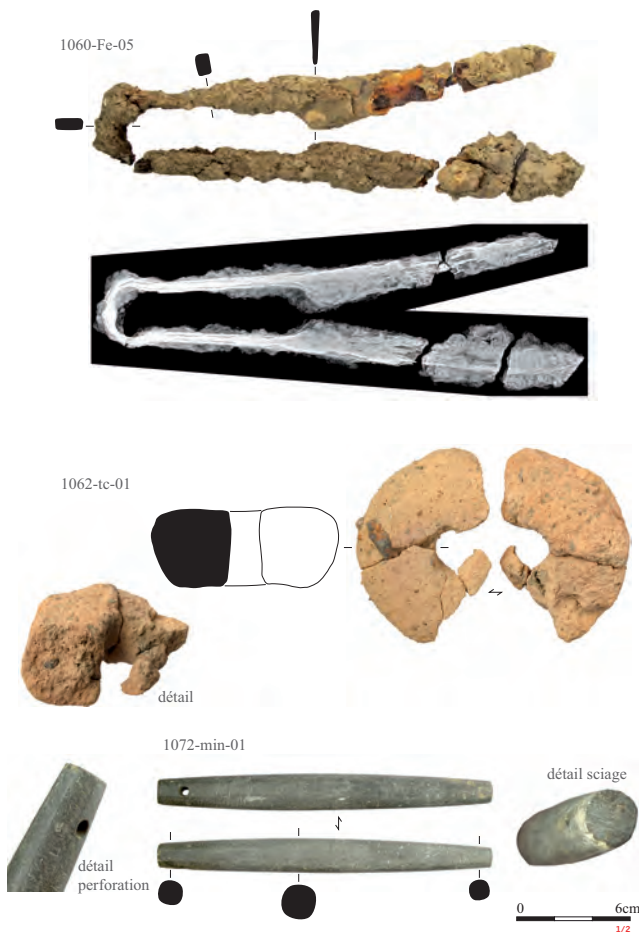


FIG. 9. MOBILIER ARCHÉOLOGIQUE ASSOCIÉ AUX FOURS.
Radiographie Institut de soudure, cl. et relevé M.-L. Merleau,
DAO M. Viarouge.

Un vaste complexe architectural

L'ensemble de l'emprise est caractérisé par la présence de maçonneries, très homogènes, d'une largeur de 0,50 à 0,60 m, bâties exclusivement avec des galets liés au mortier. Tous ces murs sont en fondation. Ils sont implantés dans des tranchées pleines, de profil parfois légèrement trapézoïdal et dont le fond correspond au sommet du substrat, le « bon sol ». Les creusements suivent de ce fait la pente du terrain. La construction est mise en œuvre dans ces tranchées par assises de galets de 15 à 30 cm recouverts d'un épais lit de mortier. Du fait de l'érosion du site et de la pente, ces fondations ne conservent au mieux qu'une assise au nord, et jusqu'à cinq au sud. Aucun niveau de sol et par conséquent aucun seuil n'a été conservé. Dans son dernier état, on est en présence d'un vaste complexe s'articulant autour d'une cour carrée de 10,50 m de côté (n° 1 sur la fig. 10). Celle-ci est bordée de trois ailes de même largeur (4,10 m) au nord, à l'ouest et au sud. L'aile orientale est plus étroite large de seulement 3,70 m. L'ensemble se développait au-delà de l'emprise fouillée dans les quatre directions. Les fondations recoupent des remblais ou des aménagements, des fosses, renfermant une céramique médiévale blanche, produite entre le XII^e siècle au XIV^e siècle.

Les murs du complexe diffèrent légèrement par leur orientation. Il en résulte vraisemblablement que la partie la plus ancienne se situe à l'ouest (en jaune sur le plan, fig. 10). Elle traverse l'emprise de la fouille du nord au sud d'un seul tenant (35,50 m) et montre d'ores et déjà l'ampleur de l'implantation.

Par la légère déviation de leur orientation par rapport au premier ensemble, les murs situés à l'est du mur 1006 pourraient appartenir à une extension (phase 2 en orange, fig. 10). Le parement du grand mur nord-sud 1006 ne révèle aucun arrachement à la jonction avec les différents murs perpendiculaires à l'est, montrant que ces derniers étaient collés et non pas chaînés (fig. 11). L'extension s'organise autour d'un vaste espace carré. La forme et la superficie de cet espace suggèrent d'y voir une cour de 120 m² (10,50 x 11,50 m). Des corps de bâtiments se développent de chaque côté. L'aile nord a la même largeur que celle de l'ouest avec 4,10 m. L'aile est, est plus étroite et délimite une pièce de 3,70 m de large et 11,50 m de long (42,50 m²). L'aile sud intervint dans une troisième phase. En effet, le mur sud de la cour (1047) est doublé, au nord (en bleu, fig. 10) par un nouveau mur (1048) qui recoupa deux des murs nord-sud de la phase 2 (1004 et 1005). La fondation du mur doublé (1047) présente un basculement qui pourrait laisser penser qu'il s'était effondré. Le mur le plus au sud (1051), recoupa des fosses contenant un mobilier du tournant du XII^e siècle. Enfin, dans une dernière phase, ou en même temps que la phase 3, l'aile nord fut cloisonnée par deux nouveaux murs (en vert, fig. 10). La configuration du site, la pente naturelle du terrain et la fondation des murs suivant cette pente, autorisent l'existence d'autres constructions, qui se trouveraient sous la côte de fond de fouille de la prescription. En l'état de nos connaissances, il apparaît donc que les bâtiments résultent de plusieurs phases de construction, la cour centrale et les ailes nord, ouest et sud, appartenant à l'extension orientale d'un complexe déjà existant.

La mise en relation des maçonneries de la fouille avec celles découvertes en 1999 sur la parcelle voisine montre que leurs orientations coïncident avec celles du premier état. On aurait donc une première installation adossée à la muraille

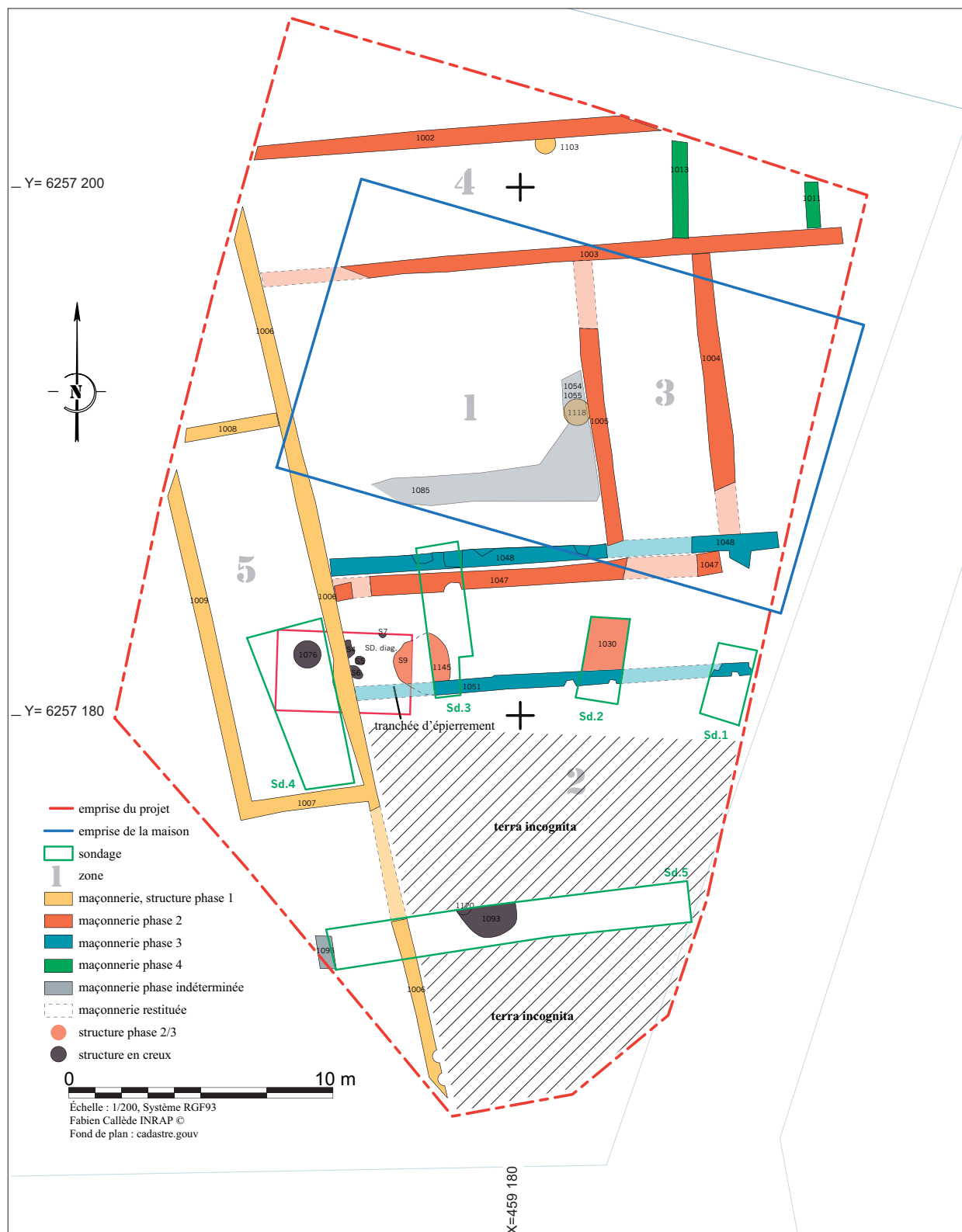
FIG. 10. PLAN PHASÉ DU COMPLEXE ARCHITECTURAL DU MOYEN ÂGE. *Topographie F. Callède, DAO C. Viers.*



FIG. 11. COLLAGE DU MUR 1006 ET DES MURS PERPENDICULAIRES VERS L'OUEST.
Cl. C. Viers.

antique et densifiée au fil du temps au cœur de la zone (fig. 12).

La principale problématique de la fouille a été la datation de la construction du complexe architectural. L'arasement du site et la restriction en profondeur de la fouille ont limité les observations et réduit le volume de séquences stratigraphiques pertinentes. Au sud, dans le sondage 5, la fondation du mur 1006 traverse un remblai où deux couches livrant un mobilier médiéval ont été identifiées (fig. 4). Le mur 1051, qui appartient à la phase 3, coupe une fosse (1145) médiévale. Ce même mur s'implante dans un remblai charbonneux, daté par radioc carbone entre 940 et 1021. Le mobilier, peu abondant, est très majoritairement constitué de tessons, très fragmentés, de céramique bigordane à pâte blanche. Aucun profil archéologique n'est complet, rendant difficile l'identification. Jean Catalo¹⁷ retient une fourchette de datation fin XII^e-

XIII^e siècle pour les lots de céramique antérieurs et contemporains du complexe.

Un éperon à pointe bipyramidale, comparable à des exemplaires des XI^e-XIII^e siècles, avec une dominante au XII^e siècle, et un fer à cheval ont été découverts, en rejet dans une fosse qui détruit un des murs du complexe monumental (fig. 13). Pour l'époque médiévale, l'éperon est généralement considéré comme un attribut du chevalier. Ce sont les rares témoins du contexte aristocratique de la résidence.

La stratigraphie montre qu'il existe un hiatus entre l'abandon du complexe monumental et une réoccupation du site à l'époque médiévale. En témoigne la présence d'un remblai qui recouvre les murs de la zone sud du site avant que des murs soient reconstruits par-dessus. La durée de ce hiatus est impossible à estimer au vu des moyens de datation à notre disposition. L'absence de remblai d'abandon, d'effondrement des murs, pose la question d'une destruction volontaire du complexe, ou pour le moins d'une récupération intensive des matériaux de construction.

L'installation villageoise à la suite de l'abandon du complexe architectural

La réoccupation du site est illustrée par des solins de murs (en bleu foncé sur le plan), des épandages de molasse et d'autres de matériaux divers (en jaune et en bleu clair), des fosses, des trous de poteaux et une zone foyère (fig. 14). Bien que très mal conservée, puisqu'elle se trouve juste sous la terre végétale et a donc été perturbée par les labours profonds, cette phase de réoccupation est celle qui a livré le volume de mobilier le plus important.

La première phase de la réoccupation est illustrée par le creusement de plusieurs grandes fosses. Leur remplissage est constitué de gravats, galets, mortier parmi lesquels des matériaux de construction d'époque antique, ou des blocs entiers des murs du complexe, et suggère l'extraction de molasse, utilisée soit en remblai comme niveau de circulation, soit probablement pour bâtir des murs en terre. Le creusement d'une de ces fosses (1134) a détruit en le traversant l'angle nord-est de la cour.

Les rares fondations de murs conservées ont une orientation différente de celle du complexe architectural, et s'y superposent en partie. Cette remarque permet de penser qu'on ne s'installe pas sur ses ruines. Ses vestiges ne sont plus visibles et sont déjà enfouis. Les solins de murs sont mis en œuvre avec des matériaux divers : des galets, peut-être issus pour partie du démontage des murs des anciens bâtiments, mais aussi des blocs de mortier utilisés comme moellons et des moellons de calcaire issus du rempart du Bas-Empire et liés à la terre (fig. 15). À cette époque, donc, la muraille n'est plus en activité, elle est ruinée et sert de carrière. Ces constructions ne nous sont parvenues que par tronçons. Fragiles, elles ont été démantelées par une mise en culture de la zone dès la fin du Moyen Âge. En effet, les traces de labours

17. Jean CATALO, « La céramique », dans C. VIERS, *Castel Bielh...*, p. 134-139.

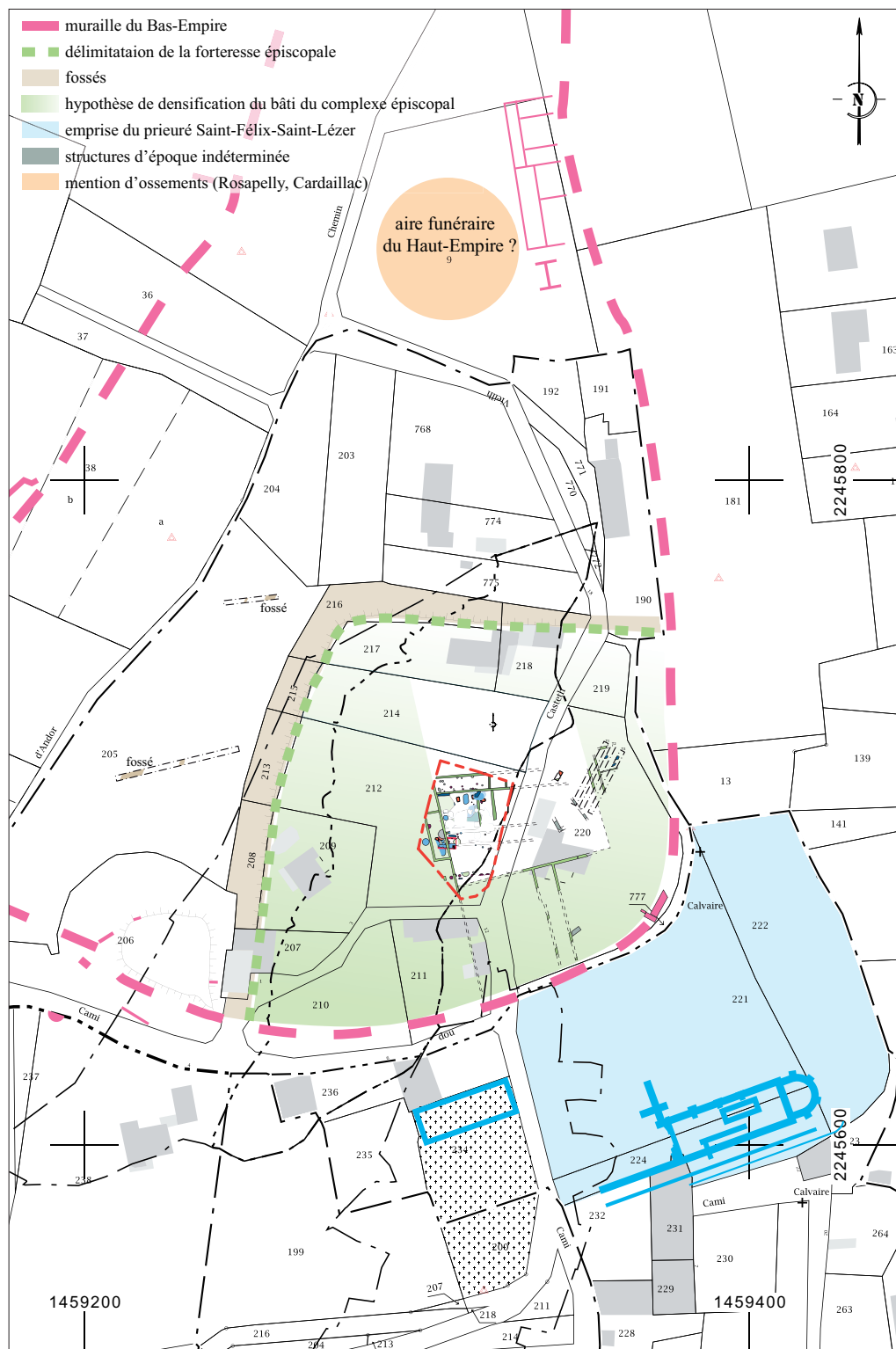


FIG. 12. PLAN DU CASTELLUM. DAO C. Viers

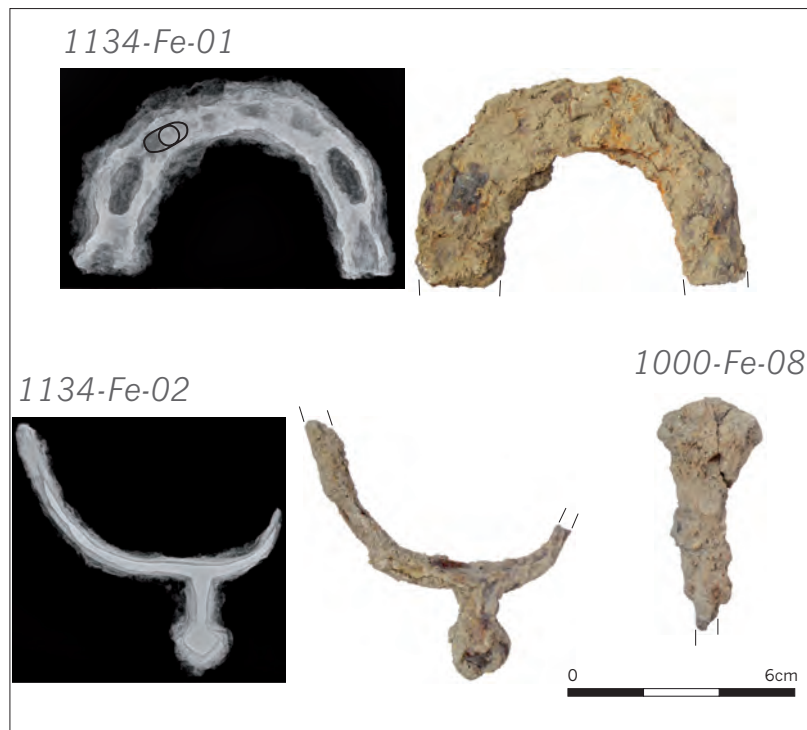


FIG. 13. MOBILIER ÉQUESTRE.
Radiographie Institut de soudure,
cl. et relevé M.-L. Merleau,
DAO M. Viarouge.

visibles sur le terrain ont apparemment totalement détruit tous les solins nord-sud, tandis que ceux qui étaient dans le sens des labours ont été mieux préservés. Le mur le plus long s'étend sur plus de 8,50 m. Pour autant il n'est pas possible de restituer le plan de l'occupation, avec des vestiges de constructions aussi incomplets. Étant donné la nature de ces solins, il faut probablement en conclure que ces bâtiments avaient des élévations en pan de bois et en terre. Des épandages constitués des mêmes matériaux que les murs sont certainement les vestiges de bâtiments démantelés par les labours. Une zone rubéfiée, bordée de pierres, malheureusement très perturbée par l'arrachement d'une souche, correspond probablement à un foyer domestique, pour la cuisine. Le mobilier céramique, plus abondant pour cette phase, date du courant du XIII^e siècle et perdure dans le XIV^e siècle (fig. 16). La découverte de deux monnaies médiévales, dont un châtellain de Charles II, daté entre 1347 et 1387¹⁸ confirme cette fourchette. En revanche, aucun mobilier concernant la sphère personnelle n'a été recueilli. La pauvreté du volume d'objets métalliques découverts pose la question d'une récolte intensive par des prospecteurs munis de détecteurs de métaux qui n'ont pas hésité à nous rendre des visites régulières durant la fouille. À moins que les bâtiments mis au jour soient aux franges de l'habitat lui-même et probablement destinés à une activité agro-pastorale, telle la stabulation. Ces vestiges illustrent néanmoins une installation villageoise.

Conclusion

Les données du site fouillé à Saint-Lézer, corrélées avec les sources textuelles et celles des précédentes opérations archéologiques menées depuis le XIX^e siècle, illustrent la permanence d'une occupation du promontoire depuis la protohistoire jusqu'au XIV^e siècle (fig. 17). Les périodes protohistoriques et antiques ne sont présentes sur la fouille qu'à travers quelques fosses et trous de poteau de l'âge du Fer, et des rejets, résiduels, pour l'Antiquité. Un lot de *tegulae* et des blocs de bétons de tuileau témoignent cependant de bâtiments proches, peut-être même enfouis dans la partie sud du site.

La densité des fours d'époque mérovingienne témoigne d'une occupation active à cette époque. Ces fours se situent probablement aux franges d'un habitat qui reste à découvrir. Ils témoignent vraisemblablement d'une activité de grillage

18. Vincent GENEVIÈVE, « Catalogue des monnaies », dans C. VIERS, *Castel Bielh...*, p. 152-153.

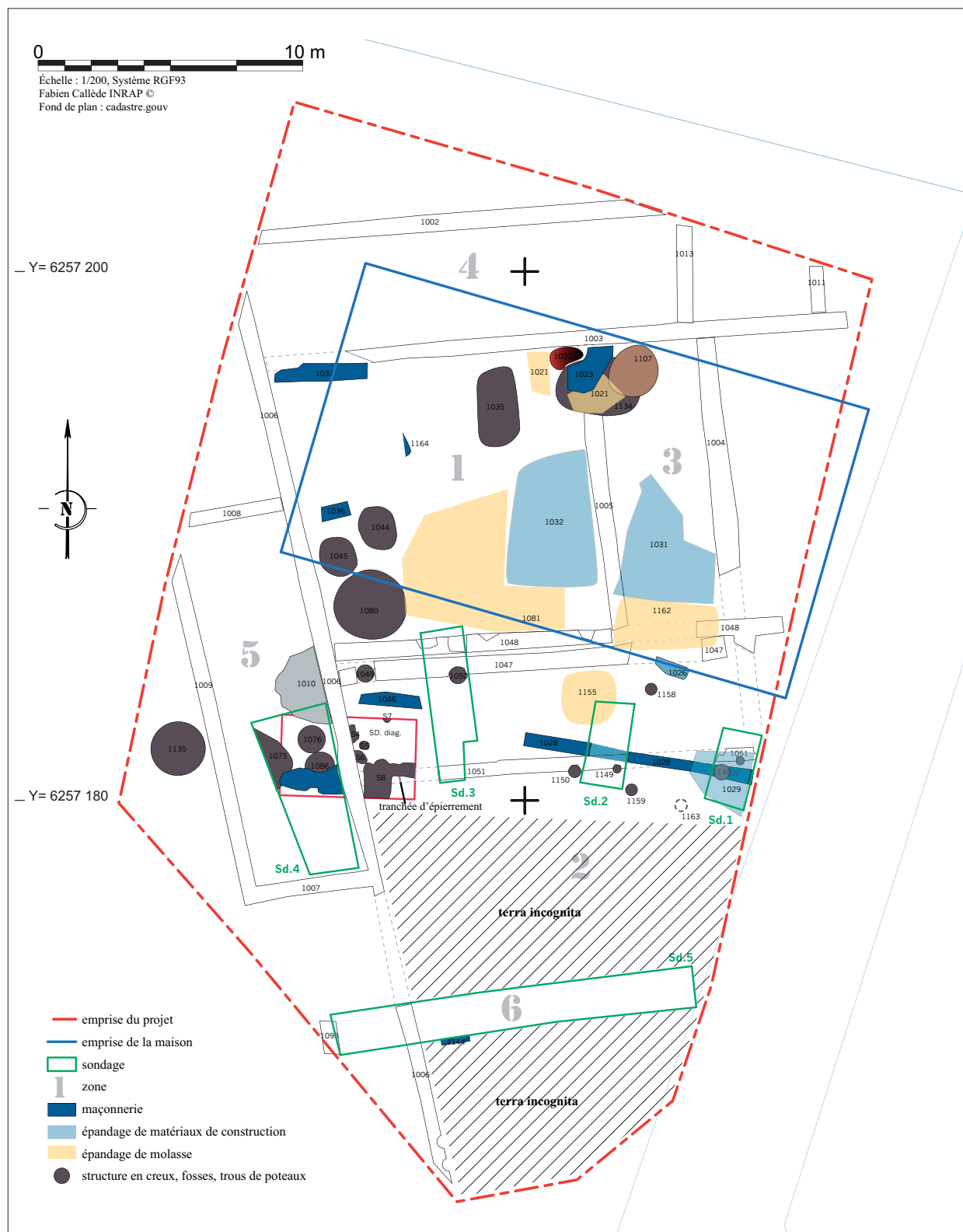




FIG. 15. VUE D'UN SOLIN. *Cl. C. Viers.*

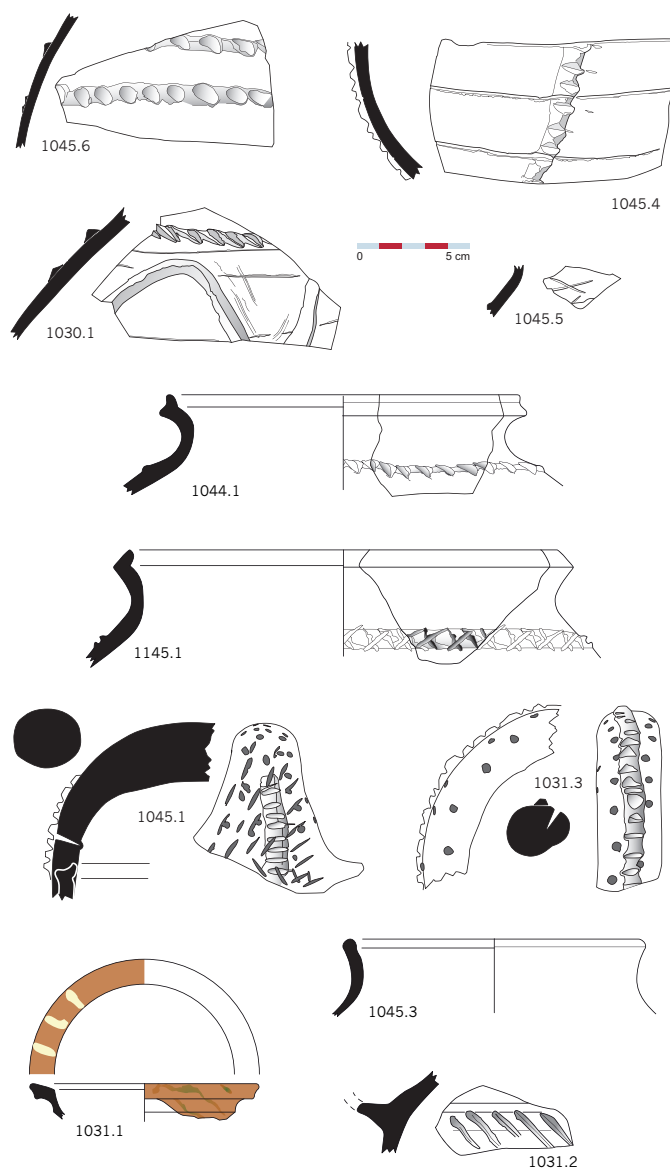


FIG. 16. PLANCHE DE CÉRAMIQUES.
DAO C. Viers.

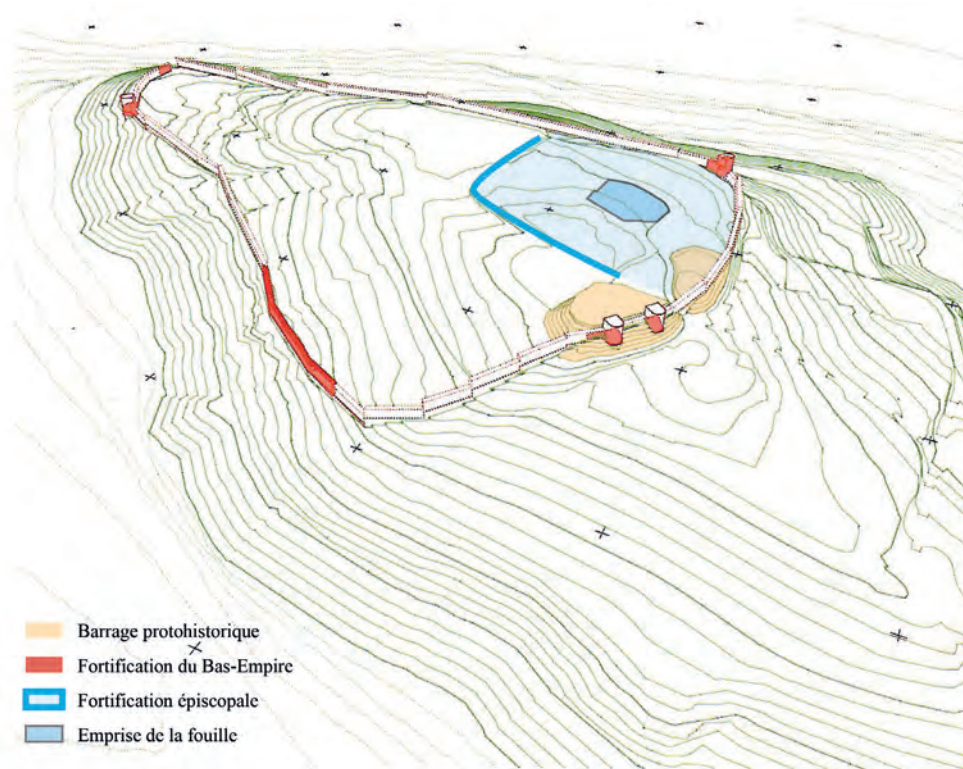


FIG. 17. MODÉLISATION 3D DU CASTRUM BIGORRA. Modèle numérique J.-J. Malmay, couleur C. Viers.

des récoltes en vue de leur conservation à cet emplacement. La permanence de l'occupation, la présence de monnaies frappées à *Bigorra* à la fin du VII^e siècle, pourrait aller dans le sens de la présence de l'évêché dès cette époque, dans un site qui aurait concentré le stockage et la protection du produit des cultures alentours. Cette hypothèse reste néanmoins à affirmer par la découverte du centre de l'occupation associée à ces fours.

L'organisation spatiale autour d'une, et probablement de plusieurs cours, d'un vaste complexe architectural relance la problématique concernant la localisation de l'évêché de Bigorre. Le retranchement décrit par Rosapelly et Cardaillac, délimité par des fossés et une levée de terre dans le quart sud-est de la muraille antique, le Castel Bielh, pourrait correspondre à l'emprise à de la forteresse épiscopale sur une surface de 1 ha environs. Plusieurs phases de constructions témoignent de la pérennité de l'installation, de son extension et de son entretien pendant la durée de son occupation. Le centre du complexe nous échappe, situé hors de l'emprise et, au vu des surfaces disponibles et des phases de construction, probablement à l'ouest et au sud de la fouille. La localisation effective et continue de l'évêché depuis sa création n'est cependant pas avérée par les données de la fouille et l'hypothèse d'un transfert épisodique du siège épiscopal posée par Gaston Balencie reste ouverte. Le Castel Bielh était peut-être une résidence secondaire de l'évêque où des conciles auraient ponctuellement été tenus, en raison d'un contexte politique défavorable à Tarbes.

À la suite de son abandon, le site fut réinvesti à la fin du XIII^e siècle et dans le courant du XIV^e siècle et un village s'y installa. À cette époque, la muraille du Bas-Empire était en ruine et servait de carrière aux occupants de Saint-Lézer. Le complexe architectural était rasé, ses matériaux intensément récupérés. Les nouvelles constructions adoptèrent des orientations différentes de celles des murs précédents, ces derniers n'étant plus visibles. L'extrême arasement des vestiges de fondations de murs ne permet pas d'en restituer le plan. Les solins en galets associés à des épandages de molasse extraite du substrat font supposer que les bâtiments avaient des élévations à ossature de bois et remplissage de terre. C'est à la fin du XIV^e siècle que le site fut à nouveau abandonné et que le village se déplaça sur le versant sud-est, à son emplacement actuel.

L'ABBATIALE DE SOUILLAC DANS L'ARCHITECTURE ROMANE D'AQUITAINE

Par Gilles SÉRAPHIN¹

L'abbatiale Sainte-Marie de Souillac est un édifice clé de l'architecture romane d'Aquitaine. D'une part en raison de la place majeure qu'occupent dans l'histoire de la sculpture médiévale les reliefs sculptés qui ornent le revers de son portail ; d'autre part en raison de la place qu'occupe l'édifice dans la série très originale des églises à nef unique et à file de coupes. Des zones d'ombre subsistent cependant quant à la place qu'il convient d'accorder aux « reliefs » dans la chronologie de la construction. Selon H. Pradalier (1993) à qui l'on doit l'étude la plus récente sur l'édifice, les reliefs plaqués au revers de la façade occidentale seraient les fragments d'un portail resté inachevé (fig.1). Cet ensemble sculpté

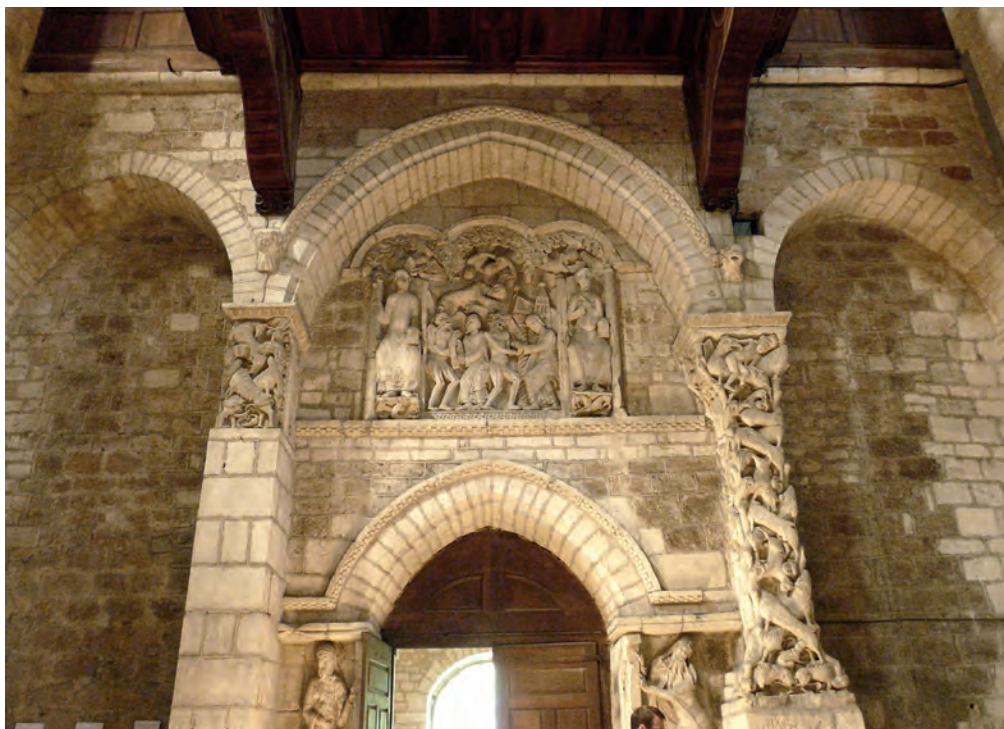


FIG. 1. ABBATIALE DE SOUILLAC, ÉLÉVATION OCCIDENTALE ET ENTRÉE DE LA NEF. Reliefs sculptés inscrits dans une arcature tripartite au revers de la tour-porche. Cl. G. Séraphin.

1. Communication présentée les 5 octobre 2021, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 » p. 234-235.

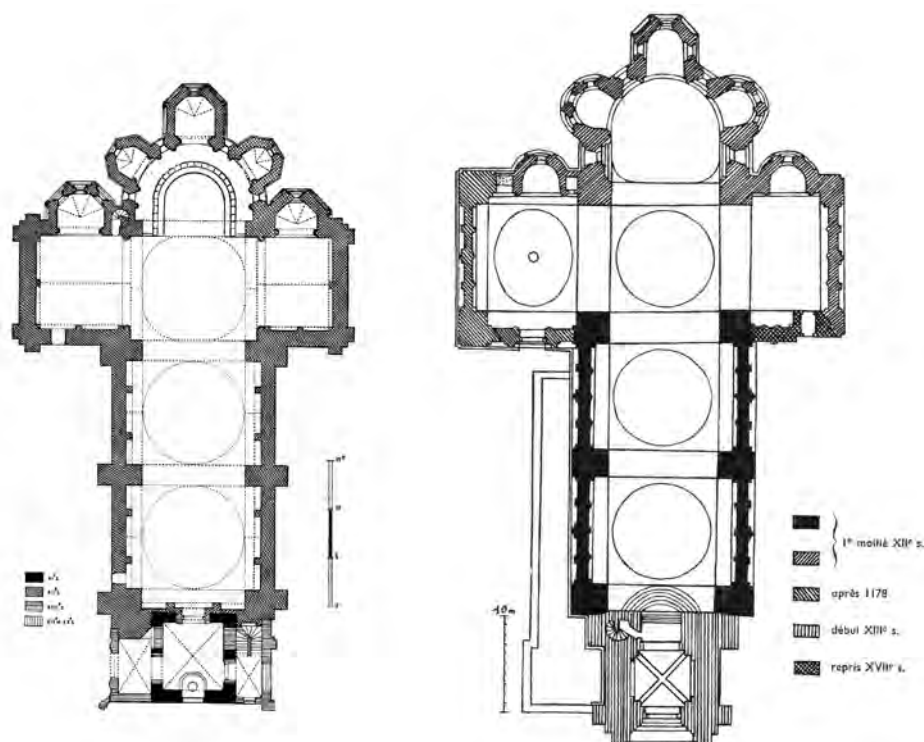


FIG. 2. PLANS DES ÉGLISES SAINTE-MARIE DE SOUILLAC ET SAINT-PIERRE DE SOLIGNAC rapportés à la même échelle.
Extraits de Vidal & alii 1979 et Maury 1990.

aurait été réalisé vers 1140, soit un demi-siècle, voire un peu plus, avant que ne soit entreprise la façade occidentale dans laquelle ce portail aurait dû prendre place. Les datations proposées par l'auteur pour cet ensemble sculpté de premier plan s'appuient sur les chronologies admises généralement pour le portail nord de la cathédrale de Cahors, pour celui de l'abbatiale de Beaulieu-sur-Dordogne et pour le portail majeur de Moissac avec lesquels l'ensemble sculpté de Souillac présente d'évidentes parentés.

Le plan général de l'édifice a souvent été comparé à celui de l'abbatiale de Solignac dont les dimensions sont toutefois plus importantes. C'est celui d'une église à file de coupes, dotée d'un transept (fig. 2). La nef, précédée par une tour porche, comporte deux travées couvertes par des coupes sur pendentifs. Une troisième coupole couvre le carré du transept, ouvert sur deux bras couverts en berceau brisé. L'abside, dépourvue de déambulatoire, est couverte par une demi-coupole reposant sur une arcature intégrant les arcs d'entrée des absidioles rayonnantes, autre point commun partagé avec l'église de Solignac.

Une partie importante de l'édifice a été restaurée au XVII^e siècle, entre 1632 et 1684, par l'abbé Henri de Lamothe-Houdancourt. Selon H. Pradalier, les travaux des Mauristes auraient consisté notamment à reconstruire la coupole de la croisée de transept, à refaire les couronnements de la tour-porche et à surélever les goutterots de l'église afin d'établir une toiture simplifiée à deux versants au-dessus des coupes (PRADALIER 1993, p. 483). Il s'appuie pour cela sur la différence d'aspect que présente la coupole centrale par rapport aux deux autres et sur une photographie ancienne qui ne correspond plus à l'état de l'édifice actuel.

Pour ce qui est du XIX^e siècle, on sait que les architectes Questel et Malo, entre 1840 et 1845, ont réédifié une part importante du chevet et du bras nord du transept. La reconstruction du contrefort médian de l'élévation sud, en calcaire jaune, doit être attribuée pour sa part aux campagnes de la fin du XIX^e siècle. Pour avoir une idée des dispositions de l'abbatiale avant ces restaurations, il est donc indispensable de se référer à la gravure publiée par Taylor et Nodier (fig. 3) et aux états de lieux dressés avant travaux par l'architecte Questel. Certaines de ces opérations ont laissé des traces évidentes dans les parements de l'édifice et pourraient être délimitées avec précision au prix d'une étude stratigraphique fine. Au demeurant, les vestiges épargnés par les restaurations restent suffisamment explicites pour que l'on puisse établir une chronologie générale et décomposer en grandes phases le chantier médiéval.



FIG. 3. LE CHEVET DE L'ABBATIALE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE. *Extrait de Taylor, Nodier Cailleux 1834.*

L'état actuel des hypothèses

À condition de faire abstraction des interventions modernes, l'édifice actuel est attribuable dans son ensemble à l'époque « romane ». Pour H. Pradalier (1993), en accord sur ce point avec M. Vidal, la tour-porche établie devant l'élévation occidentale et le noyau des maçonneries du chevet (de même que les bras du transept ?) seraient à attribuer à un premier édifice mis en œuvre entre la fin du XI^e siècle et les années 1100. La décision de relier le chevet et la tour-porche par une nef à file de coupole étant intervenue peu avant les années 1140, la réalisation du projet aurait progressé d'est en ouest et se serait poursuivie par étapes jusque dans les années 1200. Pour ce nouvel édifice, l'auteur propose un scénario chronologique en trois phases principales.

Dans une première phase, vers 1140, aurait été entreprise la sculpture d'un nouveau portail, destiné à prendre place ultérieurement à l'entrée de la nef. Simultanément, le chevet du début du XII^e siècle aurait vu ses maçonneries surépaissies et chemisées, intérieurement et extérieurement afin de recevoir une ample voûte en cul-de-four. Le transept primitif aurait subi une opération similaire. Le programme sculpté du chevet, exactement contemporain de celui du futur porche, appartiendrait à cette première campagne qui aurait fait œuvrer deux ateliers concomitants (PRADALIER 1993, p. 505).

Dans une seconde phase, la nef à file de coupoles aurait été réalisée. Cette opération, résultant d'un changement de parti, aurait nécessité la surélévation du chevet et des parties orientales déjà en place, y compris les deux bras du transept. L'élévation sud aurait été édifiée avant l'élévation nord, par étapes successives, et le chantier se serait achevé vers 1200 par la mise en place des coupoles.

Vers 1200 toujours, le projet de la façade occidentale, initialement prévu pour recevoir le nouveau porche, aurait été abandonné. L'ancienne tour-porche du XI^e siècle dont la démolition était nécessaire fut en définitive maintenue. Seules les sculptures déjà réalisées, destinées au grand portail occidental resté inachevé, auraient alors été mises en place au revers de la tour-porche (fig. 1).

Ce scénario chronologique est aujourd'hui consensuellement accepté et inscrit Souillac en parfaite cohérence, à la fois dans la chronologie admise des grands tympans sculptés méridionaux, et à la fois dans celle des nefs à files de coupoles (ANDRAULT-SCHMITT 2013, p. 49, PROUST 2004, p. 160, VERGNOLLE 1994, p. 217-223 et 241-248).

Au demeurant, un tel scénario n'est pas sans susciter un certain nombre de questionnements. On peut s'interroger en effet à propos du demi-siècle censé avoir séparé la réalisation inachevée du grand portail et celle de la façade dans laquelle il aurait dû prendre place. Or, la datation des reliefs de Souillac repose sur des critères exclusivement stylistiques qui renvoient pour l'essentiel à deux autres édifices dont la datation est elle-même sujette à discussion, à savoir le portail de Beaulieu (Corrèze) et celui de Moissac (Tarn-et-Garonne). Fait notable, dans ces deux édifices de référence les approches récentes ont fait ressortir un hiatus similaire à celui de Souillac entre la datation d'un portail sculpté attribué aux décennies 1130-1140 et un cadre architectural nettement plus tardif (PROUST 2004, p. 160, PÊCHEUR, PROUST 2007, p. 94, SÉRAPHIN 2014).

Par ailleurs, H. Pradalier (1993, p. 504) a situé la sculpture de l'abside de Souillac dans les années 1150 au plus tôt, estimation reprise par É. Proust (2004, p. 181-182) qui l'a placée parmi les dernières productions d'un atelier qui aurait œuvré en bas Limousin entre 1140 et 1170. Or, en suggérant l'hypothèse que la sculpture de l'abside puisse être plus récente que celle des reliefs destinés au portail occidental, ces deux auteurs induisent *de facto* que la chronologie du décor sculpté serait dans ce cas exactement inverse de celle d'un chantier de construction mené d'est en ouest. Compte tenu de ces apparentes discordances chronologiques, il semble donc utile de réexaminer la chronologie de l'abbatiale de Souillac.

Chronologie relative de l'édifice : les grandes phases du chantier

Une étude archéologique minutieuse et complète serait nécessaire pour dresser une chronologie précise de l'abbatiale avant que de nouvelles campagnes de restauration soient engagées. À défaut, une analyse sommaire permet d'esquisser une chronologie relative, étayée par un certain nombre d'indices révélateurs (fig. 5). Une première série d'indices est fournie par la nature du matériau et les techniques de taille. Les parements de calcaire blanc dressés à la boucharde et présentant une ciselure périphérique permettent d'emblée d'identifier les réfections du XIX^e siècle. En revanche, les plages parementées de tuf, dominantes dans la partie occidentale de l'édifice, restent délicates à interpréter et leur attribution au chantier du XII^e siècle n'est pas toujours certaine. L'usage mixte ou différencié du tuf et du calcaire dans les parements extérieurs et intérieurs est susceptible en effet de résulter de réfections de parements tardives. Une deuxième série d'indices est fournie par les décrochements d'assises, en principe révélateurs, dans les maçonneries de calcaire, des raccords entre les différentes campagnes de construction. Sur ce point également l'interprétation de ces indices pose quelques difficultés. Les discordances qui apparaissent entre les lignes de suture visibles à l'extérieur et à l'intérieur semblent bien confirmer l'hypothèse de réfections de parements dont certaines pourraient être attribuées aux Mauristes du XVII^e siècle voire à des réfections consécutives à la guerre de Cent Ans. Mais, à l'inverse, certains raccords, révélés par les discordances dans l'alignement des trous d'échafaudage et les corrections d'horizontalité, sont quasiment imperceptibles au seul regard des décrochements d'assises. On l'observe notamment sur la face externe nord du transept (fig. 4). Ces difficultés d'interprétation, fortement accentuées par les travaux de restauration postérieurs au milieu du XIX^e siècle, relativisent donc la signification de ces décrochements d'assises, par ailleurs très nombreux : soit que les aléas du chantier soient dus à son étirement dans le temps, soit, au contraire, que le chantier ait été mené plus rapidement qu'on ne l'a supposé jusqu'à présent et au prix de quelques hésitations. Le surépaississement que l'on a cru déceler dans les maçonneries du chevet pourrait faire partie de ces réajustements en cours de travaux.

Le troisième type d'indices révélateurs réside dans l'évolution de la modénature, tant en ce qui concerne le dessin des percements, notamment celui des fenêtres, que dans le profil des moulures (fig. 7). Ces données offrent un intérêt supplémentaire : celui de permettre des comparaisons stylistiques probantes avec d'autres édifices offrant des évolutions parallèles et de permettre d'esquisser des datations.

La conjonction de ces données confirme dans leur ensemble les hypothèses émises jusqu'à présent quant à la chronologie relative de l'édifice. Le chantier de reconstruction a bien commencé par le chevet et s'est poursuivi d'est en ouest jusqu'à la tour-porche préexistante, apparemment seule rescapée d'un édifice antérieur et bien identifiable par ses parements de petits moellons assisés. Globalement, quatre ou cinq campagnes principales se dégagent, bien qu'elles soient parfois difficiles à délimiter précisément tant les reprises d'appareil de l'époque moderne sont venues compliquer la détection de leurs lignes de suture (fig. 5).

Phase 1

La première campagne de construction est celle qui a vu s'édifier le chevet. Extérieurement, elle est caractérisée par la qualité de l'appareil de calcaire beige ou gris dont les blocs sont soigneusement layés mais dont seules quelques

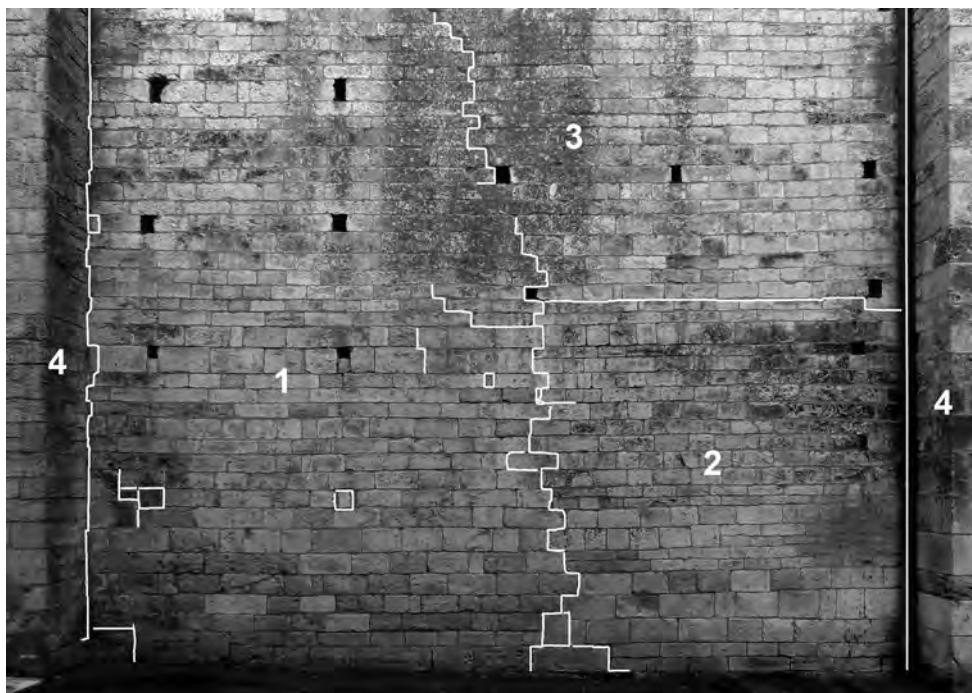


FIG. 4. BRAS NORD DU TRANSEPT, ÉLEVATION NORD. Le décalage des trous d'encastrement et les ruptures d'assises permettent de déceler deux à trois phases de construction en dépit de l'homogénéité apparente du parement. Les contreforts d'angle résultent de réfections plus tardives. *Cl. et analyse de G. Séraphin.*

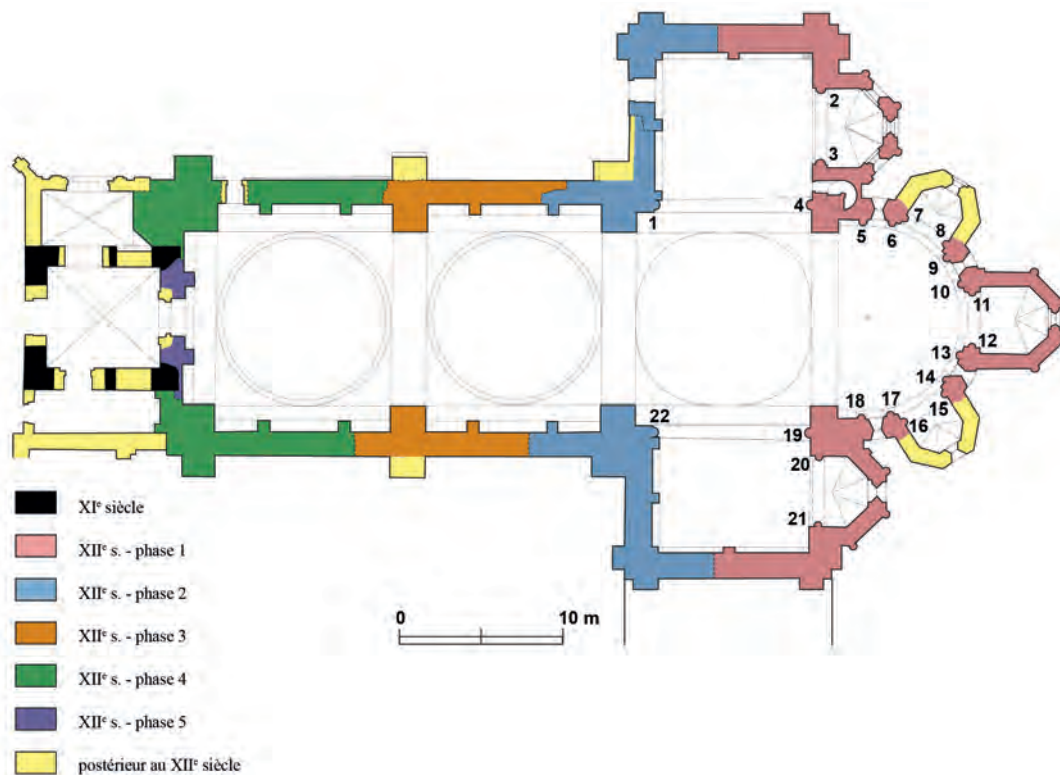


FIG. 5. PLAN DE L'ABBATIALE, PHASAGE SIMPLIFIÉ de l'édifice et numérotation des chapiteaux. *Analyse et DAO G. Séraphin d'après Vidal & alii 1979.*



FIG. 6. COMPARAISON DU CHEVET DE SAINTE-MARIE DE SOUILLAC (À GAUCHE) ET DE SAINT-PIERRE DE VIGEOIS (À DROITE). L'arc d'entrée de l'abside, contrairement à celui des bras de transept, est dépourvu de doubleau et de colonne adossée. *Cl. G. Séraphin.*

plages ont été laissées en place par les réfections du XIX^e siècle. La présence d'un contrefort parementé de meulière (ou tuf) à l'angle nord-est du croisillon nord, à moins qu'elle ne marque l'arrêt de cette première campagne de construction, semble résulter d'une reprise plus tardive.

Le parti général adopté pour les supports de l'arcature périphérique intérieure et des trois chapelles rayonnantes de l'abside a conduit M. Durliat (1979, p. 297) à ranger l'abbatiale de Souillac dans un groupe d'églises méridionales à neufs uniques comprenant, entre autres, la cathédrale de Cahors et les abbayes de Solignac, de Vigois, de Saint-Caprais d'Agen et de Saint-Jean-de-Côle. À Cahors, il est apparu finalement que ce parti avait résulté, bien après 1119, de la transformation d'un chevet primitif à déambulatoire (SCELLÈS, SÉRAPHIN 2002). Ce fut probablement le cas également à Saint-Caprais d'Agen. Or, l'hypothèse émise par H. Pradalier, d'un rechemisage intérieur et extérieur de l'abside, revient en fait à supposer un scénario analogue pour Souillac dont l'abside aurait été édifiée en deux temps. À l'appui de cette hypothèse, on peut invoquer la disparité qui oppose le décor sculpté qui règne à l'intérieur de l'abside et l'austérité des chapiteaux lisses qui caractérisent son enveloppe extérieure en même temps que l'élévation occidentale du transept. La similarité qui rapproche le plan de l'abbatiale de celui de Marciilhac-sur-Célé (état primitif), mais également du plan de Bénévent-l'Abbaye, dont les dimensions et le chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes polygonales sont analogues, va également dans ce sens. La présence de plages importantes de maçonnerie arrachée dans la partie basse des piliers de l'arc triomphal montre par ailleurs que la mise en place du transept a pu sectionner des structures appartenant à un premier état du chevet. Pour autant, la trop faible différence de largeur mesurée entre les bras de transept (9,80 m) et l'ouverture de l'abside (10,90 m) reste insuffisante à Souillac pour imaginer, comme c'est le cas à Bénévent, une croisée de plan carré ménageant un passage suffisant pour les entrées d'un déambulatoire².

2. L'inscription d'un carré de transept de 9,80 m de côté dans l'arc triomphal n'aurait qu'une largeur de moins de 0,50 m pour chacune des galeries du déambulatoire.

Une autre hypothèse reviendrait à considérer l'ensemble du chevet comme un ouvrage homogène, élevé d'un seul jet et analogue à ceux qui furent réalisés vers la même époque à Vigeois et Solignac, dont les absides en hémicycle sans déambulatoires, sont très proches également par leurs tracés et leurs dimensions de celle de Souillac. La réalisation de coupes précises et un examen minutieux des parements du chevet de Souillac, seraient nécessaires pour trancher entre ces deux possibilités. Cependant, les dispositions identiques que présentent les supports de l'arc triomphal à Souillac et Vigeois, par le fait que les colonnes adossées y sont absentes côté abside (fig. 6), privilégient fortement la seconde hypothèse en suggérant le fait d'un parti délibéré. Les absides des deux églises se démarquent sur ce point de celles de Cénac, Meymac, ou Layrac³, de dimensions analogues, où un doubleau porté par des demi-colonnes adossées renforce l'amorce du cul-de-four en portant le doubleau de l'arc triomphal. Compte tenu de l'étroitesse du transept, délimitant une croisée fortement barlongue, il resterait à savoir quel dispositif de couverture les maîtres d'œuvre de Vigeois avaient pu prévoir, à supposer qu'ils en aient prévu un.

Quoi qu'il en soit, la continuité parfaite des cordons d'imposte en double quart de rond qui relie à Souillac la naissance des berceaux du transept et celle du cul-de-four de l'abside, de même que la parenté des tailloirs en épais quart de rond qui couronnent les chapiteaux de ces ouvrages, impliquent d'attribuer à une même campagne de construction l'arcature de l'abside telle qu'elle se présente actuellement au-dessus du niveau des chapiteaux et les élévations orientales du transept (fig. 6). À en juger par les ruptures d'appareil, il convient d'attribuer également à la même phase de chantier l'amorce des élévations nord et sud du transept, du moins jusqu'à une hauteur de 3,5 m environ.

Phase 2

Les reprises d'appareil, bien visibles au nord mais plus difficiles à situer au sud compte tenu de la présence des bâtiments conventuels, permettent de situer la suture d'une seconde phase de chantier, du moins en partie basse, au milieu de la face nord du croisillon nord (fig. 4) et, avec beaucoup moins de certitude, au milieu de l'élévation homologue du croisillon sud. Cette seconde phase a consisté à achever les bras du transept et à édifier les piles d'entrée de la nef nécessaires à la mise en place de la coupole de la croisée. L'amorce des deux élévations sud et nord de la travée orientale de la nef peut également être attribuée à cette phase du chantier à laquelle il convient de rattacher aussi le support oriental de la coursière nord (fig. 7). À cette seconde campagne, il faut donc attribuer logiquement la réalisation des arcatures portant les coursières du transept, non prévue lors de la première phase, ainsi que les fenêtres, caractérisées désormais par leurs voussures chanfreinées (fenêtres ouest des croisillons nord et sud). L'abandon du décor sculpté au profit de chapiteaux lisses marque également la nouvelle campagne de construction. La reconduction sans modification de la modénature qui caractérisait la première campagne (épais quart de rond pour les tailloirs et la corniche des coursières et double quart de rond aminci pour les cordons d'imposte) laisse supposer que celle-ci fut engagée dans la continuité de la campagne précédente qui avait laissés inachevés (et béants ?) les bras du transept.

À cet instant du chantier, il ne fait plus de doute que le projet de file de coupole était arrêté. Le dédoublement et le décentrement des arcs d'entrée des bras de transept avec les arcs latéraux de la coupole de la croisée (fig. 8) a laissé penser à un changement radical dans le parti architectural de l'édifice. Selon H. Pradalier, cette anomalie rendrait compte de l'abandon, pour la croisée du transept, du plan barlong de type Vigeois au profit du plan carré imposé par la géométrie de la file de coupoles nouvellement projetée. L'idée que des croisées d'ogives, similaires à celles mises en œuvre au croisillon nord du transept de Meymac, aient d'abord été envisagées pourrait dans ce cas être défendue pour expliquer le choix primitif d'une croisée de plan rectangulaire. Les importantes réfections de parement ne permettent plus d'en juger mais les continuités d'assises, même imparfaites, que l'on observe entre les demi-colonnes d'entrée du croisillon nord et le pilier voisin fragilisent cette hypothèse. En tout état de cause, les dimensions adoptées pour les premiers piliers de la nef, par le fait qu'elles permettaient désormais aux trois travées de la nef, carrées et nécessairement contraintes par la largeur de l'entrée de l'abside, de s'arrêter exactement sur les murs de la tour-porche, laisse penser que l'idée de conserver cette tour était alors acquise. Sa démolition, qu'imposait la mise en place d'un portail à trumeau, n'était donc pas envisagée, à moins de prévoir, comme ce fut le cas à Limoges et, sans doute à Moissac, une importante réfection en sous-œuvre.

3. Cénac, commune de Cénac-et-Saint-Julien (Dordogne). Meymac (Corrèze). Layrac (Lot-et-Garonne).

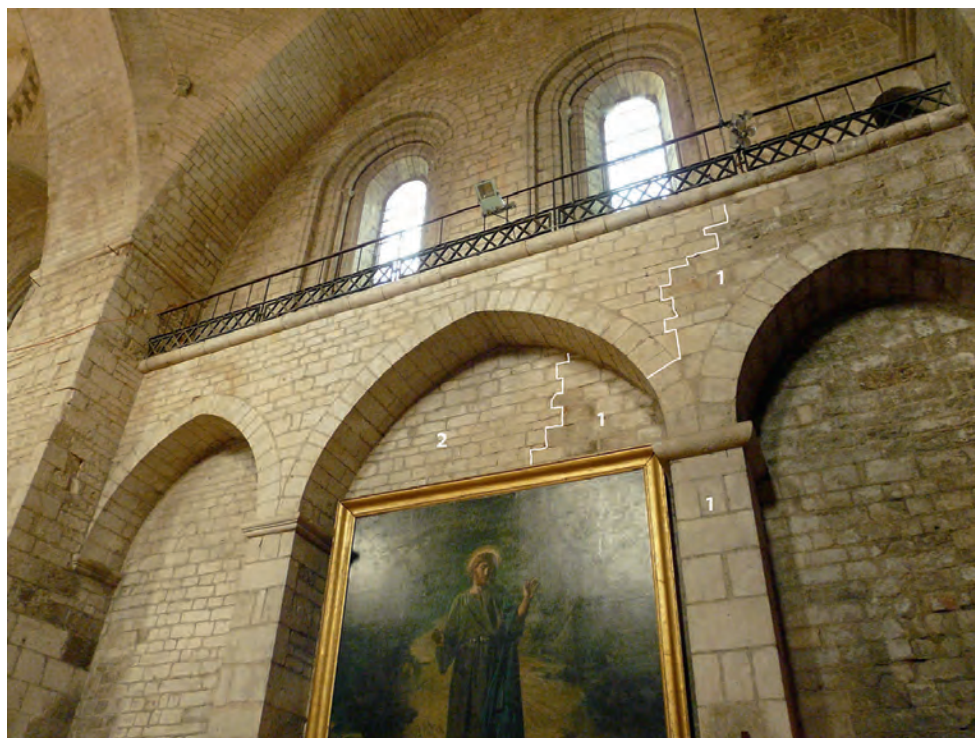


FIG. 7. PREMIÈRE TRAVÉE DE LA NEF, ÉLEVATION INTÉRIEURE NORD. PHASAGE SIMPLIFIÉ DES PARTIES BASSES.
Noter le changement de modénature des piliers de l'arcature. *Cl. et analyse de G. Séraphin.*



FIG. 8. BRAS NORD DU TRANSEPT. Noter le décentrement de l'arc porteur de la coupole par rapport au doubleau d'entrée du bras de transept. Les impostes sont en double quart de rond sans réglet. *Cl. G. Séraphin.*

Phase 3

La troisième campagne n'est pas révélée comme les précédentes par les seuls raccords de parements mais correspond également à un changement dans la modénature. On peut lui attribuer les élévations de la travée orientale de la nef, du moins en partie basse, la mise en place des piliers intérieurs médians ainsi que l'amorce de la travée occidentale. Les moulures d'imposte couronnant les piles porteuses et les pilastres des coursiers, jusqu'à présent différenciées, sont alors uniformisées et sont désormais constituées de deux quarts de rond séparés par un réglet, les coursiers restant seules soulignées par une moulure en épais quart de rond (fig. 7). Les fenêtres limousines de l'élévation sud, seules concernées ici, se caractérisent par leur double ébrasement sous un chambranle à chanfrein mince, de tracé ovale ou très faiblement brisé (fig. 9). Au nord, la campagne est arrêtée à la hauteur d'appui des grandes fenêtres qui seront réalisées lors de la campagne suivante, indice que la construction des deux élévations nord et sud ne s'est pas opérée au même rythme. Extérieurement, le calcaire reste le matériau exclusif des parements. Il en résulte que les deux contreforts médians, au nord et au sud, doivent en être exclus. Parementés de tuf et de calcaire jaune du Sarladais, ils ne sont pas liés aux assises des élévations et résultent de reconstructions plus récentes, totales ou partielles, ce que confirment, pour l'un d'eux, la présence d'une niche trilobée et pour l'autre les photos du XIX^e siècle sur lesquelles il est absent⁴.

Intérieurement, les grands arcs porteurs de la coupole médiane sont nécessairement en place de même que le système des coursiers basses portées par trois arcs d'applique inégaux en quinte point, dispositif original qui distingue Souillac de toutes les autres nefs du même type. Dans le but, peut-être, d'agrandir les fenêtres hautes, les coursiers ont été surbaissés par rapport au niveau des impostes des grands arcs porteurs. Il en résulte que les passages intramurs traversent les piles sous les cordons d'imposte (fig. 7).

L'achèvement de la travée orientale de la nef a constitué l'étape suivante. Les nouvelles fenêtres mises en œuvre dans l'élévation nord se distinguent des précédentes par leur plus grand développement et leur modénature. Celles-ci s'inscrivent extérieurement dans un chambranle adouci par un cavet et, à l'intérieur, sous un double chambranle de même



FIG. 9. ÉLÉVATION SUD DE LA NEF, CÔTÉ CLOÎTRE. Phasage simplifié. M : maçonneries postérieures au Moyen Âge.
Cl. et analyse de G. Séraphin.

4. Cf. PRADALIER 1993, fig. 3.

profil. Les chapiteaux sans tailloir des tores limousins sont tantôt à feuilles lisses et dé central en bourgeon, tantôt ornés de crapauds-lions, semblables à ceux qui ornent la chapelle sud du chevet de Meymac.

La mise en place des coursières hautes, établies à la naissance de la coupole centrale, a constitué la dernière étape de cette campagne de travaux, impliquant probablement la réalisation simultanée (ou préalable ?) de la coupole correspondante. Au vu des cavets adoucissant le chambranle des fenêtres, il est probable que la surélévation du chevet par la mise en place de coursières hautes sur le rein des voûtes, ainsi que les corniches à modillons lisses qui couronnent ces surélévations (fig. 9) soient à attribuer à la même campagne de construction.

Phase 4

Un brusque changement de matériau dans les parements extérieurs permet d'identifier sans grande difficulté la quatrième et dernière campagne de construction. Extérieurement, les parements de calcaire cèdent la place désormais à des maçonneries appareillées d'un tuf grossier assimilable à une meulière, tandis que le calcaire reste de mise à l'intérieur. La modénature de la campagne précédente est reconduite, y compris dans le détail des fenêtres limousines, semblables en tout point à celles de la travée orientale (élévation nord). Exécutées en calcaire fin, elles tranchent extérieurement sur les panneaux de tuf dans lesquels elles s'insèrent (fig. 10), indice qu'un crépi extérieur fut peut-être envisagé dès l'origine afin d'atténuer l'effet de contraste (la face sud de la nef est encore revêtue d'un tel crépi). La grande fenêtre repercée dans la tour-clocher pour ouvrir sur la nef est du même type, à l'exception de l'ajout d'une archivolt biseautée, similaire à celle de l'oculus du bras nord de transept. Son homologue, repercée dans la face occidentale de la tour-porche primitive, est attribuable elle aussi à cette quatrième grande phase constructive de l'abbatiale.

Intérieurement, l'élévation occidentale de la nef, adossée à la tour-clocher du XI^e siècle à l'arrière-plan du grand arc de la coupole (fig. 1), reproduit les dispositions des élévations latérales : une coursière y est portée par une arcature tripartite dans laquelle ont été insérés les éléments sculptés que l'on suppose, avec vraisemblance, avoir été destinés à un portail monumental. L'arc d'applique central, encadrant l'entrée de la nef se distingue des autres par son ornementation plus soignée : une archivolt de billettes reposant sur des têtes sculptées similaires à celles qui marquent la naissance des



FIG. 10. ÉLÉVATION NORD DE LA NEF, PREMIÈRE TRAVÉE (OUEST). Phasage simplifié des maçonneries.
Cl. et analyse de G. Séraphin.

deux coupoles occidentales. Celles-ci, caractérisées par leurs coursières en encorbellement, furent logiquement réalisées lors de la même campagne.

Fait notable, les parements intérieurs de calcaire, au droit de la tour, cèdent la place à la maçonnerie de tuf jusqu'à présent utilisée exclusivement pour les parements extérieurs (fig. 1). L'irrégularité du raccord et l'effacement des chaînes d'angle de la tour-porche primitive laissent supposer qu'à l'occasion de la même campagne de travaux, l'ensemble de l'élévation orientale de la tour (côté nef) fut reconstruite après démontage, à moins qu'on se soit contenté de la reparementer ou de la chemiser : l'importance des réfections du XVII^e siècle et des restaurations modernes, en perturbant la stratification des parements intérieurs de la tour (rez-de-chaussée), ne permet plus d'en juger.

Parmi les éléments sculptés présents au revers de la tour, l'identification d'un grand trumeau, homologue de ceux de Beaulieu et de Moissac est incontestable. Elle permet de déduire que le portail prévu aurait nécessité un développement minimal de 9 à 12 m, excédant largement les 6,30 m offerts par l'espace intérieur de la tour-porche et, *a fortiori*, les 4 m laissés libres par l'arcade centrale de la coursière occidentale. Il paraît donc évident qu'à moins de détruire la tour-porche primitive, une importante reprise en sous-œuvre aurait été nécessaire pour installer un portail d'une telle ampleur. Un fait est à noter : le principe même de retourner l'arcature de la coursière sur l'élévation occidentale, en restreignant l'espace disponible entre les piliers, rendait impossible la mise en place d'un grand portail de l'ampleur de ceux de Moissac et de Beaulieu.

Il semble donc logique d'associer le grand panneau de tuf qui interrompt les assises de calcaire au revers de la tour, de même que l'ensemble de l'arcature de la coursière occidentale à l'abandon du grand portail projeté et de conclure que ce renoncement eut lieu en cours d'exécution. En clair, c'est bien au moment de l'achèvement de la nef que le projet de grand portail fut conçu avant d'être aussitôt abandonné. La nette discordance observée entre l'imposte de la pile nord-ouest de la première travée et l'une des portes de communication entre la coursière et l'étage de la tour tend à confirmer cette analyse, de même que la dissymétrie de l'arcature intérieure ouest, justifiée par la différence de largeur des deux trumeaux sculptés remployés⁵. Il reste que l'écart chronologique qui sépare l'exécution des deux phases extrêmes du chantier est susceptible d'être resserré compte tenu de deux observations. La première concerne les annelures ondulées qui caractérisent la queue d'un monstre représenté sur un chapiteau de l'abside et que l'on retrouve traité d'une façon similaire sur les socles des deux figures de saints qui encadrent le panneau du miracle de Théophile. La seconde observation concerne les corbeaux situés au revers de l'arc triomphal resculptés après coup et sur l'œuvre (donc sur échafaudage) par des sculpteurs que l'on peut soupçonner être ceux du revers de la façade ouest. Il n'est donc pas impossible que les deux groupes de sculpteurs se soient croisés sur le chantier.

Le chevet et son décor sculpté (cf. fig. 5 et 6)

L'ensemble sculpté du chevet et du transept comporte 22 chapiteaux et trois modillons. Quatre des chapiteaux sont lisses. Parmi eux, ceux des élévations ouest des bras de transept doivent être attribués à une campagne de construction postérieure à la réalisation du chevet. Il convient par ailleurs d'éliminer les chapiteaux attribuables aux réfections du XVII^e siècle. C'est le cas de l'un au moins des chapiteaux lisses et, probablement, du chapiteau n° 17 qui est manifestement une réplique des chapiteaux 16 et 22⁶. Pour la description et l'iconographie des chapiteaux authentiquement médiévaux ou supposés tels, on se reportera à l'article d'H. Pradalier (1993, p. 500-503). Dans son analyse, l'auteur fait valoir la proximité immédiate qui, selon lui, rattache les chapiteaux de Souillac à ceux du chevet et du portail nord de la cathédrale de Cahors et à ceux du grand portail de Moissac. Le thème des personnages nus plongeant la main dans la gueule des lions, les personnages pris dans des rinceaux, les basilics affrontés sont des thèmes que l'on retrouve effectivement dans les deux édifices cités en référence où ils sont traités cependant dans un style assez différent. Considérant le « style appauvri du sculpteur de Souillac » H. Pradalier (1993, p. 504) en tire l'hypothèse que ses productions résulteraient d'une réinterprétation de l'œuvre des sculpteurs de Moissac et de Cahors. Cette considération l'amène à situer au plus tôt dans

5. Les deux piliers qui supportent l'arcature de la coursière semblent plaqués contre le parement dans lequel s'insère le portail. L'inégalité de leur largeur montre qu'ils ont été mis en place pour supporter les reliefs sculptés.

6. Deux des chapiteaux de Souillac ont été reproduits, presque à l'identique, dans le chevet de Saint-Georges d'Oléron, reconstruit après les destructions du XVI^e siècle, sans que l'on sache si les modèles furent pris à Souillac ou s'ils préexistaient dans l'église saintongeaise elle-même dont les parties romanes seraient dans ce cas directement apparentées à l'abbatiale de Souillac. Pour la numérotation des chapiteaux, cf. fig. 5.



FIG. 11. CHAPITEAUX DU GROUPE 1. De gauche à droite : Souillac, bras nord de transept (n° 4) ; Brive, entrée du collatéral nord ; Malemort, abside polygonale du chevet. *Cl. G. Séraphin.*

les années 1150 l'ensemble sculpté de l'abside de Souillac tout en estimant dans les mêmes pages qu'ils pourraient être contemporains des grands reliefs du portail occidental, exécutés dès les années 1140.

En fait, les rapprochements les plus précis, davantage que ceux qui orientent l'attention vers le sud du Quercy, sont ceux qui apparentent les chapiteaux de Souillac à un ensemble sculpté du Limousin méridional, bien décrit par É. Proust (2004). Les églises concernées, Saint-Martin de Brive, Saint-Xantin de Malemort et Saint-Jean-Baptiste de Saillac, sont toutes situées dans l'ancien pays de Turenne à moins de 35 km de distance de Souillac. Sept chapiteaux de Souillac, qu'il est possible de répartir en quatre groupes, se prêtent plus particulièrement aux comparaisons.

Le premier chapiteau (n° 4), à la naissance de la voûte du bras nord de transept représente deux griffons affrontés disposés de part et d'autre d'une tige végétale dont ils picorent l'extrémité (fig. 11). Ce thème n'est pas particulièrement original et se retrouve dans un certain nombre d'édifices attribués au second quart du XII^e siècle. On le remarque entre autres au portail de Saint-Germain des Prés (Paris), à la cathédrale de Sens (arcature du bas-côté nord). Il est également présent à Saint-Étienne de Périgueux, sur l'enfeu de l'évêque Jean d'Assida, réalisé en 1169. La similitude est beaucoup plus précise en revanche entre le chapiteau de Souillac et un chapiteau presque identique situé à l'entrée du collatéral nord de Saint-Martin de Brive (fig. 11). Les moindres détails y sont traités de façon semblable : le corps des oiseaux, piqué et cloisonné par des scarifications ondulées, l'implantation des pattes sur l'astragale, les yeux accentués par une cupule, le bec, la huppe, le duvet de la base des ailes inscrit dans un cercle ourlé, les tiges végétales crossetées... L'ensemble de ces similitudes, s'il ne permet pas d'attribuer avec certitude les deux œuvres à une même main, rend compte cependant de la très forte proximité qui les réunit. Un traitement très similaire permet d'associer à ces deux chapiteaux un troisième, situé au chevet de Malemort et représentant un amphisbène (fig. 11), ainsi qu'un quatrième, représentant le taureau et l'aigle, situé dans l'avant-chœur de Saillac.

Le second groupe remarquable de l'abside de Souillac (fig. 12) comprend deux chapiteaux situés à l'entrée des deux absidioles sud (chapiteaux 15 et 19). On remarque d'emblée que ces deux chapiteaux sont les seuls à présenter des volutes d'angle d'inspiration corinthienne, en reproduisant un modèle antique assez répandu pour qu'on en trouve une interprétation également à San Pere de Rodes. Dans les deux cas, à partir d'un chapiteau à feuilles lisses, on a recisé des folioles ramifiées en dentelle dont on n'a pas achevé l'exécution. Un troisième chapiteau (n° 16) reprend le même thème mais son exécution très grossière laisse supposer qu'il s'agit d'une copie médiocre, peut-être du XVII^e siècle. Ce groupe de chapiteaux, comme le précédent, renvoie à Brive et Malemort. Sur le chapiteau de Brive (n° 26 chez É. Proust), le traitement identique des ramifications désigne sans grand risque d'erreur le même sculpteur ou le même atelier que celui de Souillac. Le chapiteau de la nef de Malemort (É. Proust n° 9) présente une composition identique mais son exécution est plus libre, moins rigide, ce qui laisse supposer qu'il a pu constituer le modèle des deux autres⁷. Le même motif se retrouve encore, traité d'une façon similaire, au portail de Lagraulière où les tiges des feuilles sont agrémentées de galons perlés ainsi qu'à Ydes. Dans les deux cas, il s'agit de réalisations de qualité moindre et il semble que l'on soit en présence

7. Selon les observations de Jean-Marie de Sauverzac, qui doit être remercié ici pour avoir enrichi cette étude de ses compétences en matière de sculpture et de taille de pierre au service de la restauration des monuments historiques.



FIG. 12. CHAPITEAUX DU GROUPE 2. De gauche à droite : Souillac, absidiole sud (n° 16, inachevé) ; Brive, bras de transept nord ; Malemort, entrée de l'abside. Cl. G. Séraphin.

de réinterprétations de la série précédente. Toutefois, l'utilisation du granit et la dimension plus réduite des œuvres limite considérablement, ici, la portée des comparaisons.

Le troisième ensemble (fig. 13) comprend, à Souillac, les chapiteaux n° 3, 11 et 12, situés à l'entrée de la chapelle du bras nord et à l'entrée de la chapelle d'axe. Comme dans la série précédente, l'un au moins des trois chapiteaux semble bien être resté inachevé. Les trois déclinent un thème analogue : de larges palmes symétriques, aux limbes très découpés (évoquant une feuille de philodendron), naissent d'une tige courbe partant de l'astragale et retombent des angles supérieurs en enveloppant la corbeille. Dans ce cas comme dans le premier, il s'agit d'un thème assez couramment traité dans la première architecture gothique. On en trouve des variantes, entre autres, dans les registres supérieurs de la façade d'Angoulême, à la façade du Coëffort du Mans, à Obazine, aux fenêtres de l'élévation nord de Tulle et, dans une version perlée assez proche de celle des chapiteaux de Souillac, à la tour nord de la façade de Chartres. À Malemort, la forme adoptée à Souillac a été reproduite sur l'un des chapiteaux des fenêtres du chevet avec un traitement assez proche de celui du chapiteau corinthien évoqué dans la série précédente. On retrouve également le même thème à Ydes (vers 1180 ?). En fait, il semble que la palme retombante des sculpteurs de Souillac soit une reprise d'un thème largement diffusé en Limousin et dont on trouve des versions à Saint-Robert et Bussière-Badil, (PROUST 2004, fig. 106, 107, 186, 193), au Dorat (*ibid.*, fig. 185, 202), à Aureil (*ibid.*, fig. 189), à Lubersac (*ibid.*, fig. 108) et surtout à Chameyrat⁸ où les palmes associées à des oiseaux affrontés sont assez proches par leur style de celles de Souillac (*ibid.*, fig. 80).



FIG. 13. CHAPITEAUX DU GROUPE 3. De gauche à droite : Chartres, tour nord de la cathédrale ; Souillac, entrée de l'absidiole majeure (n° 12) ; Ydes, portail occidental. Cl. G. Séraphin.

8. É. Proust date les parties romanes de cette église des années 1100-1120, ce qui paraît très précoce pour une abside polygonale parementée de grand appareil.

Le traitement de la rangée de perles rondes qui décore les nervures de l'une des palmes tombantes de Souillac offre un indice supplémentaire. Elle est traitée exactement de la même façon que sur l'un des chapiteaux de Brive où les palmes à tiges perlées, ici remontantes, s'inscrivent sous deux larges feuilles lisses surmontées elles-mêmes de volutes corinthiennes. Dans les deux cas, les tiges perlées s'élargissent de la naissance vers le milieu de la feuille, contrairement au chapiteau à palmes perlées du porche de Beaulieu, très proche de celui de Brive, mais où les tiges perlées sont uniformes.

Au total, les parentés relevées entre les chapiteaux de l'abside de Souillac et ceux du chevet de Malemort, du transept (bras nord) de Brive et de l'avant-chœur de Saillac sont assez évidentes et précises pour désigner l'œuvre d'un même groupe de sculpteurs dont on ne retrouve la trace dans aucune autre église du Limousin, pas plus qu'à Cahors et Moissac. La mise en place similaire des masses sculptées par rapport au volume de la corbeille, la piqure des pelages, le volume et le bourrelet des articulations des épaules, le rythme des stries des queues, la profondeur des refouillements, la réserve de matière pour façonner les pattes sur l'astragale, paraissent même désigner l'intervention d'un même sculpteur pour un chapiteau de Malemort et un chapiteau de Saillac ainsi que pour le chapiteau aux basilicoqs de Brive et celui représentant Daniel et les lions à Souillac. À côté de ce sculpteur, il est probable que d'autres sculpteurs de moindre qualité soient intervenus et aient pu fournir des appoints. Tous semblent avoir échangé entre eux les thèmes traités, en même temps que certaines recettes techniques⁹. Si l'on suit É. Proust (2004, p. 174 -182), ce groupe de sculpteurs dont le style « annoncerait l'art gothique » aurait pu œuvrer dans la période 1140-1170. Dans cette fourchette chronologique, Lagraulière se situerait « au début d'un cheminement qui se serait terminé au chevet de Souillac ». Cette estimation repose à la fois sur celle proposée par H. Pradalier pour Souillac (« dans les années 1150 au plus tôt »), ainsi que sur les fourchettes chronologiques avancées à partir des mêmes références pour le porche de Lagraulière (1140-1170 selon A. Virole) et pour l'église d'Ydes (« le troisième quart du XII^e siècle » selon P. Quarré)¹⁰. Fait notable, à Malemort, de même qu'à Brive, les ouvrages attribués au groupe de sculpteurs de l'abside de Souillac précèdent immédiatement la réalisation des parties gothiques que C. Andrault Schmitt (1997) place aux débuts du XIII^e siècle. La présence d'un personnage féminin guimpé d'un touret dans la nef de Malemort inciterait même à lui accorder une datation un peu plus basse, en l'occurrence plus proche du second quart ou du milieu du XIII^e siècle.

Le chevet et le transept : parti architectural et modénature

Les chapelles rayonnantes et les deux chapelles orientées appartiennent en grande partie aux reconstructions du XIX^e siècle. Une lithographie de la première moitié du XIX^e siècle montre cependant que la chapelle d'axe et la chapelle du bras nord du transept, encore debout à cette époque, n'ont donc pas fait l'objet d'une reconstruction totale (fig. 3). Ces deux chapelles sont de plan polygonal. Elles sont animées extérieurement par de grandes arcades d'applique de tracé ovalaire, reposant sur des colonnes adossées aux angles par l'intermédiaire de chapiteaux dièdres à épais tailloir en quart de rond. Ce parti s'inscrit donc dans une série limousine assez bien cernée à laquelle appartiennent, entre autres, les églises de Malemort, Meymac, Cornil, Rosiers-d'Égletons, Nespouls, Lubersac, Saint-Jean-de-Côle, Saint-Amand-de-Coly et Vigeois, cette dernière passant pour être la plus ancienne du groupe avec Saint-Jean-de-Côle. Pour ce qui est de Souillac, l'emploi du tracé ovale pour l'arcature et les chapiteaux lisses resserrent le faisceau des comparaisons sur Nespouls et sur Saint-Amand-de-Coly (fig. 14) dont une partie du chevet est lui-même emprunté à Obazine (SÉRAPHIN 2010).

Le resserrement de l'ouverture des bras de transept par rapport aux arcs latéraux de la croisée resterait à expliquer. Soit que l'on ait été contraint par l'implantation de fondations ou de celle de bâtiments claustraux préexistants, soit que la décision ait été justifiée par le choix de couvrir le transept par un berceau brisé plutôt que par des coupoles comme à Solignac et à Saint-Léonard-de-Noblat.

À l'intérieur, les deux grands arcs d'applique qui animent les élévations nord et sud du transept sont très faiblement brisés et retombent sur des tailloirs en épais quart de rond (fig. 15). Leur fonction est de porter une coursière dont le rôle est de relier les parties hautes de l'abside et celles de la nef. Ce parti a été utilisé dans un certain nombre d'églises romanes et gothiques, ne serait-ce qu'à Conques, où il a offert une solution de rechange après l'abandon des tribunes aux extrémités du transept, ou encore à Saint-Maurice d'Angers. Dans le principe comme dans le détail de l'exécution, c'est avec le transept de Saint-Amand-de-Coly que celui de Souillac offre les similitudes les plus précises. On y retrouve les

9. Cf. note 7.

10. VIROLE 1992 ; QUARRÉ 1939, p. 150.



FIG. 14. CHEVETS À ARCATURE D'APPLIQUE ET CHAPITEAUX LISSES À TAILLOIR EN ÉPAIS QUART DE ROND.
À gauche, Souillac, absidiole du bras nord de transept. À droite : Saint-Amand-de-Coly, absidiole sud. *Cl. G. Séraphin.*

mêmes arcs d'applique à faible brisure, reposant sur les mêmes pilastres lisses couronnés par les mêmes impostes en épais quart de rond mais aussi les mêmes chapiteaux lisses à tailloir en double quart de rond (fig. 15). Selon toute vraisemblance, les deux ouvrages sont donc contemporains. Ce principe fut repris, ultérieurement mais sans grande modification, à Saint-Yrieix et aux deux bras du transept de Saint-Sauveur de Figeac, adapté dans ce dernier cas à une situation voisine de celle déjà rencontrée à Conques. Il apparaît également dans la nef de Temniac (commune de Sarlat), associé à un chevet polygonal animé par une arcature extérieure similaire à celles de Souillac et de Saint-Amand-de-Coly.

Dans la plupart de ces exemples, on observe que l'ordonnance des arcatures, pour s'affranchir des contraintes liées aux percements des parties basses, a eu recours aux supports en encorbellement. On le constate au bras sud du transept de Souillac, de même qu'à Saint-Amand-de-Coly, Temniac, Figeac et Saint-Yrieix. Une référence commune, associant Souillac, Obazine et à Saint-Amand de Coly, réside par ailleurs dans l'abandon du décor sculpté, réservé aux parties orientales du chevet au profit des chapiteaux lisses qui caractérisent la partie occidentale de la croisée du transept.

La modénature introduite dans les deux premières phases du chantier offre prise également à l'établissement de parentés formelles. Le fait le plus notable, à Souillac, est l'association intime de deux types de moulures : l'une, en épais quart de rond, profile les impostes des coursiers en même temps que les tailloirs des chapiteaux de l'abside ; l'autre, beaucoup plus affinée, en double quart de rond, se déroule en continu dans les parties hautes, à la naissance des voûtes et au tailloir des chapiteaux du niveau supérieur (fig. 16). Considérée isolément, la présence de l'une ou l'autre de ces deux moulures ne constitue pas un indicateur très précis, hormis le fait que leurs attaches limousines paraissent évidentes. Les impostes ou tailloirs en quart de rond épais, explicables sans doute par les contraintes du matériau (granit), se rencontrent à Saint-Junien, à Ydes, à Malemort, Saillac, Sainte-Fortunade, Lubersac, Tulle... Les impostes affinées en double tore, moins répandues, se rencontrent entre autres dans l'église basse de Rocamadour (fig. 17) mais aussi à Saint-Amand-de-Coly et à Obazine, dans les parties basses du chevet. L'association intime des deux moulures semble en revanche beaucoup plus significative. Elle caractérise notamment la nef à file de coupes de la cathédrale de Cahors (fig. 16) où, exactement comme à Souillac, le double tore couronne les piliers porteurs des voûtes tandis que l'épais quart de rond couronne les coursiers dans une conjugaison que l'on reconduit à Castelsarrasin au milieu du XIII^e siècle. De même, dans la nef du Dorat, l'épais quart de rond marque la naissance du berceau tandis que le double tore marque celle des doubleaux. On peut mentionner également l'église du Chalard (Haute-Vienne), qui présente une association analogue, ainsi que Bénévent, édifiée après 1150 selon Jean Maury (1990), voire un peu plus tardive (SPARHUBERT 2019), et la chapelle orientée du croisillon nord de Meymac, postérieure à 1152 selon C. Andrault-Schmitt (2007).



FIG. 15. TRANSEPT À COURSIÈRES SUR ARCATURE D'APPLIQUE. À gauche : Souillac, bras nord. À droite : Saint-Amand-de-Colly, bras nord.
Cl. G. Séraphin.

Au total, les liens de parenté révélés par la comparaison croisée des formes dessinent un ensemble monumental assez cohérent, tant du point de vue de la modénature que du point de vue géographique et chronologique. Pour resserrer le champ des comparaisons aux similitudes les plus précises, trois édifices aptes à constituer des jalons chronologiques significatifs sur ce point se détachent de l'ensemble, à savoir Obazine, Saint-Amand-de-Colly et Cahors. Le plus efficient de ces jalons réside dans le transept de Saint-Amand-de-Colly et ses chapelles orientées. Ces ouvrages sont en effet probablement contemporains du chevet d'Obazine, lui-même attribuable à l'intervalle 1156-1179, dates correspondant à une pose de première pierre et aux premières dédicaces d'autels (CANTIÉ, SPARHUBERT 2007, p. 255, SÉRAPHIN 2010). La chronologie de la nef à file de coupes de Cahors est plus discutable. Cette nef a été récemment séparée chronologiquement du chevet de 1119 (SCELLÈS, SÉRAPHIN 2002), si bien que sa réalisation, contemporaine de celle de son portail nord, serait donc à recentrer vers le milieu du XII^e siècle (DURLIAT 1979). Elle pourrait même être plus tardive si l'on prend en compte les liens qui la rattachent à la nef de Moissac, consacrée en 1180. À ces trois édifices, il conviendrait d'ajouter l'église de Nespouls pour laquelle, en revanche, on ne dispose d'aucune information. L'ensemble de ces données incite à situer la deuxième phase de Souillac (transept et amorce de la nef) dans l'intervalle 1160-1180.

La nef : modénature

Par le fait qu'elle rend compte d'une évolution exactement parallèle à celle que l'on observe tant à Obazine qu'à Saint-Amand-de-Colly, ainsi qu'à Rocamadour et à Tulle, la modification des profils de moulure qui caractérise la troisième et la quatrième campagne de construction (fig. 16) se révèle particulièrement éclairante. À Obazine, c'est dans les parties hautes du transept et la chapelle d'axe que les cordons à tores superposés des arcs d'entrée cèdent la place à deux quarts de ronds séparés par un réglet. À Saint-Amand-de-Colly, on voit la même moulure en double quart de rond et réglet s'imposer dans les chapelles orientées et dans le chevet quadrangulaire tout en se maintenant dans les parties hautes du

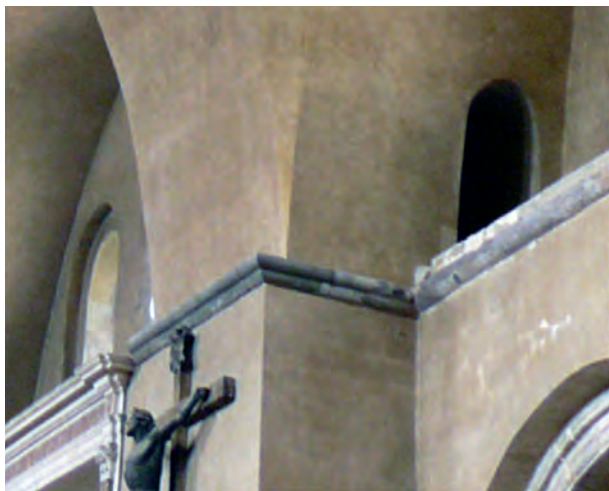


FIG. 16. MODÉNATURE DES COURSIÈRES ET DES IMPOSTES DE PENDENTIFS.
Épais quart de rond associé à un double quart de rond sans réglet : Cahors, cathédrale Saint-Étienne (en haut) et Souillac élévation nord, pilier est (au centre). Épais quart de rond associé à un double quart de rond avec réglet : Souillac, élévation nord, pilier ouest (en bas).
Cl. G. Séraphin.

transept et de la nef ainsi que dans le massif occidental. À Rocamadour, cette moulure bien caractérisée est absente de l'église basse, mais est présente dans les supports des voûtes en palmier de l'église haute, nécessairement plus récente (fig. 18). À Tulle, c'est aux tailloirs de la croisée d'ogives du porche qu'elle se substitue au double quart de rond simple qui règne dans la nef. On retrouve encore la même moulure à Beaulieu, au revers du portail sud, ainsi qu'à Meymac, où les cordons en double quart de rond à réglet sont associés dans le croisillon nord à une croisée d'ogives similaire à celle des tours-porches de Solignac et de Tulle et y remplacent le double quart de rond simple encore présent dans la chapelle orientée correspondante. On peut mentionner également Herment¹¹, édifiée semble-t-il entre 1157 et 1232 (CRAPLET 1961). Fait notable, le double quart de rond à réglet est totalement absent des églises susceptibles d'être associées à l'ensemble sculpté de l'abside de Souillac. Ce profil ne s'observe en effet ni à Saint-Étienne de Cahors, ni à Brive, ni à Malemort ou Saillac, ni à Vigéois ou Solignac.

L'évolution formelle des fenêtres offre également prise aux comparaisons. À l'extérieur, celles de l'élévation nord de la nef, toutes semblables (mais lourdement restaurées), sont en plein cintre, à double ébrasement et inscrivent une mouluration limousine dans une voussure externe adoucie par une gorge. L'élévation extérieure sud montre au contraire une évolution entre les fenêtres de la travée orientale, faiblement brisées et chanfreinées, et celles de la travée occidentale, soulignées par une gorge et du même modèle que les fenêtres de l'élévation nord, modèle qui est également celui de la grande fenêtre percée dans l'élévation ouest de la tour-porche, elle aussi très restaurée, mais connue par une photo de 1951 (CANY, LABROUSSE 1951). Apparenté à l'oculus du chevet quadrangulaire de Saint-Amand-de-Coly par ses profils, ce modèle de fenêtre, qui caractérise à Souillac l'essentiel de la nef à file de coupes, se retrouve, traité de façon identique, dans la partie supérieure de la fenêtre d'axe d'Obazine. L'église haute de Rocamadour (Saint-Sauveur) présente également des fenêtres semblables dans son élévation orientale, ces dernières refaites par l'abbé Chevalt au XIX^e siècle, mais conformément aux dispositions anciennes si l'on en juge par les nombreux remplois des pierres d'origine (fig. 18). Dans les quatre édifices, il n'est pas neutre de constater que les travées dans lesquelles ces fenêtres s'inscrivent sont toutes associées à des cordons d'imposte en double quart de rond à réglet.

11. Herment (Puy-de-Dôme).

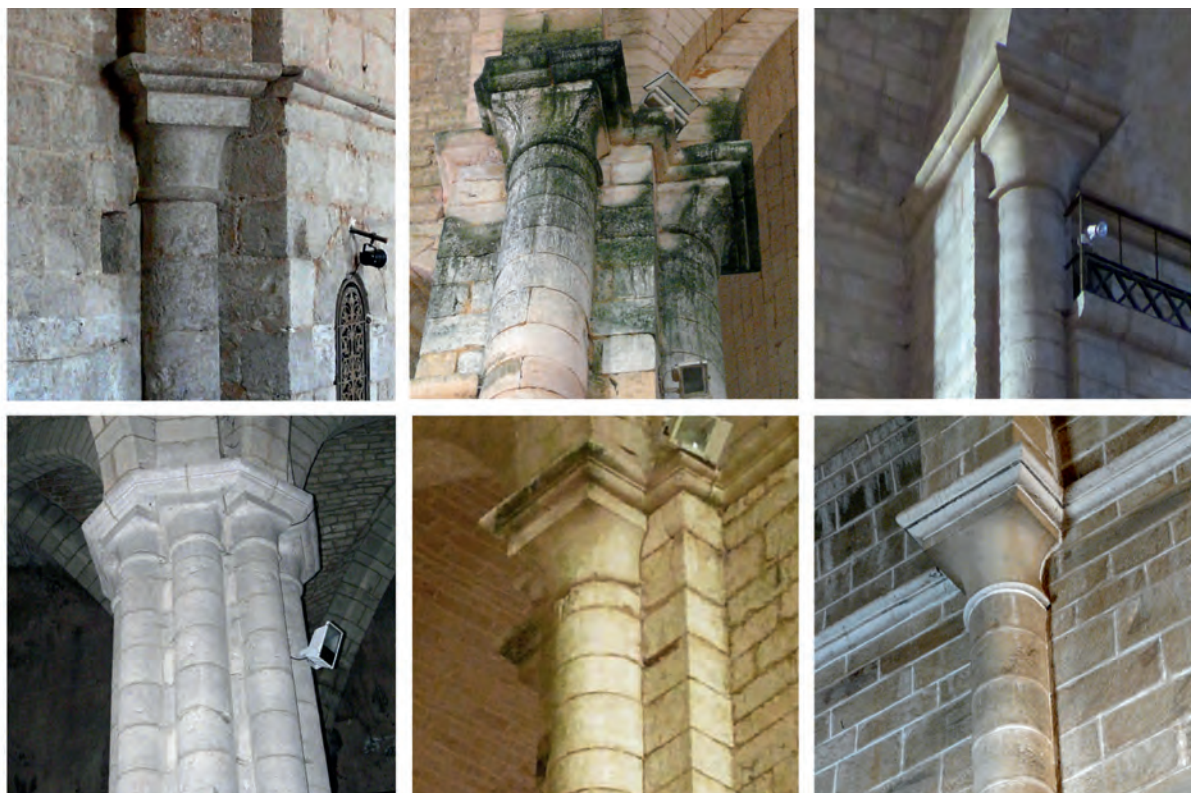


FIG. 17. ÉVOLUTION DE LA MODÉNATURE DES CHAPITEAUX LISSES. En haut, tailloirs en double quart de rond sans réglet : de gauche à droite, Rocamadour, église Saint-Amador ; Saint-Amand-de-Coly (bras nord du transept) ; Souillac (entrée du bras nord de transept). En bas, tailloirs en double quart de rond à réglet : de gauche à droite, Rocamadour, église Saint-Sauveur ; Saint-Amand-de-Coly (bras sud du transept) ; Obazine, bras nord du transept. *Cl. G. Séraphin.*



FIG. 18. FENÊTRE À DOUBLE ÉBRASEMENT ET ARCATURE LIMOUSINE À CHAPITEAUX LISSES, dégagée par la gorge de l'archivolte. À gauche : Souillac, élévation nord, deuxième travée. À droite : Rocamadour, église Saint-Sauveur, élévation est. *Cl. G. Séraphin.*

Parmi ces édifices, l'église haute de Rocamadour est celle qui offre incontestablement le jalon chronologique le plus précis. On sait en effet que l'église basse de Rocamadour, où le double quart de rond sans réglet est seul présent, fut édifée après 1172, date à laquelle le culte de saint Amador n'était pas encore attesté (son corps momifié ne fut découvert qu'en 1166), et probablement après 1183, date à laquelle le culte d'Amador était encore attaché à la chapelle Notre-Dame (ROCACHER 1979, p. 120, SÉRAPHIN 2010, p. 102). Ces dates sont de peu postérieures à celles du chevet d'Obazine qui présente une modénature similaire. L'église haute Saint-Sauveur, nécessairement postérieure à Saint-Amador qu'elle surmonte, aurait été édifée vers 1193, date de la première mention du monastère, et avant 1223 date de la première mention d'un logis abbatial récemment construit (« *sala nova* ») et logiquement plus récent que l'église elle-même (ROCACHER 1979, p. 123). Or dans cette église le double quart de rond à réglet, encore absents des supports périphériques, n'apparaît que dans les piliers à faisceaux de colonnes appartenant à la dernière campagne de construction. À Obazine, autre édifice bien daté, on sait que la première pierre fut posée en 1156, que l'édifice était en chantier en 1170, que les chapelles des bras du transept ne furent consacrées qu'entre 1176 et 1179 et que la salle capitulaire était achevée en 1179/1180. La nef aurait été entreprise à la suite (BARRIÈRE 1977, p. 75-76 ; CANTIÉ, SPARHUBERT 2007, p. 254-255). L'apparition dans cette église de la modénature de type Souillac (3^e phase) serait donc à placer autour de 1180, époque à laquelle on peut supposer que fut achevée la chapelle d'axe et entreprise la nef. La datation des autres édifices de référence est moins précise. À Meymac, l'apparition des tailloirs en doubles quarts de rond à réglet, dans le croisillon nord, s'intercale entre le chevet, postérieur à 1152 (terminus post-quem fourni par une monnaie), et la nef déjà gothique et attribuée par C. Andrault-Schmitt (2007) aux années 1220 sur des critères stylistiques. À Tulle, le passage d'une moulure à l'autre ne s'est pas opéré pas avant le début du XIII^e siècle (ANDRAULT-SCHMITT 1997, p. 385-387). Cette évolution pourrait être même un peu plus récente si l'on retient les similitudes évidentes qui rapprochent la nef (antérieure au clocher-porche), du croisillon nord de Figeac, attribué lui-même au premier quart du XIII^e siècle (PÊCHEUR, PRADALIER 1993, p. 281-284). À Saint-Amand-de-Coly enfin, dont le chevet est très probablement postérieur à Saint-Sauveur de Rocamadour, l'ouvrage s'inscrit dans la série des chevets plats à voûtements d'ogives et à triplets de l'Aquitaine méridionale, attribués par Jacques Gardelles (1992b) aux environs de 1200.

De ces parentés établies sur un faisceau d'étroites similitudes formelles, il ressort que la nef de Souillac, dont la construction correspond à la troisième et à la quatrième phase d'avancement de la construction de l'édifice, doit logiquement être attribuée au dernier quart du XII^e siècle, voire aux débuts du siècle suivant. Ces estimations confortent sur ce point celles d'H. Pradalié qui en situait l'achèvement « fort tard dans le XII^e siècle et sans doute autour des années 1200 ».

Les coupoles

Compte tenu de la marche générale du chantier, mené d'est en ouest, la logique exige que la coupole orientale, posée sur la croisée de transept, ait précédé les deux autres. Elle en diffère effectivement par la technique de mise en œuvre. Toutefois, le soupçon qu'elle ait été largement restaurée au XVII^e siècle incite à la circonspection. Si l'on en juge par son assise quadrangulaire aux angles arrondis et ses pendentifs maladroitement gauchis qui la rattachent très clairement au groupe des coupoles médiévales « en berceau bombé » décrit par René Chappuis (1962, p. 37 et 1972, p. 47-51), il faudrait supposer que la reconstruction moderne ne fut en fait qu'une réparation. Les deux autres coupoles, semblables entre elles, présentent un tracé et des pendentifs sphériques mieux maîtrisés. Elles diffèrent par ailleurs de la coupole orientale par le fait que l'imposte en double quart de rond à réglet y est remplacée par des coursiers en encorbellement (fig. 19) rappelant dans les moindres détails celle du chevet de Saint-Amand-de-Coly et celle de la nef de Tulle. Entre ces coupoles et la précédente, une incertitude subsiste toutefois dans le fait que l'arc porteur qui leur est commun présente sur une face les défauts de l'une et sur l'autre face les qualités des deux suivantes.

Sur cette question, un indice réside dans le fait que les pendentifs de la coupole orientale sont très imparfaitement extradossés, ce qui n'est pas le cas des pendentifs de la coupole centrale qui repose pourtant sur le même arc porteur. La mise en place du grand arc transversal, contemporaine des pendentifs de la coupole orientale, aurait donc précédé nettement la réalisation des pendentifs de la coupole centrale. Quant à la coupole orientale elle-même, le profil en double quart de rond à réglet de son cordon d'imposte implique de l'attribuer à la troisième ou à la quatrième phase du chantier ou à une restauration ultérieure, ce qui suppose qu'elle puisse être sensiblement plus récente que ses propres pendentifs.

Une autre donnée à prendre en compte réside dans les petites têtes sculptées, que les appareilleurs ont placées (scellées ou accrochées ?) à la naissance des pendentifs de la coupole la plus occidentale et des deux pendentifs occidentaux de



FIG. 19. SOUILLAC, les trois coupoles de la nef, vues depuis le chevet.
Cl. G. Séraphin.



FIG. 20. SAINTE-MARIE DE SOUILLAC. Têtes sculptées caractérisées par leurs yeux écarquillés percés au trépan et dégagés par une large arcade sourcilière. À gauche, naissance de pendentif de la première coupole (ouest). À droite, arcature de l'élévation occidentale de la nef.
Cl. G. Séraphin.

la coupole centrale (fig. 20). On observe en effet que ces motifs sont absents de la coupole orientale et des pendentifs orientaux de la coupole centrale. Ces têtes sculptées aux regards écarquillés sont très semblables en effet à celles placées à la retombée de l'archivolte qui souligne le grand arc d'applique encadrant le relief du songe de Théophile : un rapprochement qui ne laisse guère de doute sur le fait que le raccordement de la nef avec la tour-porche, la mise en place des reliefs sculptés du portail et la réalisation des pendentifs des deux coupoles occidentales furent le fait d'un même chantier. Par ailleurs, la façon particulière de traiter le cou souligné par les côtes anatomiques évoquant celles des crochets gothiques apparentent ces bustes à l'atlante qui soutient l'une des coursiers de l'église de Temniac ainsi qu'à l'un des modillons de Saint-Amand-de-Coly et, plus largement, aux « protomés » du premier gothique aquitain mis en évidence par J. Gardelles (1992a, p. 20) à La Réole, Blasimon, ou Pujols-sur-Dordogne. Par leur position à la retombée d'une archivolte ou d'un pendentif, mais également par le style expressif de leur traitement, ils suggèrent également un rapprochement avec leurs homologues du grand triplet du chevet de Saint-Amand-de-Coly et du chevet de Brantôme (premier quart XIII^e siècle selon C. Andrault-Schmitt 1999).

La réalisation des deux calottes occidentales semble donc avoir suivi immédiatement celle des pendentifs. Les coursiers qui leur servent d'imposte sont proches en effet de celles du chevet de Saint-Amand-de-Coly, mais également de celles du clocher-porche fortifié de la même église, daté des premières décennies du XIII^e siècle par F. Salet (1982). On pourrait invoquer également les coursiers des parties orientales de Saint-Martin de Tulle, liées à une croisée d'ogives « primitive », du même type que celle de Saint-Amand-de-Coly.

Les reliefs sculptés de la façade occidentale

Il ressort de l'analyse qui précède que la nef à file de coupoles de Souillac doit être attribuée au plus tôt au dernier tiers du XII^e siècle, voire au début du siècle suivant, et que sa construction fut contemporaine des chantiers qui virent s'édifier au même moment la nef d'Obazine, l'amorce de celle de Tulle, les dernières campagnes de construction de Saint-Sauveur à Rocamadour et le chevet quadrangulaire de Saint-Amand-de-Coly. Les dimensions des travées de la nef se déduisant de la distance séparant la tour-porche de l'entrée de l'abside, on peut en déduire que dès la seconde phase du chantier, sinon dès le début, les constructeurs avaient prévu de conserver la tour porche du XI^e siècle, comme ce fut le cas également à Saint-Yrieix, à Meymac et à Moissac dont les tours occidentales sont toutes supposées antérieures à la nef, de même qu'à la cathédrale de Limoges. La tour de Souillac, compte tenu de l'importance des restaurations qu'elle a subies dès le XVII^e siècle et jusqu'au siècle dernier, ne se prête plus guère à l'analyse mais il semble évident que ses étages et l'ensemble de son élévation orientale (côté nef) firent l'objet d'une importante reconstruction à la fin du XII^e siècle ou

au début du siècle suivant, en même temps que s'achevait la nef à file de coupes. En témoignent les grandes baies des faces est et ouest dont la modénature reproduit celle des fenêtres de la nef (fig. 21).

Dès lors se pose la question de la place qu'il convient d'attribuer à l'ensemble sculpté qui orne le revers de l'élévation occidentale. Il a été clairement établi que l'ensemble disparate que l'on connaît aujourd'hui aurait dû participer d'un grand portail sous porche dont aucun élément du tympan n'aurait été retrouvé (PRADALIER 1993, p. 498). Il est facile en effet d'y reconnaître un trumeau festonné du même type que ceux de Beaulieu-sur-Dordogne et de Moissac tandis que le relief du songe de Théophile, inscrit dans un trilobe festonné, serait l'homologue des plaques latérales qui ornent les mêmes porches et dont le principe se retrouve à Ydes et à Lagraulière (PROUST 2004, p. 145-166).

L'hypothèse d'une destruction imputable aux guerres de Religion ayant été écartée, l'idée d'un projet abandonné en cours d'exécution s'est imposée comme la plus vraisemblable. Les reliefs en place ne seraient donc pas les vestiges d'un ouvrage démembré mais correspondraient aux seuls éléments achevés à la fin du XII^e siècle, au moment où ils furent mis en place. L'inachèvement du portail projeté aurait donc résulté du renoncement à remplacer ou à modifier la tour-porche du XI^e siècle qui était censée l'accueillir. Une reprise en sous-œuvre, analogue à celle qui fut réalisée à Moissac aurait permis, en effet, de mettre en place le portail sans détruire les parties hautes de la tour et tout en conservant de ce fait la valeur juridique et emblématique de cette « *turris* », inscrite très vraisemblablement dans le réseau des tours féodales du Quercy ou du pays de Turenne¹².

Rejetant cette hypothèse, compte tenu des étroites parentés qui rapprochent la sculpture de Souillac de celles de Moissac et de Beaulieu, H. Pradalier a estimé que les reliefs de l'élévation occidentale devaient s'intercaler entre ces deux œuvres majeures et ne pouvaient être placés chronologiquement que dans les années 1140, soit quelques années après le portail de Moissac, et peu avant celui de Beaulieu. Si l'on admet les années 1160 comme le point de départ du chantier, la réalisation du portail destiné à prendre place *in fine* dans la façade occidentale aurait donc précédé d'une vingtaine, voire d'une trentaine d'années, le début de la reconstruction du chevet de l'abbatiale et d'un demi-siècle au moins la mise en place des seuls éléments partiellement réalisés – à moins que le portail envisagé n'ait été destiné en fait à l'église romane primitive et non à la nouvelle nef à file de coupes entreprise dans le dernier tiers du XII^e siècle. Sur cette question, il est donc nécessaire de revenir sur la chronologie des grands portails méridionaux que sont Moissac, Cahors et Beaulieu.

Concernant Moissac, on a longtemps considéré, à la suite de M. Durliat (1966), que le clocher-porche dans lequel le portail s'inscrit avait été édifié entre 1115 et 1135 environ, sous l'autorité de l'abbé Roger. Or, de récentes observations contredisent aujourd'hui cette hypothèse et montrent que les parties basses de la tour-porche de Moissac, la nef de 1140-1180 et le portail d'entrée de la nef ont fait l'objet en réalité d'un chantier unique (CAZES 2010, SÉRAPHIN 2014). On constate par ailleurs, au vu des raccords de parement, que le portail et son tympan sont venus eux-mêmes s'insérer après coup dans les maçonneries de la tour-porche. Dès lors, il devient logique d'associer le clocher-porche de Moissac, en même temps que la nef, à la consécration de 1180. Cette nouvelle datation offre l'intérêt de rapprocher chronologiquement la croisée d'ogives de Moissac de celle de Saint-Amador de Rocamadour, établie entre 1172 et 1183 avec un procédé formel et technique identique, et de celles, plus récentes de quelques années mais formellement très proches également, de Saint-Sauveur de Rocamadour, de Saint-Martin de Tulle et de Saint-Amand-de-Colly. Les nouvelles datations proposées pour



FIG. 21. SAINTE-MARIE DE SOUILLAC, LA TOUR-PORCHE. Cl. G. Séraphin.

12. Le doyen de Souillac est seigneur direct de la ville sous la suzeraineté des vicomtes de Turenne depuis le testament de Géraud d'Aurillac (cf. PRADALIER 1997 et CLARY 1986).

Moissac conviennent également au portail polylobé de la nef, très proche dans sa conception de celui de Collonges-la-Rouge attribué à la seconde moitié du XII^e siècle par É. Proust (2004, p. 194).

Un tel réajustement reste évidemment hypothétique. Il est conforté cependant par les parentés évidentes qui rapprochent la nef romane de Moissac de celle de Cahors, en induisant que leurs mises en œuvre furent concomitantes. La datation de la nef de Cahors étant déconnectée de celle du chevet de 1119 et tributaire de celle de son portail nord, depuis qu'il a été démontré qu'ils étaient contemporains l'un de l'autre (ROUSSET 1998), il convient de se reporter aux estimations de M. Durliat (1979) qui a proposé le milieu du XII^e siècle (en fait le troisième quart) en raison des similitudes qu'il a fait ressortir entre le portail de Cahors, ceux de Chartres (1145-1155) et de Saint-Loup-de-Naud (vers 1160), ainsi qu'avec un vitrail de la cathédrale de Poitiers (1165-1170).



FIG. 22. COMPARAISON DU TRAITEMENT DES ORFROIS. À gauche : Moissac, le Christ en majesté du tympan : les gemmes en losange s'inscrivent exactement dans le double galon perlé. À droite : Souillac, détail du manteau d'Isaïe : les gemmes en losange ne s'inscrivent qu'approximativement dans le double galon perlé. Cl. G. Séraphin.

En fait, le portail de Moissac s'est révélé moins homogène qu'on l'a parfois supposé et des disparités stylistiques assez nettes ont permis d'y déceler l'intervention de deux sculpteurs au moins dont l'un aurait achevé l'œuvre entreprise par le premier (VERGNOLLE, p. 244). Plusieurs discordances dans la modénature laissent supposer en effet que les piédroits étant préalablement mis en place, le trumeau et le linteau de marbre œuvre du second sculpteur, auraient permis le montage définitif du tympan, attribuable au premier. Si l'on suit H. Pradalier, c'est au second sculpteur de Moissac qu'il conviendrait d'attribuer les reliefs de Souillac. Des discordances notables dans le traitement des orfroi dissuadent en effet d'attribuer à une même main ceux du Christ de Moissac et ceux de l'Isaïe de Souillac, en dépit de leurs similarités (fig. 22). On peut donc en déduire qu'à Moissac, des

éléments d'un portail préexistant (ouest ?) ont probablement été réarrangés dans un nouveau portail, lui-même relancé (vers 1180 ?) dans les maçonneries d'un clocher-porche dont les parties basses étaient déjà achevées et dont l'orientation primitive vers l'ouest fut alors contrariée.

Concernant Beaulieu, les affinités que présentent le grand portail de l'abbatiale limousine avec les reliefs de Souillac ne sont plus à démontrer. Un certain nombre d'auteurs ont même décelé dans les deux œuvres l'intervention d'un même artiste. Celles qui relient Beaulieu à Moissac sont tout aussi évidentes. A.-M. Pêcheur et É. Proust (2007, p. 98) ont mis en avant, entre autres indices, le linteau orné de rosaces, réplique précise de celui de Moissac attribué au maître de Souillac et inspiré lui-même d'une sculpture antique, ainsi que la ressemblance des petits clochers limousins présent à la fois sur les parois latérales de Beaulieu et sur celles de Moissac.

Au demeurant, l'étude architecturale de l'abbatiale a permis aux mêmes auteurs d'affirmer que la période 1130-1140, généralement attribuée aux sculptures du porche d'après les datations admises alors pour Moissac et pour le portail de Saint-Denis, ne correspondait en rien à l'époque de la travée dans laquelle ce porche s'insérerait. De part et d'autre, en effet, les fenêtres affectent un arc brisé, faiblement à droite, plus nettement à gauche, qui témoignent d'une évolution des formes, bien repérée régionalement entre le dernier quart du XII^e siècle et le milieu du siècle suivant. De plus, au revers du porche, les colonnes à scotie plate de type Rocamadour-Saint-Sauveur sont couronnées par des chapiteaux à feuilles lisses engainantes et des tailloirs en double quart de rond à réglet, du même modèle que ceux du porche de Tulle et du croisillon sud de Saint-Sauveur de Figeac, deux ouvrages gothiques déjà couverts d'ogives en triple tore et manifestement contemporains. L'un est daté du dernier quart du XII^e siècle (ANDRAULT-SCHMITT 2007, p. 370), l'autre du premier quart du XIII^e siècle (PÊCHEUR, PRADALIER 1993).

À partir de ces indices, A.-M. Pêcheur et É. Proust (2007, p. 94) sont arrivées à la conclusion que le porche de Beaulieu, quelle que soit la datation de sa réalisation, n'avait pas pu être mis en place avant la fin du XII^e siècle. De fait, on remarque dans les panneaux latéraux du porche, la présence de chapiteaux à feuilles engainantes et fruits grenus, dont le dé central est remplacé par un bourgeon lisse cordiforme caractérisé par sa côte anguleuse, très exactement comme au porche de Moissac et au cloître de Cahors (SCELLÈS 1992). Or, des chapiteaux identiques se retrouvent dans les arcades de



FIG. 23. CHAPITEAUX À FEUILLES LISSES ENGAÎNÉES ET DÉ CENTRAL EN BOURGEON CÔTELÉ sous un tailloir en double gorge.

À gauche : Beaulieu, panneau latéral du portail. Au centre : Beaulieu, salle capitulaire.

À droite : Moissac, support de la croisée d'ogive du porche. *Cl. Inventaire général.*

la salle capitulaire¹³, dont les auteurs situent la réalisation à l'extrême fin du XII^e siècle (fig. 23), peu après la construction de la troisième travée de la nef et la mise en place du porche sud (PÊCHEUR, PROUST 2007, p. 94). L'hypothèse selon laquelle la sculpture du portail de Beaulieu pourrait être contemporaine de sa mise en place dans les dernières décennies du XII^e siècle, ou serait d'assez peu antérieure, s'en trouve ici considérablement renforcée.

Une troisième remarque permet de renforcer les liens qui unissent le portail de Beaulieu et les reliefs de Souillac, tout en associant ces deux œuvres au transept de Saint-Amand-de-Coly. Le seul chapiteau de l'abbatiale périgourdine qui ne soit pas lisse est placé à l'entrée de la chapelle orientée dans le bras sud du transept. Il représente des personnages (damnés ?) dévorés par des monstres. On y observe le même traitement des écailles, des yeux, des dents, des têtes grimaçantes et des corps contorsionnés, de l'accroche des épaules que celui qui caractérise une scène similaire au sommet du trumeau de Souillac (fig. 24). Ces deux œuvres sont donc incontestablement celles d'un même « atelier ». Il convient de leur rapprocher également l'un des chapiteaux du grand portail de Beaulieu, peut-être d'une autre main, mais qui présente lui aussi un thème semblable, traité d'une façon assez similaire (PROUST 2004, p. 174 ; SÉRAPHIN 2010). Or, le contexte dans lequel s'inscrit le chapiteau de Saint-Amand-de-Coly est celui d'une seconde phase dans la réalisation de l'édifice, phase que ses caractères stylistiques permettent de situer chronologiquement dans le dernier quart du XII^e siècle. Le profil des bandeaux en double quart de rond recoupé par un réglet, le profil des bases à scoties plates et celui des chapiteaux lisses apparentent en effet le bras sud du transept de Saint-Amand-de-Coly à la nef d'Obazine ainsi



FIG. 24. THÈME DU DAMNÉ DÉVORÉ PAR DES MONSTRES. À gauche : Souillac, partie haute du trumeau. Au centre : Saint-Amand-de-Coly, entrée du bras sud de transept. À droite : Beaulieu, panneau latéral est du porche. *Cl. G. Séraphin*

13. Cf. à ce propos PROUST 2004, fig. 333, 334. La parenté des chapiteaux de la salle capitulaire de Beaulieu et ceux du porche de Moissac paraît, ici, évidente.

qu'à l'église haute (Saint-Sauveur) de Rocamadour attribuées respectivement aux années 1180-1200, pour la première et 1190 ou peu après, pour la seconde.

Compte tenu des observations qui précèdent, deux hypothèses peuvent donc être développées. La première revient à considérer que les trumeaux de Moissac, Souillac et Beaulieu, réalisées par anticipation dans les années 1130-1140, n'auraient été mis en place, tous les trois, qu'un demi-siècle plus tard voire davantage, soit dans le dernier quart du XII^e siècle. C'est le scénario admis par H. Pradalier concernant Souillac et par A.-M. Pêcheur et É. Proust concernant Beaulieu. C'est également celui qui s'imposerait à Moissac si l'on retient la date de 1130-1140 pour le portail lui-même et une date plus proche de la consécration de 1180 pour le clocher-porche et la nef qui doivent désormais être considérées solidairement.

Une variante de l'hypothèse précédente serait que les trois portails, après une première mise en place, aient tous fait l'objet de remontages ultérieurs justifiés par la reconstruction des églises primitives auxquelles ils auraient appartenu. La perte accidentelle d'une partie de l'ouvrage aurait alors empêché le remontage de celui de Souillac. Cette seconde hypothèse trouverait un appui à Beaulieu dans les indices de remontage observés par Y. Christ (cité par PÊCHEUR ET PROUST 2007, p. 99).

Une troisième hypothèse revient à considérer comme peu vraisemblable la répétition fortuite des trois scénarios précédents. Dans ce cas il faudrait admettre que les trois œuvres sculptées soient contemporaines des maçonneries dans lesquelles elles furent mises en place dans le dernier quart du XII^e siècle. Cette hypothèse est confortée d'une part par la proximité qui unit les reliefs de Souillac et de Beaulieu au transept de Saint-Amand-de-Coly et, par cet intermédiaire, à l'église haute de Rocamadour ; d'autre part par la proximité qui réunit les chapiteaux du porche de Moissac, nécessairement antérieurs au portail venu s'y insérer après coup, et ceux ornant le portail et la salle capitulaire de Beaulieu. C'est l'hypothèse qui semble, ici, la plus logique, bien que particulièrement exposée aux controverses.

À la suite des nouvelles hypothèses de datation avancées antérieurement pour la nef romane de Cahors (SCELLÈS ET SÉRAPHIN 2002) et pour celle de Moissac (SÉRAPHIN 2014), les ajustements chronologiques proposés ici pour le chevet et la nef de Souillac, outre qu'ils posent question quant à la datation des grands portails romans méridionaux, sont de nature également à relancer la discussion quant à la chronologie générale des églises à files de coupes. Quoi qu'il en soit, les attaches limousines évidentes des ateliers de Souillac et, par conséquent, de Beaulieu, Cahors et Moissac, que l'on rattachait jusqu'à présent au « monde languedocien¹⁴ », incitent à en recentrer l'étalonnage sur l'Aquitaine orientale et le monde Plantagenêt.

Bibliographie :

ANDRAULT-SCHMITT 1997 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), *Limousin gothique, les édifices religieux*, (Saint-Yrieix, p. 354-364 ; Tulle, p. 379-394), Paris, éd. Picard 1997.

ANDRAULT-SCHMITT 1999 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), L'église abbatiale de Brantôme (Saint-Pierre et Saint-Sicaire), dans *Monuments en Périgord, CAF*, 156^e session (1998), Paris, SFA, 1999, p. 143-160.

ANDRAULT-SCHMITT 2007 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « Meymac, abbatiale Saint-Léger », dans *Monuments de Corrèze, CAF*, 163^e session (2005), Paris, SFA, 2007, p. 237-244.

ANDRAULT-SCHMITT 2013 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « D'Angoulême à Poitiers, la voûte en majesté pour l'évêque (1110-1167) », dans *La cathédrale romane : architecture, espaces, circulations, Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIV, 2013, p. 39-54.

ANDRAULT-SCHMITT 2014 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « Les belles formes et la hardiesse de la structure de la collégiale : questions d'archéologie monumentale », dans ANDRAULT-SCHMITT (Claude), DEPREUX (Philippe) dir., *Chapitres séculiers et production artistique au XII^e siècle : vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix* [colloque tenu en 2009], Limoges (P.U.LIM.), 2014.

14. Cf. PROUST 2004, chapitre 4.

ANDRAULT-SCHMITT 2016 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « Solignac, abbatale Saint-Pierre » dans *Haute-Vienne Romane et gothique, l'âge d'or de son architecture*, CAF, 172^e session (2014), SFA, Paris 2016, p. 177-195.

ANDRAULT-SCHMITT 2022 : ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « Les constructions du Moyen Âge. Une abbatale singulière, un ensemble conventuel à imaginer (XII^e-XIII^e siècles) », dans ANDRAULT-SCHMITT (Claude), LAFAYE (Stéphane) dir., *L'abbaye de Solignac (VII^e-XVIII^e siècle) : mémoires plurielles d'une très ancienne fondation*, Limoges (P.U.LIM.) 2022, p. 237-264.

BARRIÈRE 1977 : BARRIÈRE (Bernadette), *L'abbaye cistercienne d'Obazine en Bas-Limousin – les origines – le patrimoine*, Tulle, 1977.

BÉNÉJEAM 1993 : BÉNÉJEAM-LÈRE (Mireille), « La cathédrale Saint-Étienne de Cahors », dans *Quercy*, CAF 147^e session (1989), SFA, Paris, 1993.

CANTIÉ, SPARHUBERT 2007 : CANTIÉ (Geneviève), SPARHUBERT (Éric), « Obazine abbaye », dans *Monuments de Corrèze*, CAF, 163^e session (2005), Paris, SFA, 2007, p. 251-270.

CANY 1950 : CANY (G.), « Les chapiteaux historiés du chœur de Souillac (Lot) », dans *AM*, t. 62-11 (1950), p. 209-214.

CAZES 2010 : CAZES (Quitterie), *Rapport de sondages* (opération de sondages n° 313/2009), janvier 2010.

CHAPPUIS 1962 : CHAPPUIS (René), « Géométrie et structure des coupes sur pendentifs » dans *Les églises romanes entre Loire et Pyrénées*, BM, t. 120-1 (1962), SFA., Paris, p. 7-39.

CHAPPUIS 1972 : CHAPPUIS (René), « Les coupes romanes du Lot-et-Garonne », dans *CAF Agenais* 127^e session (1969), SFA, Paris, 1972.

CHAPPUIS 1976 : CHAPPUIS (René), « Utilisation du tracé ovale dans l'architecture des églises romanes », dans *BM*, t. 134-1 (1976), SFA, Paris, p. 7-36.

CLARY 1986 : CLARY (Abbé René), *Dictionnaire des paroisses du diocèse de Cahors*, Cahors, 1986, 301 p.

CRAPLET 1961 : CRAPLET (chanoine Bernard), *Auvergne romane*, Zodiaque, la nuit des temps (3^e éd., 1961).

DUBOURG-NOVES 1971 : DUBOURG-NOVES (Pierre), *Angoumois roman*, Zodiaque, la nuit des temps, 1971 (1^{ère} éd., 1961).

DURLIAT 1966 : DURLIAT (Marcel), « Les crénelages du clocher-porche de Moissac et leur restauration par Viollet-le-Duc », dans *AM*, t. LXVIII (1966), p. 433-448.

DURLIAT 1979 : DURLIAT (Marcel), « La cathédrale Saint-Étienne de Cahors », dans *BM* t. 137-IV (1979), SFA, Paris, p. 285-340

FAGE 1910 : FAGE (René), « L'église de Solignac (Haute-Vienne) », dans *BM* t. 74 (1910), SFA, Paris, p. 75-106.

FOURNIÉ 2017 : FOURNIÉ (Michelle), « Rocamadour un sanctuaire Plantagenêt ? Une relecture du Livre des miracles » dans BROUQUET (Sophie) dir., *Sedes Sapientiae – Vierges noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, PUM. 2017, p. 115-137.

GANY, LABROUSSE 1951 : GANY (Dr R.) et LABROUSSE (Michel), « L'église abbatale Sainte-Marie de Souillac. Sa tour-porche et sa nécropole », dans *BM*, t. 109-4 (1951), SFA, Paris, p. 389-404.

GARDELLES 1992a : GARDELLES (Jacques), *Aquitaine gothique*, éd. Picard, Paris, 1992.

GARDELLES 1992b : GARDELLES (Jacques), « Chevets plats et voûtements d'ogives en Bordelais au début de l'âge gothique (fin XII^e-XIII^e siècle) », dans *Travaux offerts à Marcel Durliat – de la création à la restauration*, Toulouse, 1992, p. 371-378.

MAURY 1990 : MAURY (Jean), « Solignac », dans *Limousin roman*, coll. Zodiaque, la nuit des temps, 3^e éd.

PÊCHEUR, PRADALIER 1993 : PÊCHEUR (Anne-Marie), PRADALIER (Henri), « Saint-Sauveur de Figeac » dans *Quercy*, CAF, 147^e session, (1989), SFA, Paris, 1993, p. 267-290.

PÊCHEUR, PROUST 2007 : PÊCHEUR (Anne-Marie), PROUST (Évelyne), « Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre », dans *Monuments de Corrèze, CAF*, 163^e session, 2005, SFA, Paris, 1990 (1^{ère} éd. 1960), p. 96-109 – « Bénévent-l'Abbaye », *ibid.*, p. 26.2007, p. 83-103.

PRADALIER 1993 : PRADALIER (Henri), « Sainte-Marie de Souillac », dans *Quercy, CAF*, 147^e session (1989), SFA, Paris, 1993, p. 481-508.

PRADALIER 2014 : PRADALIER (Henri), « Moissac, église Saint-Pierre : Sculptures du porche », dans *Monuments du Tarn-et-Garonne, CAF*, 170^e session (2012), SFA, Paris 2014, p. 291-298.

PROUST 2004 : PROUST (Évelyne), *La sculpture romane en bas Limousin*, Paris 2004.

QUARRÉ 1939 : QUARRÉ (Pierre), « Le portail de Mauriac et le porche d'Ydes. Leurs rapports avec l'art du Languedoc et du Limousin », dans *BM*, t. 98-2 (1939), p. 129-151

ROCACHER 1979 : ROCACHER (Jean), *Rocamadour et son pèlerinage. Étude historique et archéologique*, 2 tomes, Privat, Association des Amis de Rocamadour éd., Toulouse 1979.

ROUSSET 1998 : ROUSSET (Valérie), « Le portail nord de la cathédrale de Cahors : le chantier de sa réouverture, étude archéologique », dans *Bulletin de la Société des Études du Lot*, t. CXIX, (1998), p. 7-42.

SALET 1982 : SALET (Francis), « Saint-Amand-de-Coly », dans *CAF*, 187^e session (1979), *Périgord Noir*, SFA, Paris 1982, p. 30-64.

SCELLÈS 1992 : SCELLÈS (Maurice), « Chapiteaux romans récemment découverts à Cahors (Lot) », dans *Travaux offerts à Marcel Durliat : de la création à la restauration*, Toulouse, 1992, p. 183-191.

SCELLÈS, SÉRAPHIN 2002 : SCELLÈS (Maurice), SÉRAPHIN (Gilles), « Les dates de la “rénovation” gothique de la cathédrale de Cahors », dans *BM*, t. 160-3 (2002), SFA, Paris, p. 249, 273.

SCELLÈS, SÉRAPHIN 2011 : SCELLÈS (Maurice), SÉRAPHIN (Gilles), « Cahors, cathédrale Saint-Étienne », dans BRU (dir.), *Archives de Pierre – les églises du Moyen Âge dans le Lot*, Milan 2011, p. 158-161 – « Souillac », *ibid.*, p. 296-297.

SÉRAPHIN 2010 : SÉRAPHIN (Gilles), « Premières croisées d'ogives en Quercy et Périgord méridional : quelques jalons chronologiques », dans *MSAMF*, t. LXX (2010), Toulouse, p. 97-124.

SÉRAPHIN 2011 : SÉRAPHIN (Gilles), « L'architecture romane », dans Nicolas BRU (dir.), *Archives de Pierre – les églises du Moyen Âge dans le Lot*, Milan 2011, p. 31-49 – « Du roman au gothique », *ibid.* p. 50-63,

SÉRAPHIN 2014 : SÉRAPHIN (Gilles), « Moissac, église abbatale Saint-Pierre – massif occidental et nef romane », dans *Monuments du Tarn-et-Garonne, CAF*, 170^e session (2012), SFA, Paris 2014, p. 271-289.

SPARHUBERT 2019 : SPARHUBERT (Éric), « D'un chantier à l'autre : l'œuvre romane de l'église Notre-Dame de La Souterraine » dans Lafaye (Stéphane) et Roger (Jacques) dir., *Aux origines de La Souterraine*, Actes du Colloque La Souterraine, 18 et 19 novembre 2017, Étude Creusoises n° XXV, 2019.

TAYLOR, NODIER, CAILLEUX 1834 : TAYLOR (baron Justin), NODIER (Charles), CAILLEUX (Alphonse de), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Languedoc*, t. 2 (1834), pl. 74.

VERGNOLLE 1994 : VERGNOLLE (Éliane), *L'art roman en France*, Paris 1994, 384 p.

VIDAL, MAURY, PORCHER 1979 : VIDAL (Marguerite), MAURY (Jean), PORCHER (Jean), *Quercy roman*, collection Zodiaque, la nuit des temps, 3^e éd., 1979 (1^{ère} éd., 1959).

VIROLE 1992 : VIROLE (Agnès), « Le porche de Lagraulière », dans *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, n° 95 (1992), p. 50-68.

LES ÉLÉMENTS STRUCTURANTS DES CHAPITEAUX DU DEUXIÈME ATELIER DE LA DAURADE À TOULOUSE, PROPOSITION D'ANALYSE

Par Céline LEDRU*

Les chapiteaux « du deuxième atelier » de la Daurade à Toulouse représentent les scènes de la Passion du Christ¹. Ils sont conçus comme une série avec des éléments ornementaux qui se répètent d'un chapiteau à l'autre. Sur les vingt chapiteaux qui constituent cette série, on retrouve, sur un certain nombre de corbeilles historiées, des arcs, des murailles, des feuilles lancéolées, des feuilles d'acanthé et dans quelques cas une partie des fonds est gaufrée.

Ces éléments structurent l'organisation des chapiteaux (fig.1). La question que l'on va poser ici est : peut-on mettre en relation les scènes historiées, qui sont bien identifiées, avec des éléments ornementaux spécifiques ? Cette étude est l'occasion de tester une forme d'étude statistique, bien que portant sur un petit nombre d'éléments. Elle sera aussi pour nous l'occasion de préciser l'identification de la scène qui se trouve sur le chapiteau Me 148².

Occurrence des motifs et lien avec les scènes

L'ensemble des chapiteaux du second atelier comporte 24 scènes qui occupent parfois une seule face d'un chapiteau, parfois l'ensemble du chapiteau (ex : l'Arrestation, qui se développe sur les quatre faces) (fig. 1). D'une manière générale, sur chaque chapiteau, les scènes placées côte à côte suivent l'ordre de l'histoire biblique.

Le premier des épisodes de la Passion est celui du Lavement des pieds, représenté sur le chapiteau Me 122. Cette scène se déploie sur l'ensemble de la corbeille. Ensuite vient le Me 125 qui représente la Cène. Cet épisode couvre également l'ensemble de la corbeille. Le chapiteau Me 128 porte trois scènes différentes : Jésus agenouillé adresse une prière au ciel, Jésus parle ensuite aux apôtres, Jésus se présente aux soldats qui tombent à la renverse.

La Passion elle-même apparaît sur trois chapiteaux. La corbeille du Me 131 montre quatre scènes différentes : l'Arrestation de Jésus, la Flagellation, le Procès devant le Sanhédrin, le Portement de croix. Vient ensuite le chapiteau Me 134, qui figure la Descente de croix et la Mise au tombeau. Le Me 140 représente la Descente aux limbes.

Puis viennent les épisodes après la Résurrection. La corbeille du Me 137 se divise en deux scènes : la Résurrection et la visite des Saintes femmes au tombeau. L'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine couvre l'ensemble du chapiteau Me 143, tandis que le Me 144 relate la Course au sépulcre de Pierre et Jean. Le chapiteau Me 145 représente le Voyage à Emmaüs et le Souper à Emmaüs. La corbeille du chapiteau Me 148 représente d'un côté l'Incrédulité de saint Thomas et de l'autre la scène que nous tenterons d'identifier plus loin. Le Me 154 représente la Descente du saint Esprit sur les apôtres. L'Ascension de Jésus orne le chapiteau Me151 dans son ensemble.

* Communication présentée le 12 octobre 2021, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 236-237.

1. L'ensemble de ces chapiteaux datés des années 1120-1140 sont conservés au Musée des Augustins de Toulouse. Les numéros des chapiteaux renvoient à l'inventaire de Paul Mesplé pour le musée des Augustins.

2. Paul MESPLÉ, *Catalogue des sculptures romanes*, Toulouse, Musée des Augustins, Paris, 1961.



FIG. 1. DIFFÉRENTES ORGANISATIONS DES SCÈNES. De gauche à droite et de haut en bas : dessin du chapiteau de l'Arrestation (Me 137), La Prière au Jardin des Oliviers (Me 128), Les Quatre fleuves du paradis (Me 157), La Déposition (Me 134), La Résurrection (Me 137). Musée des Augustins. Clichés et dessin C. Ledru.

Des arcatures



La Comparution devant Pilate
Me131



La Flagellation
Me 131



Le Portement de croix
Me 131



La Mise au tombeau
Me 134



La Résurrection
Me 137



Les Saintes femmes au tombeau
Me 137

Combinaisons tours crénelées & arcatures



Pentecôte ou la descente du saint Esprit
sur les apôtres Me 154



La Course de Pierre & Jean Me 134



La Cène Me 125

FIG. 2. CORBEILLES AVEC DES ARCATURES ET DES MURAILLES CRÉNELÉES. *Musée des Augustins. Clichés C. Ledru.*

Combinaisons feuilles d'eau & arcatures



Le Lavement des pieds Me 122



Les pèlerins à Emmaüs Me 145



Le Souper à Emmaüs Me 145

Combinaisons feuilles d'eau, feuilles d'eau & rubans



La déposition Me 134



Les Quatre fleuves du Paradis Me 157



« Oiseaux » Me 166

Ornement feuille d'acanthes



La prière de Jésus au jardin des Oliviers Me 128



Le Jardin des Oliviers, les soldats tombent à la renverse Me 128



Lions affrontés dans les riceaux Me 160



La Descente aux limbes Me 140



L'Arrestation Me 131

FIG. 3. ABAQUES AVEC FEUILLES D'EAU, RUBAN ET FEUILLES D'ACANTHES. *Musée des Augustins*.
Clichés C. Ledru sauf L'Arrestation, © Musée des Augustins, Cliché D. Martin.

Appartenant au même cycle, ou en tout cas œuvres des mêmes sculpteurs, les Quatre fleuves du paradis sont représentés sur le chapiteau Me 157. Le chapiteau Me 160 porte quatre lions dans des rinceaux et le Me 166 est orné « d'oiseaux » aux cous entrelacés.

Toutes ces scènes sont accompagnées par des éléments ornementaux dont on fait l'hypothèse qu'ils caractérisent les lieux où l'action se déroule. Jean-Claude Bonne dit qu'ils « qualifient », comme un adjectif l'image³. Pour les 24 scènes sculptées, on trouve 25 éléments architecturaux soit, pour 6, des murailles, et pour 12 des arcs, ces derniers étant ou non portés par des colonnes. Il y a également 2 portes et 2 tours. Les arcs portés par des colonnes signalent que la scène se déroule à l'intérieur. Cette signification n'est ni unique, ni rare : c'est également le cas, par exemple, dans les peintures murales de la crypte de Saint-Savin-sur-Gartempe, où les éléments d'architecture indiquent que la scène peut se passer à l'intérieur d'un bâtiment ou dans la ville.

Il y a également des éléments végétaux. À six reprises, ce sont des feuilles lancéolées. À cinq reprises, ce sont des feuilles d'acanthes. On verra que le sens n'est pas le même pour ces deux végétaux.

On trouve également un motif de deux rubans et un nuage, trop rares pour être analysés : ils ne seront pas pris en compte dans les calculs.

Nous posons l'hypothèse qu'il y a un caractère intentionnel dans l'association de certains motifs avec certaines scènes. Dans le tableau ci-dessous nous avons testé l'association des éléments textuels et ornementaux (arcs, muraille, feuilles lancéolées, feuilles d'acanthes, fond gaufré)⁴ (fig. 1 et 2). Dans les scènes bibliques représentées sur l'ensemble des chapiteaux, la majorité des scènes se déroule dans une cité. Certaines actions se déroulent à l'intérieur (7/24), d'autres à l'air libre (15/24). Nous testerons ainsi ces éléments : « dans une cité », « à l'intérieur d'un bâtiment », « à l'extérieur d'un bâtiment »⁵. Cependant, certaines scènes ne sont pas situables selon ces termes comme la Descente aux limbes. Le dernier élément que nous testerons sera « la reconnaissance de la nature divine du Christ ». Ce dernier facteur est une sorte de témoin de l'expérience. Car pour vérifier la validité de ce test, nous utiliserons deux termes qui serviront de témoins : les fonds gaufrés pour les motifs sculptés et la reconnaissance de la nature divine du Christ pour l'élément textuel dont nous avons fait la démonstration dans notre mémoire de master 1⁵.

Nous avons envisagé dans un premier temps d'ajouter « Sur terre/hors du plan terrestre » en pensant aux Enfers et aux Quatre fleuves du paradis, mais le nombre d'occurrences est trop faible (2/24).

n° d'inventaire	Nom de la scène	Éléments textuels				Éléments sculptés sur les chapiteaux				
		Dans la cité	Intérieur d'un bâtiment	Extérieur d'un bâtiment	Nature divine reconnue	Arcs	Murailles	Feuilles lancéolées	Feuilles d'acanthes	Fond gaufré
Me 122	Le Lavement des pieds	oui	non-dit	non-dit	non	oui	non	oui	non	non
Me 125	La Cène	oui	oui	non	non	oui	oui	non	non	non
Me 128	Jésus au Jardin des Oliviers adresse une prière au ciel	non	non	oui	non	non	non	non	oui	non
Me 128	Jésus parle aux apôtres	non	non	oui	non	non	non	non	oui	non
Me 128	Jésus se présente aux soldats qui tombent à la renverse	non	non	oui	non	non	non	non	oui	non
Me 131	L'Arrestation de Jésus	non	non	oui	non	non	non	non	oui	oui
Me 131	La Flagellation	oui	oui	non	non	oui	non	non	non	non
Me 131	Le jugement de Jésus	oui	oui	non	non	oui	non	non	non	non
Me 131	Le Portement de croix	oui	non	oui	non	oui	non	non	non	non
Me 134	Descente de croix	oui	non	oui	non	non	non	oui	non	non

3. Jean-Claude BONNE, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier, 1^{er}-4 juin 1995, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997, p. 106.

4. L'ensemble des chapiteaux est visible sur la base de données en ligne du Musée des Augustins de Toulouse : <https://www.augustins.org/fr/search-notice> (consulté le 08/10/2022).

5. Céline LEDRU, *Les chapiteaux du second atelier du cloître de l'ancien prieuré Notre-Dame de la Daurade et leurs rapports avec les arts précieus*, mémoire de Master 1, Université de Lille, 2018, p. 43-44.

		Éléments textuels				Éléments sculptés sur les chapiteaux				
Me 134	Mise au tombeau	oui	non	oui	non	oui	non	non	non	oui
Me 140	Descente aux Enfers	non	non		oui	non	non	non	oui	non
Me 137	Résurrection	oui	non	oui	non	oui	non	non	non	non
Me 137	Saintes femmes au tombeau	oui	oui	non	non	oui	non	non	non	non
Me143	Apparition de Jésus à Marie- Madeleine	oui	non	oui	non	oui	oui	non	non	non
Me 144	Course au sépulcre de saint Pierre et saint Jean	oui	oui	non	oui	oui	oui	non	non	oui
Me 145	Voyage à Emmaüs	non	non	oui	non	oui	non	oui	non	non
Me 145	Souper à Emmaüs	oui	non	oui	non	oui	non	oui	non	non
Me 148	Incrédulité de saint Thomas	oui	oui	non	oui	oui	oui	non	non	oui
Me 148	?					oui	oui	non	non	oui
Me 154	Descente du Saint Esprit sur les Apôtres	oui	oui	non	oui	oui	oui	non	non	oui
Me 151	Ascension	oui		oui	oui	non	non	non	non	oui
Me 157	Quatre fleuves du paradis	non	non	oui		non	non	oui	non	oui
Me 166	Oiseaux aux cous enlacés			oui		non	non	oui	non	non

Pour le Lavement des pieds : l'action se déroule dans la cité (oui), aucun des évangiles ne dit si c'est à l'extérieur ou à l'intérieur d'un bâtiment (non-dit), la nature divine du Christ est reconnue par ses disciples (non), la scène se passe en extérieur (non). Sur la corbeille du chapiteau il y a des arcs (oui), des murailles crénelées (non), des feuilles lancéolées (oui), des feuilles d'acanthes (non), un fond gaufré (non).

Pour la Cène, l'action se déroule dans la cité (oui), à l'intérieur (oui), à l'extérieur (non), la nature divine du Christ est reconnue par ses disciples (non), la scène se passe en extérieur (non). Sur la corbeille du chapiteau il y a des arcs (oui), des murailles (oui), des feuilles lancéolées (non), des feuilles d'acanthes (non), un fond gaufré (non).

Lorsque Jésus prie au Jardin des Oliviers, l'action se déroule dans la cité (non), elle a lieu à l'extérieur de Jérusalem, à l'intérieur (non), la scène se passe en extérieur (oui), la nature divine du Christ est reconnue par ses disciples (non). Sur la corbeille du chapiteau il y a des arcs (non), des murailles (non), des feuilles lancéolées (non), des feuilles d'acanthes (oui), un fond gaufré (non).

Une fois synthétisés ces résultats donnent le tableau suivant, qui met en évidence le fait que certains motifs sont associés à des scènes spécifiques (en jaune dans le tableau).

Tableau des co-occurrences

Motifs	Présence	Dans la cité	Hors de la cité	Intérieur d'un bâtiment	Extérieur d'un bâtiment	Nature divine reconnue
arcs	oui	13	1	7	8	3
	non	3	9	0	7	3
murailles	oui	5	0	4	1	2
	non	10	10	3	14	3
feuilles lancéolées	oui	3	3	0	6	0
	non	12	8	7	1	5
feuilles d'acanthes	oui	0	5	0	4	1
	non	15	5	8	10	7
fond gaufré	oui	7	5	3	4	8
	non	9	1	5	10	1

Analyse des co-occurrences

« Arcs » et « Dans la cité »

Les arcs sont présents 13 fois lorsque la scène se déroule dans la cité, 7 fois lorsque qu'elle se déroule dans un bâtiment et 8 fois hors d'un bâtiment. Un certain nombre de scènes se déroule à la fois dans une cité et à l'intérieur d'un bâtiment, comme la Cène. D'autres épisodes se déroulent dans la cité et à l'extérieur comme la Déposition. Le faible nombre de scènes à examiner et le fait que les ensembles sont emboîtés peuvent expliquer ces résultats qui pourraient sembler contradictoires.

Si les arcs peuvent se traduire par « dans l'enceinte d'une cité » ils ont leur place sur la scène de l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine (fig. 4). Cette scène a lieu dans un jardin, sur le Mont Golgotha, près du lieu de la Crucifixion, et près du tombeau, dans l'enceinte de la ville de Jérusalem ou juste à côté selon sa « découverte » par l'impératrice Hélène en l'an 326 ou selon l'évangile de Jean 19 : 20. C'est donc l'association 'arcs' et 'dans une cité' que nous retiendrons.

Concernant les colonnes qui soutiennent ces arcs, elles sont présentes pour le Lavement des pieds, la Cène et la Course des Pierre et Jean au sépulcre, nous n'avons pas d'explication quant à leur présence ou leur absence des autres scènes.



FIG. 4. L'APPARITION DU CHRIST À MARIE-MADELEINE. Me 134, Musée des Augustins. Clichés C. Ledru.

« Feuilles lancéolées » et « à l'extérieur d'un bâtiment »

Les feuilles lancéolées sont majoritairement présentes lorsque la scène se déroule à l'extérieur d'un bâtiment, à l'air libre. La Descente de Croix a bien eu lieu à l'air libre. Le chapiteau du repas à Emmaüs (fig. 5) qui a à la fois des arcs et des feuilles lancéolées signifierait que les pèlerins ont à la fois mangé dans l'enceinte de la cité, mais à l'extérieur, pas dans un bâtiment. Le texte de l'évangile de Luc (24 : 29)⁶ dit : « Mais ils s'efforcèrent de le retenir : « Reste avec nous, car le soir approche et déjà le jour baisse. » Il entra donc pour rester avec eux. » Jésus entra dans la cité (*intravit*)⁷, il n'est pas dit qu'il soit entré dans un bâtiment (fig. 5).

Il y a également des arcs et des feuilles lancéolées sur le chapiteau du Lavement des pieds. Le Lavement des pieds a eu lieu à Jérusalem, donc dans une cité (Jean 13 : 1-12). Mais rien n'indique dans le texte que cette scène a eu lieu à

6. MAME, *La Bible*, Traduction officielle liturgique, Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones, 2013, en ligne : <https://www.aelf.org/bible> (consulté le 04/02/2024).

7. « *Intravit* », *Evangelia*, Bnf. Latin 325, f°150, Évangiles du XII^e siècle, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10036794t/f183.item#>



FIG. 5. LE SOUPER À EMMAÛS ET LE LAVEMENT DES PIEDS. Me 145 et Me 122, *Musée des Augustins*. Clichés C. Ledru.

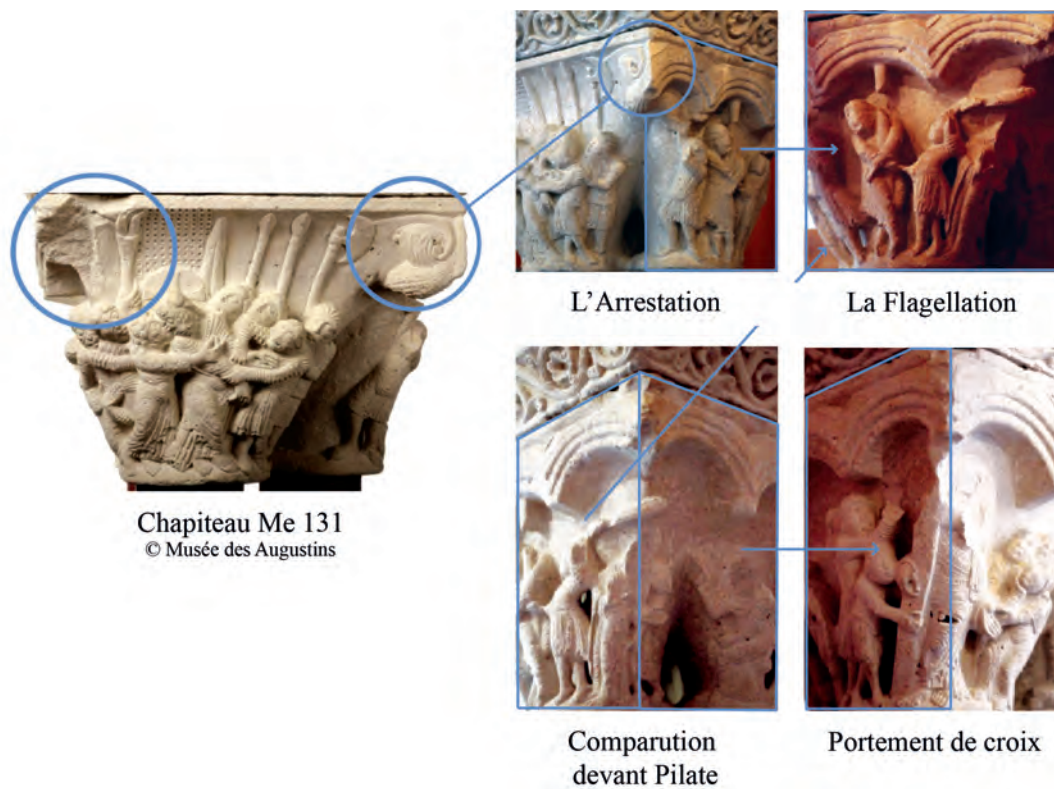


FIG. 6. L'ARRESTATION, UNE FEUILLE D'ACANTHE ISOLÉE. Me 131, chapiteau triple, *Musée des Augustins*, clichés C. Ledru, sauf ©Musée des Augustins, Cliché D. Martin.

l'intérieur ou à l'extérieur d'un bâtiment. En revanche, la cérémonie de l'*ablution pedum*, le Lavement des pieds qui a lieu chaque semaine selon la règle de saint Benoît, se tenait généralement dans le cloître. Est-ce que le commanditaire et les sculpteurs ont décidé de situer le Lavement des pieds à l'extérieur, le texte étant muet sur ce point ?

Les Quatre fleuves du paradis et le chapiteau aux oiseaux, (qui sont plutôt des aspics) ont aussi des feuilles lancéolées, ils ont été conçus comme une paire. Des fleuves et des animaux en extérieur, cela semble tout à fait plausible. Les fonds gaufrés des Fleuves les associent au divin, tandis que les aspics sont des animaux négatifs selon les bestiaires médiévaux. Il est intéressant de noter que ces deux chapiteaux sont tous deux surmontés d'un ruban identique qui doit aussi avoir un sens (fig. 3) avec le paradis d'un côté qui est positif, les aspics de l'autre qui sont des animaux négatifs. Ce ruban avait été écarté de l'analyse parce qu'il n'y a pas assez d'exemples pour formuler une hypothèse. Ce motif est aussi très proche du motif du tailloir Me 123, qui a été placé au XIX^e siècle au-dessus du chapiteau du Lavement des pieds (fig. 5).

« Feuilles d'acanthé » et « hors de la cité »

Pour les « feuilles d'acanthé » le nombre d'occurrences le plus important est « hors de la cité ». Les deux chapiteaux dont tous les angles sont ornés de feuilles d'acanthé sont ceux dont les scènes se déroulent au Jardin des Oliviers (Me 128) et dans les limbes (fig. 3), donc hors de la cité. L'ensemble des épisodes représenté sur le chapiteau Me 128 se déroule au Jardin des Oliviers : Jésus adresse une prière au ciel, Jésus parle aux apôtres, Jésus se présente aux soldats qui tombent à la renverse. Le Jardin des Oliviers était situé à l'extérieur de l'enceinte de la Jérusalem des temps bibliques, à l'Est de la muraille du II^e siècle avant notre ère⁸.

Le chapiteau triple de l'Arrestation comporte plusieurs scènes : l'Arrestation qui a lieu au Jardin des Oliviers ; la Flagellation, le Jugement, le Portement de croix qui ont lieu à Jérusalem. Toutes les scènes sont surmontées d'arcades sauf l'Arrestation, et il y a une feuille d'acanthé sur la droite. En haut à gauche, le coin de la corbeille est brisé. On peut supposer qu'une autre feuille d'acanthé encadrerait la scène (fig. 6). Toutes les autres scènes qui ont lieu dans l'enceinte de la cité sont sculptées sous des arcs. La présence de cette feuille d'acanthé à droite de la scène doit avoir un sens et si l'on suit la proposition que l'on vient de faire, elle servirait à situer le lieu de l'Arrestation, hors de la cité.

La descente du Christ aux limbes est décrite dans l'évangile apocryphe de Nicodème au chapitre XXIII⁹. Ce territoire est hors du plan terrestre, on peut donc admettre qu'il soit considéré comme hors de la cité.

Les « murailles » et « à l'intérieur »

Les scènes possédant des murailles crénelées sont : l'Incrédulité de saint Thomas (fig. 7), la Cène, les Apôtres au tombeau, la Pentecôte (fig. 2) et l'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine (fig. 4).

Dans les évangiles, il est dit explicitement que toutes ces scènes se déroulent à l'intérieur d'un bâtiment, sauf celle de l'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine. Dans l'évangile de Jean (20 ; 11) il est dit : « Comme elle pleurait, elle se baissa pour regarder dans le sépulcre (*« fleret inclinavit se et prospexit in monumentum »*). Puis, elle parle avec les anges qui, eux, sont dans le tombeau. À la phrase suivante, on peut lire (Jn 20 ; 16), « Jésus lui dit : Marie ! Elle se retourna ». Marie-Madeleine n'est pas tout à fait à l'intérieur. Il n'est pas dit qu'elle est entrée dans le tombeau, mais elle s'est suffisamment avancée pour parler avec les anges qui sont à l'intérieur. Elle doit sans doute se trouver sur le seuil lorsqu'elle se retourne et voit le Christ.

Ceci peut plaider en faveur d'une relation entre 'Murailles' et 'à l'intérieur d'un bâtiment'. Malgré la présence de l'arbre représenté sur ce chapiteau qui appelle plutôt l'idée du jardin et de l'extérieur nous retiendrons l'idée que Marie-Madeleine se tient sur un seuil, entre deux.

Il est intéressant de noter que bâtiment n'est pas synonyme d'habitat, mais plutôt d'architecture car cet épisode au tombeau est traité comme la Cène qui se déroule à la fois dans un bâtiment et dans la cité. La Course des apôtres au

8. Vincent LEMIRE, Katell BERTHELOT, Julien LOISEAU, *Jérusalem. Histoire d'une ville-monde des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 2016, carte n° 2 « La Jérusalem biblique ».

9. *Les Évangiles Apocryphes, Traduits et Annotés d'après l'édition de J. C. Thilo - Suivis d'une Notice sur les Principaux livres Apocryphes de l'Ancien Testament*, Traduction française de Gustave BRUMET, Paris, Franck Librairie éditeur, 1848.

tombeau est dans le même cas : Pierre et Jean entrent dans le tombeau qui est lui aussi surmonté de murailles crénelées accompagnées d'arcs.

Se pose aussi la question des colonnes qui ne sont pas toujours présentes pour supporter les arcs. On les trouve sur le chapiteau du Lavement des pieds, la Cène et la course des apôtres au tombeau. Ce ne sont pas uniquement des éléments de supports architecturaux, sinon elles seraient systématiques. Nous n'avons pas trouvé de proposition à mettre en relation avec le sens que pourrait avoir les colonnes, mais il doit y en avoir un.



FIG. 7. L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS, Me 148. Musée des Augustins, Clichés C. Ledru.



FIG. 8. LA TRANSMISSION DE LA LOI AUX APÔTRES, Me 148. Musée des Augustins. Clichés C. Ledru.

Les « fonds gaufrés »

Pour les « fonds gaufrés », il y a un lien très fort avec la « reconnaissance de la nature divine du Christ ». Plus précisément, c'est la reconnaissance par les autres protagonistes de la nature divine de Jésus qui est signalée. On peut expliquer leur présence sur le chapiteau des fleuves du Paradis, car le Paradis est un espace divin, associés aux feuilles d'eau cela signifierait le divin de la scène et les fleuves courants à l'air libre au Paradis.

Si l'on reprend l'hypothèse de Kathryn Horste¹⁰ qui suggère que ces fonds étaient peut-être dorés, ne serait-il pas possible que ce motif soit le signe du divin ? Les fonds gaufrés sont typiques de l'orfèvrerie, ils reflètent la lumière, brillent. La lumière représente le divin. Les sculpteurs ont pu choisir de l'utiliser pour marquer le caractère surnaturel de certaines scènes. Si l'on suit le déroulement du récit il apparaît tout d'abord lors de la prière de Jésus au Jardin des Oliviers, lorsqu'il ressent la peur de son destin et qu'il l'accepte. Puis, lorsque Judas lui donne un baiser qui provoque son arrestation : Jésus savait qu'il serait trahi. Le fond de la Descente de croix et de la Mise au tombeau est entièrement couvert de pointes de diamant. Jésus a subi le martyre pour sauver les hommes, Dieu l'a sacrifié, il est son instrument. Le motif couvre le fond de la scène de la Course des apôtres au tombeau car c'est la manifestation d'un miracle, de même que la scène de l'Incrédulité de saint Thomas qui confirme cette nature divine. Dans l'Ascension et les Quatre fleuves du Paradis, Jésus s'éloigne de sa nature humaine qui devient divine. Si les fonds gaufrés sont une manière de transcrire graphiquement la transformation de la nature humaine du Christ en nature divine, il est cohérent qu'il n'y en ait pas lors des épisodes de sa vie humaine lors du Lavement des pieds et de la Cène. Il n'y en a pas non plus sur le chapiteau de la Descente aux limbes. Serait-ce parce que cet épisode se déroule en enfer ? Si l'on suit cette hypothèse il est particulièrement surprenant qu'il n'y ait pas de fond gaufré sur la scène de la Résurrection alors qu'il y en a lors de l'épisode suivant de la Course des apôtres au sépulcre. Ainsi ne serait-ce pas la nature divine qui est signalée par les fonds gaufrés mais sa reconnaissance par les humains qui entourent le Christ ? Ceci ne pourrait-il pas être une raison pour laquelle il n'y a pas de fonds gaufrés sur la corbeille du Voyage à Emmaüs, ni sur le fond du *Noli me tangere* ? Marie-Madeleine et les pèlerins ne l'ont pas reconnu tout de suite. Il n'y a pas non plus de témoins de sa résurrection, et pas de fonds gaufrés. Les Saintes femmes ne croient tout d'abord pas l'ange qui annonce la résurrection. Elles ont peur et se taisent avant d'annoncer la nouvelle à Pierre qui, lui, y croit quand il voit le tombeau vide et il y a un fond gaufré derrière le sarcophage.

Ce résultat était attendu, mais conforte l'ensemble des résultats.

Bilan

Cette étude ne s'est penchée que sur un petit nombre d'éléments graphiques, mais il se dégage un certain nombre de tendances de cette petite analyse sérielle :

- Les arcs signifieraient que la scène se déroule dans une cité.
- Les murailles signifieraient que la scène se déroule à l'intérieur d'un bâtiment (avec la Cène, on est à l'intérieur d'un bâtiment : arcs et murailles...). Normalement, on attendrait l'inverse : les murailles pour la cité, l'arc pour l'intérieur comme l'a analysé François Garnier¹¹, cette inversion est peut-être due au petit nombre d'éléments analysés. Nous suivrons l'analyse statistique, car nous ignorons l'intention des sculpteurs et du commanditaire.
- Les feuilles lancéolées signifieraient que la scène se déroule à l'extérieur d'un bâtiment.
- Les feuilles d'acanthé signifieraient que la scène se déroule hors de la cité.
- Les fonds gaufrés signifieraient la reconnaissance de la nature divine du Christ par les hommes, ou le monde divin pour les Quatre fleuves du Paradis.

C'est une manière rationnelle, non aléatoire de placer ces éléments sculptés pour situer le lieu où se déroule la scène. Nous sommes face à des ornements et non à des motifs décoratifs, car il y a un sens, une intentionnalité dans l'ornement comme l'a montré Jean-Claude Bonne : « Les ornements ne sont pas des signes, sinon d'une volonté de

10. Katherine HORSTE, *The capitals of the second workshop from the romanesque cloister of La Daurade*, London, University Microfilm International, 1978, p. 74.

11. François GARNIER, *Le langage de l'image au moyen-âge*, tome II, Paris, Le Léopard d'or, 2003, p. 196.

prendre possession d'un champ dans des formes qui, d'un objet à un autre, sont susceptibles de prendre un sens ou un autre selon les ensembles auxquels ils sont associés¹². » Voyons maintenant si ces éléments permettent de préciser l'identification de la scène du chapiteau Me 148.

Identification de la scène du chapiteau Me 148

La corbeille du chapiteau de « L'incrédulité de saint Thomas »¹³ (Me 148) (fig. 7 et 8) est organisée autour de deux scènes situées sur les petits côtés. La première est l'Incrédulité de saint Thomas (Jean 20 : 25-29). L'apôtre touche du bout du doigt la plaie du Christ qui se tient debout, a un nimbe crucifère et lève le bras droit. Ces deux personnages sont encadrés de deux apôtres, nimbés eux aussi, qui regardent Thomas et le Christ. Cette identification reprend tous les éléments de l'évangile de Jean. La représentation du geste de Thomas qui met le doigt dans le flan du Christ est une représentation connue (même si les évangiles ne disent pas si Thomas a effectivement touché la plaie)¹⁴. Il n'y a pas de raison de remettre en cause l'identification de cette scène. Le fond de la totalité du chapiteau est gaufré. Le haut de la corbeille est orné de deux arcs sur chaque face, sans colonne surmontée de murailles crénelées.



FIG. 9. CHRIST NIMBÉ, DÉTAIL DU CHAPITEAU Me 148.
Musée des Augustins. Clichés C. Ledru.

Sur l'autre côté, il y a trois personnages aux visages martelés. Le personnage de gauche et celui du centre sont nimbés, ce sont des apôtres ou des saints. Le troisième à droite porte un nimbe crucifère, c'est donc le Christ (fig. 9). Il tient de sa main droite l'extrémité d'un *volumen* déroulé et l'apôtre du milieu tient l'autre bout. L'apôtre est debout, tourné vers le Christ qui a un genou fléchi (fig. 9). Cette scène a connu plusieurs identifications.

Dès 1892, Émile Mâle¹⁵ l'avait interprétée comme l'Apparition du Christ sur les bords du lac de Tibériade (Jean 21 : 1-23), avec, de gauche à droite : apôtre 1, apôtre 2, Christ. Il appuyait son hypothèse sur le fait que cette scène suit l'Incrédulité de Thomas dans l'évangile de Jean. En 1936, Henry Rachou reprit la description et l'identification de l'Apparition au bord du lac de Tibériade dans *Pierres romanes*¹⁶, le catalogue des sculptures du Musée des Augustins.

En 1940, Marie Lafargue décrit la corbeille avec le Christ à droite, un genou plié. Mais elle revoit l'identification et propose : « Jésus conférant aux apôtres Pierre et Paul la mission de porter aux Juifs et aux Gentils la parole de la vie éternelle »¹⁷, que l'on désigne généralement comme *Traditio legis*. Lafargue s'appuie sur

12. Jean-Claude BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, n° 1, 1996, p. 69.

13. MUSÉE DES AUGUSTINS, GUIDES DES COLLECTIONS, *Sculptures romanes, guide des collections*, Toulouse, 1998, p. 44.

14. Glenn W. MOST, *Thomas l'Incrédule*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 74.

15. Émile MÂLE, « Les chapiteaux romans du musée de Toulouse et de l'école toulousaine du XII^e siècle (suite et fin) », dans *Revue Archéologique*, 3^e Série, T. 20 (Juillet-Décembre 1892), p. 176-197.

16. Henri RACHOU, *Musée des Augustins de Toulouse. Pierres romanes de Saint-Étienne, la Daurade et Saint-Sernin*, Toulouse, Privat, 1934, p. 209.

17. Marie LAFARGUE, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame de la Daurade*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1940, p. 74.

le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*¹⁸ et sur la présence, dans la série de ce deuxième atelier de la Daurade, du chapiteau représentant les Quatre fleuves du paradis (Me 157). En effet, les Quatre fleuves du paradis sont « fréquemment représentés sur les scènes tardo-antiques représentant Jésus donnant leur mission aux apôtres » selon Lafargue.

Jean-Michel Spieser rappelle également, que les quatre fleuves du Paradis sont la métaphore des Quatre évangiles « le Christ donne naissance aux évangiles, comme le Jourdain donne naissance aux quatre fleuves du Paradis.¹⁹ » Cependant, il rappelle que cette scène n'est pas décrite dans les textes néo-testamentaires. C'est une construction, une invention, du IV^e siècle qui fut reprise au XII^e siècle dans le réseau clunisien pour affirmer la filiation de la papauté avec les premiers apôtres²⁰.

En 1961, dans le nouveau catalogue du musée, Paul Mesplé suit l'identification de Lafargue²¹. Au numéro 148 de son catalogue on peut lire : « Chapiteau de colonnes jumelles, L'Incrédulité de saint Thomas - Jésus conférant leur mission aux apôtres Pierre et Paul. » Puis la description de la corbeille : « Jésus est debout entre les deux apôtres Pierre et Paul. L'un porte une longue banderole dont l'autre extrémité est tenue par Jésus. » Dans cette description, Jésus est situé au centre de la scène et non plus à droite.

Dans l'ensemble des textes que nous avons consultés, postérieurs à 1961, toutes les descriptions de ce chapiteau identifient la scène comme la Transmission de la loi à Pierre et Paul²² et situent le Christ au centre entre les apôtres, ou bien ne disent pas quelle place il occupe²³. Alors que si l'on regarde attentivement le chapiteau, on voit bien que le nimbe crucifère est sur le personnage de droite. Émile Mâle proposait d'y voir l'apparition du Christ sur la mer de Tibériade, Marie Lafargue la Transmission de la loi aux apôtres. Il nous semble que les ornements sculptés qui encadrent et surmontent les scènes sont susceptibles de donner des indications.

Ces motifs d'interprétation sont les suivants : le fond de la scène est gaufré, elle se déroule sous des arcs surmontés de murailles crénelées

Interprétation de la scène du chapiteau Me 148

Sur le chapiteau Me 148, les arcs, si l'on suit les résultats obtenus ci-dessus, devraient indiquer que la scène a lieu dans l'enceinte d'une cité. Les murailles indiquent qu'elle doit se dérouler à l'intérieur d'un bâtiment. Le dernier élément dont il faut tenir compte est le fond gaufré. Il faut donc chercher une scène dans les évangiles, proche dans le récit de l'Incrédulité de Thomas, où les apôtres qui assistent à la scène reconnaissent la nature divine du Christ. La scène qui semble correspondre à l'ensemble de cette description pourrait être celle qui précède immédiatement l'Incrédulité : la première apparition aux Onze apôtres, sans Thomas. Elle est relatée dans trois évangiles : Jean (20 ; 19-25), Marc (16 ; 14-17) et Luc (24 ; 36-49).

Selon Jean, XX, 19-25 : *Le soir de ce même jour, le premier de la semaine, les portes du lieu où se trouvaient les disciples étant fermées, parce qu'ils craignaient les Juifs, Jésus vint, et se présentant au milieu d'eux, il leur dit : Paix avec vous !*²⁴. *Ayant ainsi parlé, il leur montra ses mains et son côté. Les disciples furent remplis de joie en voyant le Seigneur. Il leur dit une seconde fois : Paix avec vous ! Comme mon Père m'a envoyé, moi aussi je vous envoie.* *Après ces paroles, il souffla sur eux et leur dit : « Recevez l'Esprit-Saint. Ceux à qui vous remettrez les péchés, ils leur seront remis ; et ceux à qui vous les retiendrez, ils leur seront retenus. ».* *Mais Thomas, l'un des douze, celui qu'on appelle Didyme, n'était pas avec eux lorsque Jésus vint. Les autres disciples lui dirent donc : « Nous avons vu le Seigneur. » Mais il leur dit : « Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt à la place des clous et ma main dans son côté, je ne croirai point »*

18. Dom Fernand CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. 1, 1907, Paris, Letouzey et Ané, col. 888-889.

19. Jean-Michel SPIESER, *Images du Christ aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève, Librairie Droz, 2015, p. 271-279.

20. J.-M. SPIESER, *Images du Christ...* p. 248.

21. P. MESPLÉ, *Catalogue des sculptures romanes...*

22. K. HORSTE, *The capitals...*

23. MUSÉE DES AUGUSTINS....

24. MAME, *La Bible...*



FIG. 10. LA PREMIÈRE APPARITION DU CHRIST AUX APÔTRES ET L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS, Évangiles, fin XI^e siècle, Bnf. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-592, f 105r.

Pour Marc, XVI 14-17 : *Plus tard, il se montra aux Onze eux-mêmes, pendant qu'ils étaient à table ; et il leur reprocha leur incrédulité et leur dureté de cœur, pour n'avoir pas cru ceux qui l'avaient vu ressusciter des morts. Puis il leur dit : « Allez par tout le monde et prêchez l'Évangile à toute la création. Celui qui croira et sera baptisé, sera sauvé ; celui qui ne croira pas, sera condamné. Et voici les miracles qui accompagneront ceux qui auront cru : en mon nom ils chasseront les démons ; ils parleront de nouvelles langues ; ils prendront des serpents, et s'ils boivent quelque (breuvage) mortel, il ne leur fera point de mal ; ils imposeront les mains aux malades et (les malades) seront guéris.*

Et Luc, XXIV 36-49 : *Comme ils discouraient ainsi, lui se trouva au milieu d'eux et leur dit : « Paix à vous ! » Saisis de stupeur et d'effroi, ils croyaient voir un esprit. Et il leur dit : « Pourquoi êtes-vous troublés, et pourquoi des pensées s'élèvent-elles dans vos cœurs ? Voyez mes mains et mes pieds ; c'est bien moi. Touchez-moi et constatez, car un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai. » Et ce disant, il leur montra ses mains et ses pieds. Comme ils ne croyaient pas encore à cause de leur joie et qu'ils étaient dans l'étonnement, il leur dit : « Avez-vous ici quelque chose à manger ? » Ils lui donnèrent un morceau de poisson grillé. Il le prit et en mangea devant eux. Il leur dit : « C'est bien là ce que je vous ai dit quand j'étais encore avec vous : qu'il fallait que tout ce qui est écrit de moi dans la loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes s'accomplissent. » Alors il leur ouvrit l'intelligence pour comprendre des Écritures ; et il leur dit : « Ainsi il est écrit que le Christ devait souffrir et ressusciter des morts le troisième jour, et que le repentir pour la rémission des péchés doit être prêché en son nom à toutes les nations, à commencer par Jérusalem. Vous êtes témoins de ces choses. Et voici que je vais envoyer sur vous ce qui a été promis par mon Père. Quant à vous, demeurez dans la ville jusqu'à ce que vous soyez d'en haut revêtus de force.*

Dans ces textes, on retrouve les attributs définis dans le chapitre précédent.

La première apparition du Christ aux apôtres se déroule à l'intérieur, « les portes du lieu où se trouvaient les disciples étant fermées »²⁵. La scène se déroule dans l'enceinte de la cité de Jérusalem. Les apôtres reconnaissent le Christ ressuscité, plus ou moins rapidement selon les versions. Le *volumen* déroulé entre le Christ et l'apôtre 2 peut être identifié comme l'Évangile que le Christ confie à ses disciples avec la mission d'aller le prêcher à travers le monde.

Ce qui nous amène à remettre en cause l'identification avec la *Traditio Legis*. Nous proposons de voir dans cette scène la Première apparition du Christ aux apôtres. L'identification de la transmission de la Loi aux apôtres n'est pas fautive, car c'est bien l'intention du Christ lors de son apparition, d'envoyer les apôtres prêcher l'Évangile. Mais l'origine iconographique de cette représentation serait à chercher dans les évangiles plutôt que dans les sarcophages tardo-antiques ou dans une interprétation politique de la réforme grégorienne²⁶. De plus, dans la majorité des représentations de la *Traditio legis*, le Christ se tient entre Pierre et Paul²⁷, or ce n'est pas le cas sur la corbeille du Me 148.

Les représentations de la Première apparition du Christ aux apôtres ne sont pas très nombreuses. Voici cependant deux exemples où ces deux scènes sont représentées ensembles ou côte à côte. La première apparition du Christ aux apôtres associée à l'incrédulité de saint Thomas se retrouve sur une pleine page du manuscrit MS 592 de la BnF, de la fin du XI^e siècle²⁸ (fig. 10). L'organisation des scènes est différente, mais nous semble néanmoins intéressante à signaler. Un autre exemple se trouve dans le manuscrit Barb.lat. 2733 de la bibliothèque du Vatican. Il représente des dessins des mosaïques qui ornaient la basilique Saint Pierre avant sa reconstruction au XVI^e siècle et on y voit deux médaillons au folio 7 représentant le Christ et les 11 apôtres suivi de l'Incrédulité de saint Thomas.

Conclusion

La méthode de l'analyse sérielle mise en œuvre avec un petit nombre d'éléments semble une méthode intéressante à développer pour de plus grands ensembles.

25. Jean 20 ; 19.

26. Barbara FRANZÉ, « Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis* », *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique*, Paris, 2015, p. 176-178.

27. B. FRANZÉ, « Iconographie et théologie... » p. 176-193.

28. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007799h/f223.item>

L'hypothèse proposée est la suivante : les motifs qui ornent les abaqes des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade sont à considérer comme un code iconographique à partir duquel on peut réexaminer l'identification d'une image, ici le chapiteau Me 148. Bien que loin d'être parfaite, cette hypothèse pourrait permettre de mieux comprendre la manière dont les sculpteurs et les commanditaires choisissaient les motifs et composaient les scènes. Les choix effectués vont bien plus loin que le simple effet décoratif et que chaque élément a une signification précise. Ce pourrait être une sorte de vocabulaire qui entre dans une syntaxe générale comme à Saint-Savin-sur-Gartempe ou ailleurs, selon un processus dont F. Garnier avait, dès 1982, montré la richesse²⁹. L'idée de Jean Wirth de considérer les éléments de décor d'une scène comme des attributs ou des compléments circonstanciels est envisageable pour le Second atelier de la Daurade. Jean Wirth, dans son introduction aux Journées romanes de Saint-Michel-de-Cuxa en juillet 2019³⁰, avait proposé d'identifier une maison sur une des miniatures du Codex Aureus d'Echternach (milieu du XI^e siècle) représentant saint Martin de Zillis comme un attribut du personnage plutôt que comme un décor. L'auteur de la miniature n'aurait pas cherché à situer son personnage dans un contexte géographique (il passe devant une maison), mais aurait ainsi représenté, un symbole de son statut social. Isabelle Marchesin, dans *L'arbre et la colonne*³¹, a montré que les éléments architecturaux avaient une portée signifiante qui va bien au-delà du décor. Sa démonstration montre l'érudition du concepteur de cette porte monumentale. La très riche sémiotique utilisée met en images des concepts qui donnent plusieurs niveaux de lecture en fonction des connaissances du spectateur. Il faudrait mener des études sérielles sur d'autres ensembles d'images pour valider cette théorie des situations géographiques marquées par des éléments ornementaux de manière plus globale. Ainsi, il nous semble raisonnable de proposer que le chapiteau Me 148 représente la Première apparition du Christ aux apôtres d'un côté et l'Incrédulité de saint Thomas de l'autre.

29. F. GARNIER, *Le langage de l'image...*

30. Jean WIRTH, « L'image à l'époque romane : vingt ans après », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 51, 2020, p. 7-15.

31. Isabelle MARCHESIN, *L'arbre & la colonne*, Paris, édition Picard, 2017.

LE DÉCOR PEINT DE L'ÉGLISE D'ÉGET, EN VALLÉE D'AURE¹

PAR EMMANUEL GARLAND*

Fin 2021 s'achevaient le dégagement et la restauration du décor peint de l'abside de l'église Saint-Pierre-aux-Liens, à Éget², dans les Hautes-Pyrénées, enrichissant de manière significative le corpus des peintures romanes de l'aire pyrénéenne et, secondairement, celui des peintures murales des XVI^e-XVII^e siècles. Comme souvent en pareille circonstance l'abside avait été plusieurs fois repeinte depuis sa construction et présentait de ce fait plusieurs couches superposées.

Dès lors, quels vestiges conserver ou mettre en valeur à l'occasion des travaux ? Comment concilier la préservation des témoins de l'histoire de cette église, de son décor, et une présentation au public intelligible, cohérente et visuellement satisfaisante, qui valorise la puissance artistique du décor peint, avec cette donnée supplémentaire qu'il s'agit du chœur d'un lieu de culte toujours vivant ? Le résultat est là, qui offre au fidèle, au visiteur comme à l'historien de l'art un ensemble remarquable. Après avoir rappelé l'historique de sa découverte et justifié les choix qui se sont imposés lors de la restauration, nous décrirons et analyserons les décors mis au jour pour tenter de décrypter les intentions des artistes et de leurs commanditaires. Cela nous aidera à situer la place d'Éget dans l'histoire de l'art sacré pyrénéen.

Le contexte

Le village d'Éget se situe à l'extrémité sud de la vallée d'Aure, en Hautes-Pyrénées, dans l'ancien diocèse de Comminges. Il est sur l'une des principales routes qui permettaient de relier Toulouse à Saragosse.³ Éget était le dernier bourg important⁴ à partir duquel on pouvait s'engager à l'assaut du Port de Bielsa. Au Moyen Âge, il suffisait de marcher 1h 30 pour atteindre l'hospice du Plan d'Aragnouet, dernier refuge avant le col.⁵ Le village, situé sur un petit replat à flanc de colline à 1100 m d'altitude, domine le lit de la Neste d'Aure, ce qui le protège des débordements de la rivière.

1. Cet article n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide précieuse de Jean-Marc Stouffs. Qu'il en soit remercié.

* Communication présentée le 8 mars 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 263-265.

2. Commune d'Aragnouet, canton de Neste, Aure et Louron (Hautes-Pyrénées).

3. Peu après Saint-Bertrand-de-Comminges, on rejoignait la vallée d'Aure, que l'on remontait jusqu'à franchir les Pyrénées au Port de Bielsa (2429 m). De là, on pouvait gagner Ainsa et Barbastre en suivant le rio Cinca. Puis, de Barbastre, il était facile de rejoindre Lérida ou bien de partir sur Huesca et Saragosse.

4. Sur l'histoire du village d'Éget et de son église paroissiale, lire Thibaut DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens d'Éget (commune d'Aragnouet) », dans *Études et recherches pyrénéennes, SAdHP*, 2018, p. 9-32. Cet article a été précédé par la publication conjointe de Sylvie DECOTTIGNIES et Thibaut DE ROUVRAY, « Une nouvelle découverte de peintures murales derrière un retable : les peintures de l'église Saint-Pierre-aux-Liens d'Éget à Aragnouet », *Patrimoines du sud*, p. 177-183, 6 / 2017, mis en ligne le 1^{er} septembre 2017, ainsi que d'une chronique dans la *Revue de Comminges et des Pyrénées centrales (RdC)* co-signée Emmanuel GARLAND et Thibaut DE ROUVRAY : « Découverte de peintures murales médiévales à Éget en vallée d'Aure », *RdC*, t. CXXXIII – N° 1 – 2017, p. 217-219. J'ai moi-même eu le plaisir de pouvoir présenter cette découverte à la SAMF lors de sa séance du 9 janvier 2018. Emmanuel GARLAND, « Les peintures murales d'Éget », *Varia, MSAMF*, t. LXXVIII (2018), p. 297-301.

5. Les vestiges de l'hospice, créé par les Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, sont inscrits depuis 1998 sur la liste du Patrimoine Mondial (UNESCO) au titre des chemins de Compostelle en France.



FIG. 1 : L'ÉGLISE D'ÉGET dans son écrin. Cl. E. Garland.

Mais cela l'a finalement desservi, car il est désormais à l'écart de la route départementale D 929 construite au XIX^e siècle, en contrebas, pour relier la vallée d'Aure au Sobrarbe espagnol. À l'extrémité orientale du replat, l'église paroissiale Saint-Pierre-aux-Liens a l'apparence d'une église de montagne du XIX^e siècle⁶ (fig. 1). Son corps central est constitué par une nef de plan approximativement carré, qui s'ouvre sur une abside semi-circulaire d'environ 3,70 m de diamètre intérieur. À l'ouest, une tour-porche en protège l'entrée. L'édifice actuel est construit à l'emplacement de l'église primitive, d'origine romane, dont seule l'abside semi-circulaire fut épargnée, non sans avoir subi des remaniements au temps de la Contre-Réforme. Ceux-ci conduisirent à la destruction d'une partie de la construction originale. C'est ainsi qu'on élargit considérablement la fenêtre percée sur le flanc sud de l'hémicycle, et qu'une sacristie lui fut greffée sur son flanc nord, obstruant une fenêtre primitive (fig. 2)⁷. En outre tout laisse à penser que la voûte de l'abside a subi des désordres structurels, se traduisant par des reprises de maçonnerie, côté sud. Un retable orne le fond de l'abside. Celui que l'on peut admirer aujourd'hui date de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il a été classé le 21 octobre 1999⁸.

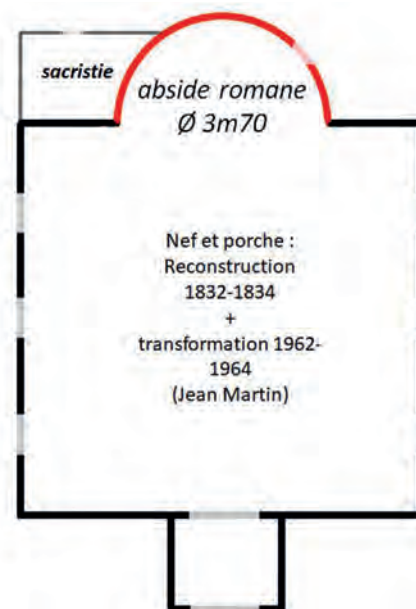


FIG. 2 : PLAN DE MASSE SIMPLIFIÉ de l'église d'Éget. Cl. E. Garland.

Historique de la découverte et premières observations

La municipalité d'Aragnouet ayant décidé d'entreprendre des travaux de rénovation dans l'église et de restaurer son retable, Julie Catalo, restauratrice d'œuvres accompagnée de Thibault de Rouvray (CAOA des Hautes-Pyrénées) vinrent les inspecter à la fin de l'année 2015. Ils aperçurent alors des vestiges d'un décor peint derrière le retable, au niveau de l'hémicycle. Le reste de l'abside, soit plus des deux-tiers de la surface de la partie tournante et son cul-de-

6. La titulature actuelle de l'église d'Éget ne saurait remonter à l'époque de sa construction. L'édifice primitif, érigé à l'époque romane, devait comporter une nef unique ouvrant sur une abside semi-circulaire. Au début du XIX^e siècle, l'édifice présentait une nef voûtée, flanquée de deux chapelles latérales, se terminant, sur le pignon ouest, par un clocher mur. La nef ouvrait sur une abside semi-circulaire, celle encore conservée. Entre 1832 et 1834 les deux chapelles furent prolongées afin de créer deux bas-côtés visant à agrandir la nef. Un clocher tour et un réaménagement complet du décor et du mobilier ont également eu lieu alors. Entre 1962 et 1964, une grande partie de ces aménagements ont été supprimés lors d'une campagne de travaux visant à moderniser l'édifice sous la conduite de l'architecte Jean Martin. De l'édifice médiéval ne subsista alors que l'abside, décorée d'un retable baroque avec tabernacle. Voir Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints... ».

7. Au niveau de l'hémicycle, Jean-Marc Stouffs a observé qu'à droite du panneau représentant l'Annonce aux bergers, subsiste la trace de la paroi gauche d'une ouverture plus ancienne que la grande fenêtre actuelle, ultime vestige de ce qui devait être l'ébrasement latéral d'une fenêtre romane. De même, côté nord, l'enduit sur lequel est peint l'archange saint Michel témoigne d'un remaniement en profondeur dans lequel on perçoit la trace d'une fenêtre primitive. Il y a donc tout lieu de penser que l'abside de l'église romane était éclairée par trois ouvertures.

8. Base Palissy.

four, était recouvert par un badigeon blanc. Le retable fut démonté un an plus tard. Il apparut alors que le décor peint était relativement bien conservé, et qu'il était constitué de plusieurs couches d'époques différentes, les plus anciennes paraissant d'époque romane. Il apparut également que ses contours n'épousaient pas exactement la forme du retable, en particulier au niveau du cul-de-four. Cela laissa à penser qu'un retable plus ancien avait précédé le retable actuel.

Le décor révélé par l'enlèvement du retable (fig. 3)

Sur la surface de l'hémicycle dégagée on pouvait identifier au registre médian, de gauche à droite : une représentation



FIG. 3 : L'ABSIDE, EN MARS 2017, après le retrait du retable. Cl. E. Garland.

de l'archange saint Michel tenant une balance ; à sa droite, un bandeau vertical fleurdelisé ; puis, dans la partie médiane de l'hémicycle, à gauche de la fenêtre axiale, une représentation de la Nativité de Notre-Seigneur ; sur les ébrasements de la fenêtre, plusieurs personnages ; à droite de la fenêtre axiale, l'Annonce aux bergers ; puis, à nouveau, un bandeau vertical fleurdelisé dont seule la partie inférieure était conservée dans un état satisfaisant. Au-dessus de ces scènes, un long rinceau à l'ocre rouge était peint sur la corniche qui soulignait la naissance du cul-de-four. Le retable bouchant la fenêtre axiale, on agrandit la fenêtre primitive côté sud pour l'éclairer⁹ et introduire plus de lumière dans le chœur¹⁰. La moitié inférieure de l'hémicycle avait également reçu un décor peint, mais celui-ci avait presque intégralement disparu à cet endroit-là, suite à la mise en place d'un autel maçonné plaqué au fond de l'abside. Quant au décor du cul-de-four, il était entièrement recouvert d'un badigeon blanc. Mais derrière la partie sommitale du retable, il était noirci par la crasse accumulée au fil des siècles et, si on pouvait imaginer qu'il masquait des vestiges peints, il était quasi impossible d'en distinguer quoi que ce soit. En outre une poutre avait été insérée au-dessus de la corniche, pour assurer un appui aux retables.

Parallèlement à cette première identification du décor peint conservé, un dépôt mobilier fut mis au jour au-dessous de l'autel et derrière le retable, dépôt que Thibaut de Rouvray a étudié et analysé. Dans son article, publié par la Société académique des Hautes-Pyrénées (*SadHP*)¹¹, l'auteur détaille les circonstances de la découverte et reconstitue l'histoire de l'édifice et de ses transformations successives. D'autres communications sont venues compléter ces premières observations¹².

9. Voir *supra*, note 7.

10. Une des conséquences du concile de Trente fut le désir de faire entrer de la lumière dans le chœur des églises afin de permettre au peuple de Dieu de suivre la liturgie eucharistique et d'en voir correctement l'ornementation peinte ou sculptée, exécutée à la fois pour louer Dieu et pour instruire les fidèles sur les réalités célestes.

11. Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints... ».

12. Voir *supra*, note 4.

Le dégagement et la restauration du décor peint

Le dégagement et la restauration des peintures murales, ralenti par la crise sanitaire liée au Covid-19 et par la situation en altitude de l'église qui y a interdit toute intervention pendant une partie de l'année¹³, ne purent être terminés qu'à la fin de l'été 2021 (fig. 4). En dehors des surfaces mutilées par les transformations imposées à l'abside au cours des siècles, l'ensemble du décor peint qui couvrait primitivement l'ensemble des murs de l'abside, hémicycle et cul-de-four, a pu être dégagé. La restauration qui a suivi a confirmé l'existence de plusieurs couches picturales sur toute l'abside. Sur le mur de l'hémicycle, au niveau intermédiaire (celui de la fenêtre axiale), l'enlèvement du badigeon a montré que, dès l'époque romane, c'est l'ensemble de l'hémicycle qui avait reçu un décor peint. Celui-ci développait un cycle de l'Incarnation avec Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers et Adoration des mages (détails *infra*). Avec cependant des manques importants : côté nord, la scène de l'Annonciation est amputée sur plus de la moitié de sa surface ; de la Visitation, seuls les visages de Marie et d'Élisabeth sont conservés (et encore, non en totalité). Le percement de la porte de la sacristie a occasionné une perte importante. De même, au-dessus de celle-ci, il y a une autre lacune de grande extension, probablement due au percement d'une autre ouverture, depuis lors rebouchée. Comme nous l'avons expliqué (note 7), il semble bien que l'abside a eu de petites ouvertures latérales bouchées lors des remaniements de la fin du Moyen Âge. Cette partie bouchée reçut elle-même un décor peint figurant l'archange saint Michel tenant une balance. Cette scène est peinte sur un



FIG. 4 : L'ABSIDE RESTAURÉE. Cl. E. Garland, octobre 2021.

mortier de reprise assez épais probablement destiné à donner une apparence plus propre au mur ragré et rafraîchi (fig. 5). Elle empiète sur la scène de la Nativité, et ce d'une façon telle qu'on peut supposer que le décor primitif avait été alors occulté par un badigeon. À droite de l'archange, le bandeau fleurdelisé susmentionné recouvrait une partie de la scène de la Nativité. Cette scène a été relativement bien préservée dans son ensemble, malgré la disparition de sa partie gauche derrière le bandeau fleurdelisé et l'archange saint Michel, mais elle présente une lacune significative à droite, derrière la tête de Marie. Une partie du manteau de Joseph a ainsi disparu.

Le dégagement de la fenêtre axiale, dont la couche picturale, très dégradée, repose quasiment directement sur le bâti (le maçon n'a pas pris le soin de poser une couche de mortier pour faire disparaître les irrégularités de l'appareil), a confirmé la présence de quatre personnages, deux sur chaque ébrasement. Ils illustrent l'histoire de Caïn et Abel.¹⁴ À droite de la fenêtre, l'Annonce aux bergers s'avère être le panneau le mieux conservé de l'hémicycle. Il présente néanmoins une lacune importante en son centre, et un bandeau

13. Les techniques de restauration utilisées imposaient une température ambiante au moins égale à 15° C en journée, température en-dessous de laquelle les délais de séchage devenaient trop importants. Éget étant situé à 1 100 d'altitude, au cœur de la chaîne des Pyrénées, de telles conditions ne sont remplies que la moitié de l'année.

14. La couche picturale, qui repose sur une maçonnerie brute, irrégulière, est très dégradée. C'est par comparaison avec d'autres ensembles contemporains que l'on peut identifier formellement les scènes.



FIG. 5 : L'ARCHANGE SAINT MICHEL ET LE BANDEAU FLEURDELISÉ, avant restauration. Cl. E. Garland, mars 2017.

vertical fleurdelisé recouvrait l'extrémité droite du panneau. Au-delà, le percement de la fenêtre sud a fait disparaître tout un pan du décor primitif. Mais à droite de cette fenêtre, à l'extrémité sud occidentale de l'hémicycle, des vestiges ont été retrouvés. Ils appartiennent à la dernière scène du cycle de l'Incarnation : un personnage couronné debout, porteur d'offrande, suivi d'un second, également couronné (dont seule une petite fraction était conservée) ; devant eux, un fragment d'étoile et, sous celle-ci, les traces d'une troisième couronne. On aura reconnu dans ces fragments la scène de l'Adoration des mages. Là aussi, la couche picturale est très usée.

Au final, ce sont des éléments de trois époques différentes que l'on identifie sur ce registre intermédiaire de l'hémicycle de l'abside : le plus ancien en couvrait initialement toute la surface. Il développait un cycle de l'Incarnation, dans un style incontestablement roman. À ce décor primitif est associé celui de la fenêtre axiale, exécuté semble-t-il par une main différente. Ce n'est que plusieurs siècles plus tard que l'archange saint Michel et les deux bandeaux fleurdelisés vinrent recouvrir le décor primitif, consécutivement aux transformations des XVI^e et XVII^e siècles (agrandissement des fenêtres, création de la sacristie, mise en place d'un premier retable).

Lors de la restauration, il apparut évident qu'il convenait de privilégier le cycle de l'Incarnation, de par son historicité, son étendue, sa cohérence, et également ses qualités artistiques intrinsèques. Mais il était également plus que souhaitable de conserver une partie des apports postérieurs, afin de conserver la mémoire de l'histoire du décor de cette abside (suivant en cela les préconisations émises par Cesare Brandi dans ses écrits¹⁵). L'archange saint Michel, malgré le peu qu'il en reste, est d'une qualité plastique incontestable et il importait de le conserver d'autant qu'il était peu probable que l'on puisse espérer trouver en dessous des vestiges du

décor précédent. Les bandeaux fleurdelisés, eux, présentaient davantage un intérêt historique qu'artistique. Réalisé au pochoir, leur décor répétitif était d'un intérêt secondaire comparativement à celui des scènes qu'ils recouvraient. Côté nord, où le bandeau s'étendait¹⁶ depuis le milieu de la partie inférieure de l'hémicycle (c'est-à-dire plusieurs dizaines de centimètres sous la zone intermédiaire) jusqu'à la corniche supérieure (fig. 5) il fut décidé d'en conserver la partie la mieux préservée, et d'en supprimer la partie supérieure, afin de dégager l'âne de la Nativité. Côté sud, là où le bandeau était à la fois moins bien conservé et recouvrait un berger, il fut décidé de ne conserver, comme témoin, que la partie inférieure du bandeau fleurdelisé, la mieux préservée.

Par chance les peintres des différentes époques avaient utilisé des palettes qui ne juraient pas entre elles de manière trop violente. L'art du restaurateur a fait le reste, et dès lors la juxtaposition des fragments, bien qu'anachronique, présentait une unité et une cohérence visuelles suffisantes pour rester agréable à l'œil du visiteur comme du fidèle. Quant à la frise ocre rouge qui ornaît la corniche surmontant ces scènes, il s'avéra, malgré les lacunes et la dégradation de la couche picturale (en particulier côté sud), qu'elle se prolongeait bien sur l'ensemble de la corniche. Une quarantaine

15. Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001. Le décor peint de l'église Sant Romà de Les Bons, en Andorre, a connu des vicissitudes similaires à celui d'Éget. Si les peintures murales romanes ont été enlevées (elles sont aujourd'hui partiellement exposées au Musée National d'Art de Catalogne (MNAC), à Barcelone), on peut voir *in situ* une copie de celles-ci, confrontées avec le décor baroque qui en orne le cul-de-four. La polychromie y apparaît beaucoup plus contrastée qu'à Éget.

16. Plus ou moins complètement.

de centimètres avant la fin du bâti de l'abside actuelle, elle s'arrête brutalement tant au nord qu'au sud.¹⁷ Cela laisse à penser que l'abside fut légèrement agrandie lors d'une intervention tardive, postérieure aux interventions des XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, il n'y a aucune trace de décor peint sur les parois rajoutées au moment de cet agrandissement¹⁸.

La partie inférieure de l'hémicycle

Il ne reste quasiment rien de la décoration de la partie basse de l'hémicycle, séparée du niveau intermédiaire par un fin bandeau horizontal, irrégulier, tracé à l'ocre rouge. Dessous ce bandeau, la couche picturale conservée est très incomplète. À gauche de la porte de la sacristie, sous les pieds de l'archange Gabriel (Annonciation), seuls quelques centimètres carrés ont pu être dégagés et sauvés. De petites surfaces grises et ocre. Trop peu pour pouvoir distinguer quoi que ce soit. À droite de la porte, sous et au-delà du bandeau fleurdelisé, on reconnaît un faux appareil de pierre, de belle qualité, travaillé en trompe l'œil. Il recouvre de maigres vestiges de représentation figurative à l'ocre rouge. L'ensemble n'excède pas un mètre de largeur. La couche inférieure faisait probablement partie du décor primitif de l'abside. Mais ce qu'il en reste est si parcellaire qu'il est impossible de se figurer raisonnablement ce qu'elle pouvait figurer. Une courtine ? Cela semble peu probable. Des personnages ou des animaux ? Peut-être, mais sans aucune certitude. Quoi qu'il en soit, le restaurateur a pris le sage parti de conserver tout ce qui pouvait l'être afin de permettre d'y revenir plus tard, éventuellement. Au-delà, c'est-à-dire à partir de l'aplomb du haut du corps de Marie, dans la scène de la Nativité, et jusqu'à l'aplomb du dernier tiers de la scène de l'Annonce aux bergers, la mise en place d'un autel adossé au fond de l'abside¹⁹ a fait disparaître toute trace de décor. Sur celui qui réapparaît ensuite sur une surface équivalente à celle côté nord, on retrouve le faux appareil de pierre, sans trace du décor sous-jacent.

Le cul-de-four

L'enlèvement du badigeon et le nettoyage des parties noircies du cul-de-four ont confirmé, sous un ciel étoilé bleu probablement réalisé au XIX^e siècle, l'existence de plusieurs décors peints, partiellement superposés. Aucun n'étant complet, et les couches picturales à la fois fragiles et souvent très dégradées, des choix délicats ont dû être opérés. Et ce ne fut pas simple, au regard de la complexité de l'équation à résoudre. Que sauvegarder ? Qu'accepter de faire disparaître ? Comment rendre lisible un ensemble de vestiges qui n'ont jamais été conçus pour être ainsi vus ? Pour la zone masquée par la partie supérieure du retable (fig. 6), le nettoyage a révélé que le décor primitif n'avait pas été recouvert par un décor plus récent, à l'exception d'un simple badigeon. Bien que la couche picturale soit très abîmée et les lacunes nombreuses, ce qui restait du décor primitif a donc pu être dégagé sans difficulté particulière. On vit alors apparaître la partie inférieure d'une représentation du Christ en Majesté, trônant dans une mandorle, entouré de figures dont le lion de Marc et un ange thuriféraire. Cela nous replaçait dans l'univers bien connu des représentations de la Parousie, un thème maintes fois illustré au cul-de-four des églises romanes de la région.

À droite de ce Christ en majesté, côté sud, il se confirmait que la maçonnerie avait souffert, faisant disparaître tout espoir de trouver des traces du décor primitif de cette zone. En revanche, côté nord, l'élimination du badigeon blanc révélait une superposition de plusieurs couches picturales. Que faire alors ? D'autant qu'il apparut que selon la zone, on avait superposé une, deux, ou trois couches. Cette fragmentation s'explique d'une part par la mise en place, dès la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle pour le plus ancien (?), de retables qui ont conduit à repenser le décor de l'abside et de son cul-de-four ; d'autre part par des désordres structurels dans la maçonnerie (certains consécutifs au percement des ouvertures et d'autres, peut-être, dus au fait que la construction primitive n'était pas d'assez bonne qualité). La maçonnerie est objectivement bien moins soignée que dans nombre de réalisations romanes de la région. En outre, comme dans le reste de la chaîne des Pyrénées, l'édifice a probablement souffert d'événements telluriques.

17. Côté sud, où l'extrémité du rinceau est conservée, on le voit se replier sur une dernière palmette digitiforme, dans un mouvement qui ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit là d'une extrémité.

18. Et d'ailleurs on remarque une césure dans la maçonnerie à cet endroit.

19. La comparaison avec les dispositifs d'époque romane conservés dans les sanctuaires des églises paroissiales laisse à penser que l'autel primitif n'était pas accolé au mur. Le dispositif actuel serait donc le résultat des transformations post tridentines (la pierre de consécration de l'autel porte la date de 1695). Voir Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peint... », p. 12.



FIG. 6 : VUE D'ENSEMBLE DU CUL-DE-FOUR. Cl. E. Garland, juillet 2020.

Quelles conséquences pour les vestiges peints ? Au-dessus du Christ roman, un second Christ en Majesté entouré de nuées est apparu, sans trace d'une couche picturale sous-jacente. En revanche, à droite, dans la partie sud du cul-de-four, deux couches picturales se superposent. Et même trois dans la zone opposée, côté nord. Ces constats conduisent à proposer la séquence suivante : peu après l'achèvement de la construction de l'abside, un atelier la décora intégralement, dans le style roman. Trois à quatre siècles plus tard, lorsque la communauté décida de mettre en place un retable plaqué au fond de l'abside, elle obstrua la fenêtre axiale, et perça une large ouverture côté sud de l'hémicycle pour l'éclairer, entraînant un effondrement partiel de la voûte au-dessus²⁰. Est-ce à ce moment-là qu'on boucha la petite ouverture, côté nord, sous l'actuel archange saint Michel ?²¹ Quoi qu'il en soit, on fit disparaître le décor peint primitif du cul-de-four et on en créa un autre, organisé autour d'une nouvelle représentation du Christ en Majesté entouré des Quatre Vivants²² au-dessus du retable. Ce décor couvrait alors l'ensemble des parties visibles du cul-de-four. Pour une raison qui nous échappe, les Quatre Vivants furent peu de temps après remplacés par une nouvelle représentation de ces Quatre Vivants, sans toucher au Christ en Majesté. Puis, fin XVII^e siècle, on remplaça le retable par le retable actuel, de dimensions similaires mais avec un couronnement différent²³. Est-ce à moment-là que l'on fit disparaître sous un ciel étoilé l'ensemble du décor peint de l'abside ? Plus probablement lors de la reconstruction partielle de l'église au XIX^e siècle.

Quelle conséquence pour la restauration ?

20. À moins que l'effondrement de la voûte ait eu lieu avant la mise en place du retable, et en ait précipité l'installation.

21. Voir *infra*, où nous réexaminons ce point.

22. Apocalypse 4, 6-8.

23. On ne peut exclure qu'il y ait eu plus de deux retables successifs. Mais rien ne permet de le dire.



FIG. 7 : DÉTAIL DU BANDEAU FLEURDELISÉ côté nord et de la couverture de Marie dans la scène de la Nativité. On remarque la restauration au *tratteggio*.
Cl. E. Garland, août 2021.

La découverte, derrière la partie sommitale du retable, du décor roman, sans couche plus récente, et la certitude qu'il est du même atelier que le cycle de l'Incarnation sur la partie tournante de l'hémicycle (voir *infra*), ont conduit à choisir de mettre en lumière ce décor. D'autant que malgré ses nombreuses lacunes, certains éléments se révélaient d'excellente facture. En revanche, pour le reste du cul-de-four, une fois acquis que le décor étoilé ne présentait pas d'intérêt particulier, le restaurateur a été face à un dilemme pour la surface située juste à gauche, où le décor roman se prolonge sous les rajouts plus tardifs. Compte tenu de la qualité et de l'état de conservation du décor primitif, et de la relative banalité du décor rajouté par la suite, il choisit de dégager et restaurer le lion de Marc et l'ange thuriféraire qui le surmonte. En revanche il n'alla pas au-delà et conserva, sur le reste du flanc nord, les vestiges des deux décors des XVI^e-XVII^e siècles. Côté sud, les désordres dans la maçonnerie ayant fait disparaître toute trace du décor d'époque romane, il ne restait à ce niveau que les deux décors superposés, quasi entremêlés, des XVI^e-XVII^e siècles. L'enjeu de la restauration fut alors de les rendre les plus lisibles possible. Par le jeu du ragrément des enduits et du rattrapage des petites lacunes selon la technique du *tratteggio* (fig. 7), le résultat final apparaît comme un ensemble composite, parfaitement lisible dans la partie médiane de l'hémicycle mais nécessitant une certaine attention pour appréhender la composition du cul-de-four. Grâce aux efforts portés au comblement des lacunes, et à leur coloration, celui-ci conserve néanmoins une certaine harmonie. Une large bande nue, irrégulière, le cerne, conséquence de l'extension de l'abside, probablement au XIX^e siècle.

Le décor d'époque romane

La partie tournante de l'hémicycle

Les vestiges à l'ocre rouge situés dans la partie basse de l'hémicycle, à l'aplomb de la couverture de Marie, dans la scène de la Nativité, dessinent une forme que nous pouvons supposer animalière, sans plus de précision (fig. 8). Au registre intermédiaire, le cycle de l'Incarnation commence à l'extrémité nord-occidentale du mur, par l'Annonciation (fig. 9). L'archange Gabriel ouvre



FIG. 8 : ZONE INFÉRIEURE DE L'HÉMICYCLE, à gauche (détail).
Cl. E. Garland, octobre 2021.



FIG. 9 : L'ANNOUCE À MARIE, la Visitation, et l'archange saint Michel. Cl. E. Garland.

la scène. D'un pas léger qui effleure à peine le sol (remarquez la façon dont l'artiste a représenté le pied de profil), Gabriel se penche légèrement, de trois-quarts, vers Marie. Des boules ocre ornent sa mandorle, gris-bleu. De la main gauche il lui présente une fleur de lys que sa dextre désigne de son index, signe de l'alliance en train de se nouer. Son aile gauche se déploie entre sa tête et celle de Marie, qu'elle surplombe légèrement. Face à lui, Marie, le visage tourné de trois-quarts, esquisse de sa main droite repliée un geste d'acceptation étonnée si fréquent dans les représentations romanes de l'Annonciation. Ce qui frappe dans cette représentation pleine de retenue, c'est cette alliance entre une composition rigoureusement construite, la simplicité toute conventionnelle des vêtements et de leurs plis en V, leurs détails non réalistes, tels que les bords des vêtements (bas de l'habit de Gabriel, bas du voile de Marie) et le jeu subtil des teintes, peu nombreuses en couleurs primaires, mais diluées pour créer des nuances chromatiques sans pour autant avoir recours à des dégradés proprement dits, la délicatesse avec laquelle le visage de Marie est dessiné, le creux de ses yeux souligné, le regard bien posé, et son auriculaire si délicatement replié sur sa main droite. Le Maître d'Éget maîtrise son art.

De la scène suivante, il ne subsiste quasiment rien, mais le peu qu'il en reste – uniquement les visages – permet d'identifier sans aucune ambiguïté l'épisode de la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth (fig. 9). Marie est à gauche. Elle porte le même voile que sur la scène précédente. Son regard croise celui d'Élisabeth, qui semble moins juvénile. Représentation là aussi tout à fait traditionnelle, où se confirme le talent du peintre qui, dans les carnations en particulier, exploite avec subtilité, sensibilité, toutes les possibilités de camafeu que l'ocre lui offre. Une vaste lacune s'étend à droite de cette scène, partiellement comblée par une représentation tardive de l'archange saint Michel tenant une balance, représentation qui est venue occulter la partie droite de la scène de la Visitation. Cette représentation ne faisant pas partie du cycle primitif, nous la décrirons plus tard. Au-delà de l'archange se déployait, sur un large panneau, la Nativité de Notre-Seigneur. Le panneau est hélas amputé de son extrémité gauche et un bandeau fleurdelisé est venu en recouvrir une partie. Mais, comme nous l'avons signalé, la partie supérieure de ce bandeau, très dégradée, fut éliminée lors de la restauration, afin de dégager les vestiges sous-jacents.



FIG. 10 : LA NATIVITÉ. Cl. E. Garland.

La Nativité (fig. 10) s'organise autour de trois pôles : la Vierge Marie, couchée sur un lit ; l'Enfant-Jésus, entouré de l'âne et du bœuf ; et Joseph, debout, fermant la scène à droite. On ne peut exclure l'existence d'un quatrième pôle, à l'extrémité gauche du panneau, dont une paire d'ailes de petites dimensions serait le dernier vestige. Marie est couchée sur un lit monté sur des pieds torsadés élevés. Sa tête repose sur un large coussin. Son corps est protégé par une couverture. Elle désigne de la main droite son Enfant. Les remarques stylistiques que nous avons faites pour la scène de l'Annonciation peuvent être reprises ici : même façon d'appréhender les tissus, leurs plis et leur retombée, finesse des traits du visage de Marie, etc. Le dessin de sa main gauche repliée est délicat, remarquable. Signalons en outre l'utilisation qui est faite du motif des croisillons (coussin de la tête, intérieur de la couverture), procédé à la fois simple dans son principe et, dans le cas du coussin, soigné dans sa réalisation. L'Enfant-Jésus, emmaillotté, repose sur ce que l'on pourrait prendre pour une couverture, ornée d'une résille similaire à celle de la couverture de Marie, évocation pour le moins artificielle d'un berceau ou d'une mangeoire (à moins qu'il ne faille imaginer la couverture posée à même le sol ?). L'âne et le bœuf, réduits à leur buste, surveillent tendrement l'Enfant-Jésus. L'âne gris retient dans sa gueule un pan du linge de Jésus, qu'il replie ou qu'il tire. La tête du bœuf, cornue, est particulièrement soignée. Tout comme le visage de Jésus, qui n'a rien de celui d'un nouveau-né. Au-dessus, une rosace à huit pétales, ceinte d'un anneau vert, dessine une étoile. Mais que vient faire, à gauche, le fragment aux deux ailes tournées vers la gauche ? Il s'agissait à n'en pas douter d'un petit ange. Rien n'indique qu'il sorte de nuées, et nous sommes bien en peine d'identifier la raison de sa présence. La comparaison avec d'autres représentations de la Nativité, en peinture murale ou sur parchemin, n'a rien donné de probant. S'agirait-il du songe de Joseph (Matthieu, 1, 20-24)²⁴ ? À l'opposé de cette scène, Joseph, debout, chaussé, se tient à la tête du lit de Marie (fig. 8). Il contemple la scène, la main droite levée. Il est coiffé d'une sorte de bonnet surmonté d'un

24. Ce thème est représenté dans quelques cycles de l'Incarnation. Ainsi, en sculpture, au portail nord de l'église de Montsaunès. Si cela avait été le cas à Éget, alors Joseph aurait été représenté deux fois, sur deux panneaux juxtaposés.



FIG. 11 : L'ANNONCE AUX BERGERS. Cl. E. Garland.



FIG. 12 : L'ANNONCE AUX BERGERS. Détail central : l'arbre.
Cl. E. Garland.



FIG. 13 : LES MAGES. Cl. E. Garland.

bouton, qui indique son appartenance à la gent juive. Sa barbe et sa chevelure sont soignées. Son vêtement ample dessine des plis plus sophistiqués que ceux de la couverture de Marie. Il est difficile de savoir quel rôle Joseph joue ici. En effet, il n'est pas dans l'interrogation, aucun ange ne vient calmer ses éventuels états d'âme, et il semble simplement désigner l'Enfant-Jésus. Il nous rappelle qu'aux premiers temps du christianisme, il était coutume de figurer le prophète Balaam montrant l'étoile, annonçant la venue du Sauveur²⁵ et, un peu plus tard, dans les représentations de l'Adoration des mages, un personnage debout derrière la vierge Marie, non identifiable de façon formelle²⁶.

En vis-à-vis, le Maître d'Éget a développé l'Annonce aux bergers, à droite de la fenêtre axiale (fig. 11). Les gardiens du troupeau sont au nombre de trois, un nombre qui n'est peut-être pas choisi au hasard. Le premier joue du flutiau ; le deuxième lève la tête en direction de l'ange venu leur annoncer la Bonne Nouvelle de la naissance du Messie. Il apparaît, sortant des nuées, dans l'angle supérieur gauche de la scène. Le troisième berger ferme la scène à droite. Il est placé sur une petite éminence. Les trois bergers sont de taille différente, probablement dans le but de donner de la profondeur à la scène. Un grand arbre occupe le centre de la composition. Il est malheureusement partiellement amputé. Son tronc se divise en trois grosses touffes, séparées, qui s'élèvent verticalement. Les deux touffes latérales, en forme de feuille de laurier, encadrent une ramure centrale, de forme ovoïde plus large. À l'intérieur, les branches dessinent un réseau de palmettes d'une grande délicatesse, ponctuées de fines touches ocre rouge (fig. 12). Des cabris, des chèvres et autres ovins en tous genres, ainsi que des chiens complètent la scène. Certains sont affairés à brouter, d'autres se tournent vers l'ange.

Comme au côté nord, une bande fleurdéliée masque en partie l'extrémité droite du panneau. Elle a sans doute été rajoutée pour border le tout premier retable, mis en place aux débuts des Temps modernes. Suit une grande lacune due à l'agrandissement de la fenêtre sud. De ce fait il ne reste plus, à la droite de la fenêtre, qu'un petit panneau dans lequel on reconnaît un fragment d'étoile, de même forme que celle qui figure au-dessus de la scène de la Nativité, et deux personnages debout, tournés vers la gauche (fig. 13). Le premier est quasiment complet. Son visage, bien conservé, est coiffé d'une couronne, et il présente une offrande qu'il tient respectueusement à travers les plis de son vêtement. Il est habillé de court et le geste esquissé par ses pieds montre qu'il est en mouvement. Il est suivi par un deuxième personnage dont il ne reste quasiment rien. Mais le peu qui subsiste permet d'affirmer sans ambiguïté qu'il était également coiffé d'une couronne, qu'il était vêtu d'un habit ocre, et qu'il se dirigeait dans le même sens. Comme indiqué plus haut, une troisième couronne se devine sous l'étoile. On a donc affaire à une Adoration des mages. Le troisième mage, qui se trouvait en avant du premier conservé, devait être agenouillé et offrir son présent à l'Enfant-Jésus tenu sur les genoux de Marie, lesquels ont disparu lors de la modification de la fenêtre sud.



FIG. 14 : FENÊTRE AXIALE, ébrasement nord. Le meurtre de Caïn.
Cl. E. Garland.

25. Livre des Nombres 24,17.

26. Sarcophage « de la Trinité », Arles, Musée de l'Arles antique, IV^e siècle.

La fenêtre axiale

La fenêtre axiale est largement ébrasée. Sa couche picturale est dégradée et lacunaire. On distingue quatre personnages. Côté nord, à gauche, un homme debout, cheveux longs, vêtu de court, frappe un second personnage qui lui fait face, courbé en avant (fig. 14). Côté sud, au plus près de la paroi interne de l'abside, un personnage habillé de la même façon, mais cheveux courts semble-t-il, élève les mains. Apparemment il présente une offrande. Près de l'ouverture de la fenêtre, on distingue les restes d'un quatrième personnage debout tourné face au précédent. Cette double scène figure l'histoire de Caïn et Abel (Genèse, 4, 1-16). Côté sud, il s'agit de l'offrande d'Abel et de Caïn, et en face, Caïn tuant Abel. Huit traits ocre rayonnent à partir de la partie haute de l'ébrasement, au-dessus de ces personnages, manifestant la présence divine.

Ainsi l'ensemble du décor de l'hémicycle figure-t-il d'une part un cycle de l'Incarnation et, en complément, l'histoire de Caïn et d'Abel le juste. L'offrande d'Abel renvoie explicitement au sacrifice du Christ. L'épisode est encore de nos jours rappelé dans le mémorial du canon de la messe²⁷. Le geste de Caïn, lui, constitue le premier meurtre raconté dans la Bible. Il rappelle aux fidèles à la fois l'injustice, le péché que constitue le meurtre d'un innocent (Abel) et le sacrifice du Christ, lui aussi innocent de tout péché.

Les vestiges du décor roman du cul-de-four.

Sur le cul-de-four, les vestiges passablement détériorés du décor primitif se concentrent dans la partie inférieure, derrière la partie sommitale du retable primitif²⁸ (fig. 15). Que voit-on aujourd'hui ? Au centre, sur un fond monochrome,



FIG. 15 : LES VESTIGES DU DÉCOR ROMAN SUR le cul-de-four. Cl. E. Garland.

27. Cela nous renvoie directement au mémorial du canon de la messe, dont le texte n'a quasiment pas changé au cours des siècles : « Et comme il t'a plu d'accueillir les présents d'Abel le Juste, le sacrifice de notre père Abraham, et celui que t'offrit Melchisédech, ton grand prêtre, en signe du sacrifice parfait, regarde cette offrande avec amour et, dans ta bienveillance, accepte-la. »

28. C'est probablement à l'occasion de la pose de ce premier retable que les parties visibles de l'abside furent recouvertes d'un nouveau décor peint, tout du moins sur le cul-de-four.

blanc cassé, est peinte une mandorle légèrement ovoïde dans laquelle s'inscrit, sur un fond verdâtre, la partie inférieure, seule conservée, d'une représentation du Christ en Majesté assis sur un trône adouci par un coussin. La mandorle est formée de trois fins rubans (un ocre jaune encadré de deux bruns) perlés en leurs bords extérieurs. La partie centrale du trône divin est percée d'une double arcature, tout comme l'était le lit de Marie dans la scène de la Nativité. Le coussin est lui aussi similaire, tant dans sa forme que dans son décor de résille, à celui de Marie dans cette même scène. Seule la couleur change : gris bleu pour celui de Marie, ocre brun pour celui du Christ en majesté. Un tapis, décoré d'une même résille ocre brun, s'étend du trône aux pieds du Christ. Ceux-ci, écartés, mordent sur la mandorle. On ne voit aucune trace de sandale. Le Christ est assis. Il porte un vêtement ocre brun qui couvre un large plastron ocre clair orné de deux galons : le premier le cerne, et le second est vertical. Sur ces galons sont peints des cabochons en quinconce, imitant ces riches bandes filigranées si fréquentes sur les reliquaires les plus prestigieux.²⁹ De maigres vestiges de la manche droite du vêtement laissent à penser que le Christ esquissait un geste de bénédiction avec son bras droit replié sur la poitrine, comme on le voit sur tant de culs-de-four des églises de l'aire catalo-pyrénéenne. La base du vêtement, dont on devine plus qu'on ne discerne les plis, est, elle-aussi, ornée d'un large galon similaire à ceux du plastron, mis en valeur par sa teinte de fond, verdâtre. Dessous, la robe du Christ se distingue par sa couleur ocre jaune à l'extérieur, verdâtre en ses replis intérieurs, visibles à la base. La disparition de la partie supérieure de la scène ne permet pas d'en savoir plus. À droite de la mandorle, il ne reste rien du décor d'époque romane. En revanche, de l'autre côté, une partie significative du décor subsiste. À commencer par le lion de Marc, en bas. Le félin, au corps étonnamment fin et allongé, est particulièrement élégant (fig. 16). En position centrifuge (sa queue, relativement courte, flirte avec la mandorle du Christ), il semble vouloir s'éloigner vers la gauche. Mais son buste est redressé en arrière, et de son beau regard il contemple le Christ, gueule ouverte, langue pendante. Sa patte antérieure droite, relevée, repose sur le livre de son évangile, aujourd'hui réduit à un simple rectangle vert. Deux ailes colorées se déploient de part et d'autre de son encolure. Il reste des vestiges de la résille ocre brun qui couvrait la partie supérieure des ailes et de fines pennes ocre brun leur étaient rattachées par l'intermédiaire d'un liseré vert. Sous l'aile droite du lion (à gauche, donc), on lit : « MARCS », écrit en onciales. Juste en-dessous, la patte du lion montre de longues griffes rouges. Ce soin du détail, on le retrouve sur l'ensemble du corps du lion. Le peintre a utilisé différentes nuances de gris, depuis un blanc cassé jusqu'au noir pur, pour donner vie au pelage, à la crinière bouclée, et aux traits du visage du lion. Quand bien même cette représentation reste peu réaliste (la gueule du lion combine des traits du bœuf de la Nativité et des chiens), elle n'en est pas moins plastiquement remarquable.

Au-dessus du lion, un personnage ailé pourrait, si l'on n'y prend garde, être pris pour une représentation de l'évangéliste Matthieu. Mais il tient un encensoir de sa main droite, et il n'a pas de livre. Il s'agit donc d'un ange thuriféraire.



FIG. 16 : LE LION DE SAINT MARC. Cl. E. Garland.

Son vêtement, mieux conservé que celui du Christ en majesté, permet d'apprécier le soin des plis, le jeu des nuances d'ocre. On retrouve les couleurs de base du Christ, à savoir un manteau ocre brun posé sur une tunique longue, verte et jaune. Les formes sont simples, mais le dessin des plis (essentiellement en V) est soigné et, malgré une lacune à cet endroit, on devine que la base du manteau développait un large pli soulevé par le vent céleste, selon un procédé si fréquent à l'époque romane. Plusieurs détails méritent d'être signalés. Tout d'abord le dessin des pieds de l'ange : celui de gauche étale ses orteils, tandis que

29. Comme on peut en voir sur un certain nombre de reliquaires du Trésor de Conques, et qui furent souvent imités en peinture. Emmanuel GARLAND, « L'art des orfèvres à Conques », *MSAMF*, t. LX (2000), p. 83-114.

celui de droite est figuré de profil, avec cette même façon de représenter le gros orteil masquant les autres orteils que pour Gabriel dans la scène de l'Annonciation. De même, les plis en V sont similaires à ceux de Marie dans cette même scène, aussi bien par leur forme que par les couleurs employées. Même similarité entre la chevelure de l'ange et celle de Gabriel, entre la façon d'accrocher les ailes et de les déployer, etc. Tout comme le lion de Marc contemplait le Christ en sa gloire, l'ange thuriféraire a le regard résolument tourné vers le Christ. La souplesse des liens qui soutiennent l'encensoir, qui semble suspendu dans l'air, confère une dynamique au personnage qui, sans cela, paraîtrait bien statique.

L'évangéliste Matthieu pourrait être ce personnage dont il ne reste que les pieds et le bas du vêtement, peint à proximité de la mandorle, juste au-dessus de l'ange thuriféraire. À moins qu'il ne s'agisse d'un autre ange. On remarque que son pied droit présente le même profil que celui de l'ange en-dessous. Et c'est tout. Le reste de la composition a disparu, ou du moins n'est plus visible. Côté sud, des désordres dans la maçonnerie³⁰ ont fait intégralement disparaître toute trace du décor primitif³¹. Côté nord, en revanche, le décor se prolonge sous les repeints tardifs, mais ceux-ci ayant été préservés, nous ne sommes pas en mesure d'identifier ce qu'ils figuraient. Par analogie avec les autres décors d'abside d'époque romane conservés dans l'aire pyrénéenne et même au-delà, il ne fait pas de doute que le cul-de-four célébrait la Parousie. Cependant, la composition et le contenu exact de la scène demeurent partiellement inconnus. En effet, la représentation du Christ en majesté entouré des Quatre Vivants et d'anges thuriféraires occupe moins d'un tiers de l'ensemble de la surface du cul-de-four (fig. 6). Plus surprenant encore, lorsqu'on extrapole les dimensions du Christ et de sa mandorle ovoïde³², on est loin d'atteindre le sommet du cul-de-four.

Or parmi tous les décors de culs-de-four d'abside principale conservés, d'époque romane, dans l'aire catalo-pyrénéenne, absolument aucun ne présente un espace aussi important au-dessus de la mandorle du Christ, aucun ne laisse vide une surface aussi importante. En outre, l'emplacement même du Christ en Majesté en bas du cul-de-four semble exclure que l'on ait compartimenté la voûte comme à Angoustrine (où la Cène est peinte sur la partie inférieure du cul-de-four), Caldegas ou Marençà, selon un procédé qui devient de plus en plus fréquent aux XIII^e et XIV^e siècles³³. Car dans tous ces exemples, c'est la partie inférieure du cul-de-four qui est amputée, afin que le Christ en majesté occupe la place éminemment symbolique du sommet de la voûte³⁴. Dans ces conditions qu'est-ce qui pouvait compléter les éléments restants ? Certes, la présence d'un ange thuriféraire indique que le peintre ne s'est pas contenté de la simple représentation du Christ en Majesté entouré des Quatre Vivants, comme à Casesnoves, Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet ou encore Santa Maria de Mur, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Saint-Aventin, etc. De nombreux culs-de-four présentent des scènes ou des personnages complémentaires, comme à Santa Maria d'Aneu, Santa Maria de Cap d'Aran, Santa Maria et Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters en Andorre, Sant Serni de Baiasca, ou même Vals et Montgauch, etc., qu'il s'agisse d'archanges intercesseurs, d'un chérubin et d'un séraphin, voire d'anges thuriféraires ou même de l'archange Saint Michel terrassant le dragon comme à Saint-Michel d'Engolasters. Mais même lorsqu'on considère ce type de représentation, le compte n'y est pas. En effet l'espace entre le lion de Marc et l'extrémité latérale de l'abside est telle que l'on dispose d'une surface très importante, et les éléments qui composent la scène ne sont pas dilués dans l'espace comme au cul-de-four de l'église de Baiasca. La recherche de points de comparaisons élargie à l'Occident chrétien ne nous a guère éclairé. Certes il existe des ensembles en Italie, ou même en France (chapelle de Berzé-la-Ville) où le Christ en Majesté est entouré de nombreux personnages (en général des apôtres ou des saints vénérés localement), mais aucun ne nous guide de façon pleinement satisfaisante. De même notre recherche d'enluminures n'a rien de donné de probant. Quelles que soient les hypothèses que l'on puisse avancer, ciel ouvert, croix glorieuse, puissances célestes,

30. Voir *supra*.

31. À l'exception d'un fragment ocre à proximité de l'extrémité droite de la poutre encastrée. Sa forme et son emplacement font qu'il pourrait s'agir du sabot d'une des pattes du taureau de Luc.

32. Un moment je me suis demandé si la mandorle n'aurait pas pu être en forme de 8, comme sur la voûte de l'absidiole sud de la chapelle Saint-Jean-des-Vignes à Saint-Plancard (Haute-Garonne). Mais en observant de près les vestiges conservés, on voit que la mandorle se referme dans sa partie supérieure, à un niveau qui correspond au visage du Christ, beaucoup trop haut pour que l'on puisse envisager l'ajout d'un second ovoïde. En outre la position des pieds du personnage en haut à droite de l'ange thuriféraire indique sans ambiguïté que son corps était incliné vers la droite, ne laissant pas la place à un retour de mandorle vers la gauche.

33. Cazeaux-de-Larboust, Osia, crypte de la cathédrale de Roda de Isabena, Vió, San Justo de Segovia, etc.

34. Certes il existe des représentations de la Parousie où le Christ est surmonté d'un ciel, comme au cul-de-four de Sant'Angelo in Formis, en Campanie. Mais dans ces représentations, il n'y a pas de mandorle autour du Christ. La filiation de ce type de représentation avec celles des époques antérieures, transmises par les mosaïques du premier millénaire, est évidente (depuis Sainte-Pudentienne ou Saints-Côme-et-Damien à Rome jusqu'à l'abside de Saint-Paul-hors-les-murs).

scènes historiées, en l'absence de trace concrète ou de comparaison solide, force est de constater que la composition d'ensemble du décor du cul-de-four d'Éget semble être un *unicum*. Elle demeure énigmatique et, pour l'instant, nous devons nous en tenir strictement à ce que nous avons devant les yeux.

Le sens et la portée du décor absidal

Les peintures murales de l'hémicycle et du cul-de-four présentent tant de similarités au niveau des techniques utilisées, des pigments, de la gamme chromatique, et de certains détails du vocabulaire iconographique³⁵ que l'on peut affirmer que c'est un même atelier qui a réalisé l'ensemble du décor primitif, partie tournante de l'hémicycle et cul-de-four³⁶. Il y a cependant une profonde différence de nature entre les deux ensembles. Le cul-de-four offre une vision eschatologique à contempler, sous forme d'une scène unique³⁷, alors que l'Incarnation se déploie sous l'aspect d'un cycle narratif continu dont l'unité est soulignée par l'absence de compartimentage entre les scènes et par la continuité du rinceau qui orne la frise peinte sur la corniche. Ce cycle narratif, disposé de façon chronologique autour de l'hémicycle, se substitue à la représentation des saints dans l'abside, si fréquente dans la région, et dont nous avons montré qu'elle participait de façon effective à la sanctification de la partie la plus sacrée du sanctuaire et donc au mystère eucharistique célébré sur l'autel de l'église³⁸.

Les deux compositions, hémicycle et cul-de-four, sont toutes deux chargées d'une intention didactique, portée par une triple représentation de Jésus : emmailloté à sa naissance, petit enfant sur les genoux de sa mère dans la scène de l'Adoration des mages, et en Majesté au cul-de-four. Trois représentations qui se répondent et se complètent, et qui évoquent la double nature du Christ, homme et Dieu. Être charnel né de la vierge Marie au moment de sa naissance ; puis tout à la fois enfant sur les genoux de sa mère et Dieu, messie que les mages viennent adorer, dans la scène de l'Épiphanie ; et enfin Dieu Tout-puissant apparaissant lors de la Parousie, à la fin des temps. L'alpha et l'oméga de l'œuvre du Salut par Jésus-Christ. Avec ce détail qui s'est progressivement imposé depuis l'époque carolingienne, à savoir que les mages sont désormais représentés en rois³⁹, et que la visite qu'ils rendent à Jésus enfant peut être interprétée (doit être interprétée) comme une reconnaissance de la souveraineté du Christ et de son Église sur le pouvoir temporel⁴⁰.

Quand et dans quelle condition s'opère le changement de paradigme sur l'hémicycle, d'un ensemble performatif de saints à un cycle narratif ? Si le cycle de l'Incarnation s'est invité de tous temps dans les églises, y compris dans les sanctuaires, il est passé, au cours des XII^e et XIII^e siècles, d'une représentation discrète, secondaire, reléguée tout en haut ou tout en bas de l'hémicycle⁴¹, voire sur les murs latéraux⁴², à une exposition centrale. On remarque en outre ici la mise en valeur exceptionnelle de l'Annonce aux bergers, alors que sur la plupart des absides, c'est l'Adoration des mages qui est privilégiée : comme à Vals par exemple, où l'épiphanie est peinte sur le mur plat du chevet⁴³. En effet l'Adoration des mages a connu une bien plus large diffusion que l'Annonce aux bergers, tant d'ailleurs en peinture murale qu'en

35. Telle la façon de figurer les plis des vêtements, le décor d'arcature du lit et du trône, les coussins de Marie et du trône, ou encore cette façon de représenter les pieds de profil.

36. À l'exception peut-être de la fenêtre axiale. Cf. *supra*.

37. Du moins c'est ce qu'on est en droit d'imaginer malgré la perte d'une partie de la composition.

38. Emmanuel GARLAND, « À propos des peintures murales d'Ourjout : la représentation des saints dans les chœurs, à l'époque romane », dans *MSAMF*, t. LXXIV (2014), p. 49-61.

39. Ce n'est pas encore le cas dans les représentations de Saint-Lizier, de Santa Maria de Taüll, Santa Maria d'Aneu et de Santa Maria de Cap d'Aran, mais c'est le cas sur les autres ensembles de l'aire pyrénéenne.

40. Emmanuel GARLAND, « L'adoration des mages dans l'art roman pyrénéen », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, t. XXV, 1994, p. 99-119. Mathieu BEAUD, « Les Rois mages. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal (X^e-XII^e siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA* [En ligne], 17.1 | 2013,

41. Montgauch (frise de petites dimensions peinte tout en haut de la partie tournante de l'abside) ; collégiale de Santa Maria de Mur (registre inférieur de l'hémicycle, sous le collège apostolique) ; ancienne cathédrale Saint-Lizier (frise sous le collège apostolique qui tapisse l'hémicycle, prolongée sur la travée droite qui le précède) ; Saint-Martin del Brull (frise peinte sur le registre supérieur de l'hémicycle, au-dessus de cinq niches hautes qui en occupent la partie médiane et inférieure, et dans lesquelles ont été peintes des scènes de la Genèse illustrant la Chute et ses conséquences).

42. Saint-Martin de Fenollar, Bagües, etc. Quelques sanctuaires, tels ceux de Casesnoves, de Navasa ou de Vals, présentent des cycles partiels. Ceux-ci mettent tous en valeur l'Adoration des mages.

43. Sans compter les nombreux culs-de-four où les mages participent à la vénération de la Majestas Mariae : Santa Maria de Taüll, d'Aneu, Santa Maria de Cap d'Aran, etc.



FIG. 17 : PEDRINYÀ, partie centrale de l'abside (Diocèse de Gérone – *cl. du Musée d'Art de Gérone, tous droits réservés*).

peinture sur bois ou en sculpture⁴⁴. Intégrée quelquefois, comme ici à Éget, à un cycle narratif, elle fut souvent exposée pour elle-même : épiphanie et théophanie mêlant alors adoration et intention didactique ou politique⁴⁵. Il n'est guère concevable que la place qu'occupe l'Annonce aux bergers à Éget soit seulement la conséquence du choix de l'illustration chronologique du récit de l'Incarnation. Bien plutôt elle reflète l'importance grandissante de cette scène, peut-être en lien avec le développement des représentations des mystères au moment de Noël⁴⁶.

Nul doute que les populations locales qui vivaient en grande partie du pastoralisme étaient sensibles à cette scène, elles qui pouvaient s'identifier aux bergers bien plus aisément qu'aux rois de la Terre, une catégorie sociale qui évoquait sans doute quelque chose dans les villes et les bourgs mais qui restait ici probablement abstraite pour ne pas dire inconnue. En choisissant de faire représenter un cycle narratif dont les deux scènes les plus en vue, la Nativité et l'Annonce aux bergers, situées de part et d'autre de la fenêtre axiale, étaient celles qui parlaient le plus directement aux habitants de ce fond de vallée (car elles font écho à leurs conditions de vie), et en les confrontant à la vision de la Gloire à venir du Christ à la fin des temps (la Parousie sur le cul-de-four), le commanditaire⁴⁷ induisait un rapprochement qui se cristallisait autour d'une idée et de l'expression d'une vertu : Dieu s'est incarné en Jésus-Christ et celui-ci reviendra dans la Gloire ; cette Bonne nouvelle annoncée aux pauvres est source d'Espérance, cette vertu théologale que le peuple de Dieu était invité à contempler, à méditer, et qui agissait comme un baume dans un quotidien souvent difficile, quelquefois douloureux.

44. On en dénombre plus de 70 occurrences, dans l'aire pyrénéenne élargie à ses marges aragonaises et catalanes. Voir E. GARLAND, « L'adoration des mages... », p. 99.

45. Vals, Saint-Martin de Fenollar, Valencia d'Aneu, etc.

46. Pierrette BOILLOT BERNARD, *Iconographie de l'Annonce aux bergers*, mémoire tapuscrit sous la direction de Colette Deremble, Paris, 2006.

47. Il est ici impossible de faire la part entre le commanditaire (le desservant du lieu ?) et l'artiste qui fut à la tête de l'atelier qui réalisa l'ensemble peint.

Il y a très peu d'églises où, comme à Éget, l'Incarnation occupe le registre principal du sanctuaire. La liste se réduit aux hémicycles des absides de Barberà del Vallès, de Pedrinyà et de Polinyà del Vallès,⁴⁸ complétée par Saint-Martin de Fenollar⁴⁹ et la chapelle du Plan d'Aragnouet (cette dernière est située à moins de deux heures de marche d'Éget mais son décor est plus récent que celui d'Éget, dont il s'inspire manifestement)⁵⁰. À l'exception de celui d'Aragnouet, ces édifices sont tous situés dans la partie occidentale de la Catalogne, bien loin d'Éget. Et seul le décor de Pedrinyà présente la même disposition que celui d'Éget, à savoir la Nativité à gauche de la fenêtre axiale et l'Annonce aux bergers à droite de celle-ci, au cœur de l'hémicycle⁵¹ (fig. 17). Mais quelle qu'intéressante que soit la comparaison entre les décors de Pedrinyà et d'Éget, et elle l'est (mais nous ne pouvons la développer ici), elle se limite à cette mise en situation. Le style des peintures y est bien différent, qu'il s'agisse de la composition, du dessin ou des coloris. En revanche le choix de mettre au premier plan un cycle de l'Incarnation (qui mêle une sélection d'épisodes de Luc et de Matthieu⁵²) est tout sauf anodin. Il traduit la volonté « d'humaniser » le décor absidal, de l'inscrire dans une temporalité – celle de la première venue du Christ (le cul-de-four déployant la seconde) –, et surtout de montrer la double nature du Christ, « vrai homme et vrai Dieu » comme le proclame l'Église, à une époque où la transsubstantiation du pain lors de la consécration devient un dogme (ce qui aura de lourdes conséquences sur la perception de la liturgie eucharistique dans la chrétienté occidentale)⁵³.

Le décor de la fenêtre axiale se situe dans un autre temps, celui de la Genèse⁵⁴. Pour autant il trouve lui aussi sa justification dans la liturgie eucharistique puisque l'offrande d'Abel est rappelée dans le canon de la messe. Sa représentation, à cet endroit du sanctuaire, est attestée en peinture, à l'époque romane, dans plusieurs églises de la région⁵⁵. Cette première scène d'offrande de la Bible, ce premier récit d'un sacrifice aux conséquences dramatiques, est, à y bien réfléchir, une présence signifiante, performatrice tout comme la représentation céleste au cul-de-four. Du fait de son état dégradé, on ne saurait dire si la fenêtre fut peinte par le même artiste que le reste de l'abside. Cela paraît cependant peu probable, compte tenu des différences stylistiques. Mais les couleurs utilisées, le fond blanc homogène, et quelques autres considérations incitent à y voir une peinture contemporaine, sans doute réalisée lors de la même campagne, mais par une autre main.

Le Maître d'Éget

Il peint à fresque sur un fond blanc, neutre. Sa gamme des couleurs est réduite. Plus encore celle des pigments de base. Il utilise principalement différentes nuances d'ocre, obtenues par dilution à partir de trois pigments primitifs : une ocre jaune, une ocre rouge, et une ocre brune. Les couleurs sont utilisées en aplats juxtaposés, sans fondus. L'ocre jaune est très peu utilisée dans la partie tournante de l'hémicycle, mais largement employée au cul-de-four. La palette est complétée par du noir, des gris aux reflets plus ou moins bleutés et du bleu. Elle comporte enfin un vert remarquable (dont mes photographies ne rendent pas justice)⁵⁶. Les personnages et les objets sont quasiment tous cernés d'un filet

48. L'église de Barberà del Vallès est située à 15 km au nord de Barcelone ; celle de Pedrinyà à 35 km au nord de Gérone, et celle de Polinyà del Vallès à 25 km au nord de Barcelone, non loin de Barberà del Vallès.

49. À Saint-Martin de Fenollar, le cycle de l'Incarnation se déploie sur le registre médian des murs du sanctuaire. Il présente néanmoins des différences significatives avec les quatre autres cycles.

50. Il est possible que le décor de Sant Iscle de les Feixes, dont on ne conserve qu'un fragment de l'Adoration des mages provenant du mur de l'hémicycle (musée diocésain de Barcelone) figurât un cycle de l'Incarnation. Mais il est trop lacunaire pour être affirmatif.

51. À Barberà del Vallès, c'est le Bain du Christ qui est peint à droite de la fenêtre axiale, reléguant l'Annonce aux bergers à l'extrémité de l'hémicycle. Près de là, à Polinyà del Vallès, dont le cul-de-four est orné d'une Majestas Mariae, la Nativité (à laquelle est associée le Bain du Christ) et l'Annonce aux bergers sont représentés à droite de la fenêtre axiale, reléguant là aussi l'Annonce aux bergers à l'extrémité de l'hémicycle.

52. Les épisodes de l'Annonciation et la Visitation ne sont racontés que par l'évangéliste Luc (1, 26-56), lequel poursuit par l'annonce et la naissance de Jean-Baptiste, non représentées ici. Luc détaille ensuite la naissance de Jésus et l'annonce aux bergers (2, 1-20) avant de relater la circoncision de Jésus puis sa présentation au Temple (2, 21-38), scènes également omises ici. L'évangéliste Matthieu, lui, s'attarde sur la paternité de Joseph (1, 18-24), absente ici (?) (cf. note 24, *supra*) mais n'évoque ni l'Annonciation ni la Visitation. Puis il se contente de mentionner la naissance de Jésus à Bethléem, avant de développer la visite des mages (2, 1-12), épisode non mentionné par Luc. Enfin Matthieu raconte la fuite en Égypte et le massacre des innocents (2, 13-18), non représentés à Éget.

53. Ce n'est qu'en 1215 que le quatrième concile du Latran adopte officiellement ce dogme, mais le concept en est élaboré dès l'époque carolingienne, et le mot apparaît vers 1080 sous la plume d'Hildebert de Tours.

54. Genèse 4, 1-16.

55. Peintures murales de Baltarga, Barberà del Vallès, Ginestarre, Santa Maria de Mur (sur les ébrasements de la fenêtre axiale), etc.

56. Le vert est utilisé particulièrement dans le panneau de l'Annonce aux bergers (arbre central et herbe au sol). Jean-Marc Stouffs pense que

noir (à l'exception des deux étoiles, du lys tenu par l'archange Gabriel dans la scène de l'Annonciation, et de la mandorle du Christ). Le Maître d'Éget a recours à certaines conventions simplificatrices : la plupart des plis des vêtements sont anguleux, en V, selon un formalisme bien attesté ; ils ne sont pas exempts d'une certaine rigidité. De même sa façon non naturaliste de terminer les bordures des tissus, qu'il s'agisse des vêtements ou des linges, est conventionnelle. Ainsi, malgré leurs plis et leurs replis bien dessinés, et malgré le galon orné d'orfrois qui souligne et termine la plupart d'entre eux, c'est par une ligne continue noire qui n'épouse pas les plis que la plupart des tissus sont bordés : c'est le cas de la couverture qui protège Marie sur son lit, ou encore du voile qui lui couvre la tête dans la scène de l'Annonciation⁵⁷.

Depuis le début du XII^e siècle, toutes ces conventions font partie du vocabulaire des peintres œuvrant dans la région. Conventionnelle également, la composition de la plupart de ces scènes, et on a de nombreux exemples de représentations similaires de l'Annonciation, de la Visitation, ou de la Nativité. Toutes s'inscrivent dans la continuité de modèles déjà utilisés au début du XII^e siècle, voire même bien avant. Mais au-delà de son côté conventionnel, le Maître d'Éget présente d'autres qualités qui en font un artiste à part entière. En premier lieu son trait peut se révéler d'une grande souplesse. Qu'il s'agisse de certains détails, telle l'encolure ou l'épaule de Marie couchée, dans la scène de la Nativité, les voiles de Marie et d'Élisabeth dans les deux premières scènes, les vêtements portés par les bergers (en particulier celui de droite), etc. Il fait preuve d'un désir de représenter la vie dans sa dimension dynamique. À ce titre la scène de l'Annonce aux bergers se révèle magistrale. L'arbre qu'il a placé au centre est certes irréaliste, mais les rinceaux soulignés de touches de couleur de son élément médian révèlent une sensibilité esthétique et un soin particulier. Cela n'est pas sans rappeler ceux des enlumineurs ou des maîtres verriers. Sur le même panneau, la terre et les rochers sur lesquels se tiennent les pâtres et les bergers, témoignent d'un même goût pour la stylisation. Comme dans les icônes byzantines, son trait se rapproche ici d'une écriture. Dans la partie gauche du panneau, le peintre, qui a pris soin de représenter l'herbe verte que les animaux broutent, utilise un système anguleux, cloisonné, pour figurer le flanc d'une petite colline, tandis que de l'autre côté de l'arbre, il a recours à un tout autre procédé, à base de volutes enchevêtrées, pour figurer des rochers arides sur lesquels aucune herbe ne pousse. Et puis, il y a cette façon d'observer et de représenter les animaux. C'est avec une infinie tendresse qu'il figure, de façon quasi naturaliste, l'âne et le bœuf de la Nativité. Il porte une égale attention à la représentation des chiens et des ovins de la scène de l'Annonce aux bergers. Scène où, comme nous l'avons déjà souligné, le réalisme côtoie l'inventivité des formes.

Mais le chef d'œuvre du peintre, c'est le lion de Marc, au cul-de-four. Le Maître d'Éget y a mis tout son savoir-faire. La tête du lion, sa crinière bouclée, les nuances gris et gris-bleuté de son pelage, qui contrastent avec la couleur vive de ses ailes, tout concourt à lui donner une expression aussi vivante qu'idéalisée. À lui seul, il suffit à démontrer le talent du Maître d'Éget lequel, au-delà des formules conventionnelles qu'il utilise, fait preuve d'un savoir-faire et d'une maîtrise de la peinture murale tout-à-fait remarquables, à l'égal des meilleurs peintres opérant dans la région. Le Maître d'Éget, dont on ne connaît aucune autre réalisation, était à n'en pas douter, un peintre chevronné. C'est ce qui a autorisé le commanditaire à lui accorder sa confiance et ce qui explique la grande liberté dont il a fait preuve dans la composition du décor.

De quand peut-on dater l'exécution des peintures murales ? Cette question est difficile à trancher. En effet, le décor d'Éget présente à la fois de nombreux éléments iconographiques traditionnels qui orienteraient vers le second quart du XII^e siècle et d'autres qui font penser que la réalisation s'inscrit bien plus tard dans le siècle, voire au début du XIII^e siècle. Examinons cela d'un peu plus près. Faute de pouvoir identifier le Maître d'Éget, nous ne pouvons nous baser que sur des indices, donnés par l'observation de la peinture elle-même. Ceux qui nous orientent vers une datation précoce sont : (1) l'utilisation, parfaitement maîtrisée, de la technique de la fresque. Le Maître n'a pas besoin de recourir à la détrempe. (2) La simplicité de la gamme colorée. (3) Le style lui-même des peintures, en phase avec ce qui se fait dès le second quart du XII^e siècle. (4) Le fait que la plupart des composantes iconographiques, vocabulaire et grammaire, existent dès le début du XII^e siècle (par exemple le lit de Marie dans la scène de la Nativité, similaire à celui sculpté sur l'ébrasement droit du porche de l'abbatiale de Moissac).

les pigments bleu et vert ont tous deux été obtenus à partir d'aérinite, le vert (que l'on retrouve à Nogaro, dans le Gers, sur le décor peint de son absidiole nord) étant le résultat d'une oxydation à chaud de l'aérinite.

57. C'est également le cas du bas de la robe de l'archange Gabriel dans la scène de l'Annonciation, du bas du manteau de Joseph et du premier mage, du bas du vêtement du Christ en gloire et de l'ange thuriféraire sur le cul-de-four, etc. Cette façon de faire est partagée par de nombreux peintres de la région.

Le fond blanc, pour rare qu'il soit, se révèle non déterminant. Les plus anciennes peintures murales conservées dans la région catalo-pyrénéenne au sens large sont peintes sur un fond blanc : qu'il s'agisse du premier décor de Sant Quirze de Pedret, de Marmellar, d'Olèrdola ou de Terrassa (Sant Miquel et Santa Maria). Mais depuis l'arrivée du Maître de Pedret vers la fin du XI^e siècle jusqu'aux dernières années du XII^e, la plupart des décors ont un fond coloré, violemment contrasté, comportant le plus souvent de larges bandes horizontales superposées. Il y a cependant quelques exceptions notables : les peintures de Baiasca, Casesnoves, Marcevol (absidiole sud) et Mur. Le fond blanc revient en force au XIII^e siècle⁵⁸ et s'impose majoritairement alors. Que l'on songe au décor peint de l'église Saint-Christophe de Montsaunès, ou encore à celui de Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet, où une inscription peinte au milieu du bandeau qui sépare le cul-de-four de l'hémicycle de l'abside porte la date : MCC.

Parmi les observations qui nous incitent à proposer une datation basse : (1) la disposition et la composition, inhabituelles, du décor peint tant sur l'hémicycle qu'au cul-de-four. Certes l'abside d'Éget est petite, et cela a entraîné des contraintes. Il aurait été difficile de déployer un décor chargé d'une iconographie plus riche. Pour autant, cela ne justifie pas tout. Les cycles de l'Incarnation comparables à celui qui se déploie sur la partie tournante de l'hémicycle sont tous très tardifs⁵⁹. Et si le cycle de l'Incarnation connaît un franc succès en sculpture et sur les devants d'autel⁶⁰, c'est seulement à partir de la toute fin du XII^e siècle.⁶¹ D'autant que l'importance de la scène de l'Annonce aux bergers, ainsi que celle accordée à la représentation du cycle de l'Incarnation, positionné ici comme le thème principal – et unique – de l'hémicycle, dénotent un changement de paradigme. (2) De même la composition énigmatique du cul-de-four semble devoir être attribuée à l'évolution de la conception de leur décor, au XIII^e siècle.⁶² (3) La scène de l'Annonce aux bergers, tant par sa composition que par certains détails (ramure de l'arbre, représentation de la nature...) n'a pas d'équivalent dans la région avant le XIII^e siècle. (4) Le devant d'autel de Cardet est celui qui présente la plus grande affinité stylistique et le plus grand nombre d'éléments du vocabulaire iconographique, sans qu'il soit possible d'établir un lien formel entre les deux décors. Un second devant d'autel présente une composition similaire à celle de Cardet : celui de Rigatell. Tous deux sont actuellement datés du milieu du XIII^e siècle. (5) La frise qui orne la corniche qui sépare le cul-de-four de l'hémicycle. Elle est similaire à celle qui ceint les bénitiers ou les fonts baptismaux de plusieurs églises pyrénéennes (telle celle qui court autour des fonts de la cuve baptismale de Sant Miquel de Viella, dans le Val d'Aran). (6)



FIG. 18 : LE DEUXIÈME CHRIST EN MAJESTÉ. Cl. E. Garland.

58. Emmanuel GARLAND, « La peinture murale au XIII^e siècle. Contribution à l'étude du décor des églises de Montsaunès et de Castillon-en-Couserans », dans *Le temps de la bataille de Muret*, Actes du colloque de la Fédération Historique Midi-Pyrénées (Muret, septembre 2013), 2014, p. 473-494 et p. 633-639.

59. Absides de Barberà del Vallès, de Pedrinyà et de Polinyà del Vallès. Le décor peint de la chapelle du Plan d'Aragouet ne remonte pas avant le XIV^e siècle. Le cas de Saint-Martin de Fenollar est un peu différent.

60. Joan SUREDA, *La pintura románica en Catalunya*, Alianza Editorial, Madrid 1981. Cette classification est loin de faire l'unanimité, mais là n'est pas notre propos.

61. Portail nord de l'église de Montsaunès, frise du Boulou et sarcophage de saint Raymond, dans la crypte de la cathédrale de Roda de Isabena par exemple. Devants d'autel de Rigatell et Cardet (les seuls à figurer l'Annonce aux bergers), mais aussi d'Avià, et de Lluçà. Nous ne développerons pas ici les différences entre ces œuvres, bien réelles.

62. Vio, Villamana, Caldegas, etc.



FIG. 19 : LES VIVANTS, côté nord. Cl. E. Garland.

Quelques autres détails iconographiques à signaler : l'attitude de Joseph, sa coiffe à bouton, l'élégance très racée du lion de Marc. (7) Enfin il faut tenir compte du bâti qui sert de support à la fresque. Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur l'abside ne présente aucune marque de décor monumental. Ni lésène, ni arcature, ni modillon. Le mur, à l'intérieur, est resté à l'état brut. On n'a pas essayé de le lisser, contrairement à ce qui fut fait ailleurs, à Ourjout par exemple. Cela contraste avec le soin apporté au décor peint. Mais plus encore cela semble correspondre à l'évolution du bâti à la fin de l'époque romane où on voit augmenter le nombre de constructions nues, brutes, singulièrement dans les villages ou les petits bourgs sans grande ressource. Finalement, même en tenant compte du fait que la Maître d'Éget est un peintre confirmé dont on est en droit d'attendre, comme de tout artiste de valeur, qu'il ose innover ou à tous le moins intégrer les canons et les tendances les plus récentes, il ne nous paraît pas raisonnable de faire remonter la date d'exécution du décor primitif avant la fin du XII^e siècle, et nous penchons même pour le tournant du XIII^e siècle.

Les éléments rajoutés

Ils nécessiteraient une étude approfondie qui demande des compétences que je n'ai pas. Je serai donc bref, laissant à d'autres le soin de poursuivre les investigations. Commençons par l'hémicycle. Côté nord, au-dessus de la porte de la sacristie dont le percement a manifestement provoqué des désordres importants, et dont le mur a été ragréé et lissé (Jean-Marc Stouffs, suite à ces observations, pense que l'on avait à cet endroit une ouverture qui fut comblée)⁶³, nous voyons les vestiges d'une représentation de l'archange Saint-Michel en train de peser les âmes. Il en reste la partie supérieure (le visage et un fragment d'aile) et la partie droite de la balance, dont le fléau penche résolument vers le bas bien que le plateau en soit vide. Sous celui-ci, on lit « MAL » ; à côté, un chapelet de gouttes tombantes. Ce type de représentation est devenu fréquent

63. Rappelons que Jean-Marc Stouffs est arrivé à la conclusion qu'une fenêtre primitive existait côté sud.



FIG. 20 : LE MÉDAILLON FLEURDELISÉ, côté nord. Cl. E. Garland.

vers la fin du Moyen Âge et le début des Temps modernes, et les exemples régionaux en sont nombreux⁶⁴. Le saint Michel d'Éget est remarquable par la finesse du trait, le soin apporté aux carnations, avec ce dégradé de couleur chair sur le visage tout à fait exceptionnel en cette région. Le peintre qui a réalisé l'archange Michel est manifestement un artiste accompli. Toujours est-il que la représentation de l'archange Saint-Michel à cet emplacement a fait disparaître la plus grande partie de la scène de la Visitation ainsi que la scène située à gauche de la Nativité et dont le seul vestige conservé sont les deux ailes mentionnées précédemment. L'autre rajout significatif sur la partie tournante de l'abside concerne les deux bandes verticales timbrées au pochoir de fleurs de lys ocre, dont on peut imaginer qu'elles flanquaient le premier retable installé au fond de l'abside.

Sur le cul-de-four, bien que la couche picturale soit très fine, usée, il est encore possible de discerner le Christ en majesté entouré des Quatre Vivants. Le Christ en gloire occupe quasiment tout l'espace au-dessus du retable. Mi-assis, mi-debout (son trône, qui a probablement été représenté, n'est plus visible), il bénit de la dextre et tient une boule-Terre sur son genou gauche (fig. 18). Cette figure allongée est entourée d'une nuée floconneuse. Autour d'elle, l'espace est occupé par la représentation des Quatre Vivants. Mais, alors que le Christ en majesté est unique, les Quatre Vivants ont connu deux états, aujourd'hui superposés et difficilement discernables pour certains car très effacés. Dans le premier état, les Vivants prennent la forme de grands animaux aux ailes déployées (de gauche à droite l'aigle de Jean, le taureau de Luc, puis en face, l'ange de Matthieu et le lion de Marc) (fig. 19). Ils sont nommés par des inscriptions partiellement conservées, écrites en grandes lettres tardo-médiévales. Pour une raison qui nous échappe, ces Quatre Vivants furent recouverts et remplacés par des médaillons circulaires dans lesquels les évangélistes s'inscrivaient, sous apparence humaine. Dessous chacun des médaillons, une inscription en caractères plus modernes les identifiaient. La disposition des évangélistes différait de celle des animaux : Matthieu et [Marc] à gauche, Luc et Jean à droite. Les médaillons n'occupant pas tout l'espace, le peintre a inséré deux autres paires de médaillons monochromes, plus petits, ornés au pochoir. Une des deux paires est timbrée de quatre fleurs de lys, réalisées avec le même pochoir que les bandes fleurdelisées de l'hémicycle (fig. 20). Un pot à feu, des étoiles par centaines, et une forme granuleuse peinte au sommet du cul-de-four, au-dessus du Christ en majesté (s'agirait-il d'un encensoir ?) complètent l'iconographie de cet ensemble composite⁶⁵.

Malgré l'importance des lacunes et l'état très dégradé de la peinture, les formes, les coloris, et certains détails (telle la forme des nuées ou les médaillons peints au pochoir) rapprochent sans ambiguïté le double décor du cul-de-four avec les peintures murales de Notre-Dame-de-Sescas à Bourisp⁶⁶ et secondairement avec celles de Guchen. Une des voûtes de Bourisp est ornée des Quatre Vivants représentés sous une forme animale, accompagnés d'inscriptions, tout-à-fait dans le style des Quatre Vivants d'Éget. Une autre voûte de la même église est ornée de médaillons circulaires timbrés de fleurs de lys. Enfin,

64. On trouve ce thème représenté dès la seconde moitié du XII^e siècle, au revers de façade de Santa Maria de Taüll, en vallée de Bohi (Catalogne occidentale). Puis, un peu plus tard, dans la crypte latérale de la cathédrale de Roda de Isabena. Au XV^e siècle, à Ore en Comminges, etc.

65. Les étoiles sont de deux types. Il est possible, pour ne pas dire probable, qu'un des deux types ne soit la trace laissée par le fond étoilé du XIX^e siècle.

66. Marc SALVAN-GUILLOTIN, « Les peintures de l'église Notre-Dame de Sescas de Bourisp (Hautes-Pyrénées) », *MSAMF*, t. LXII, 2002, p. 155-174.

toujours dans la même église, la scène du martyre d'Étienne est tapissée de gouttes-larmes semblables à celles qui flanquent l'archange Saint-Michel sur l'hémicycle d'Éget. On en déduit que ce sont les mêmes ateliers (ou au moins des peintres de ces ateliers) qui ont travaillé à Bourisp (et sans doute à Guchen) et à Éget. Cela n'a rien d'étonnant quand on sait que moins de 10 kilomètres séparent les deux villages. Les peintures de Bourisp étant datées de la fin du XVI^e siècle (Ramond Sabatier a laissé une inscription à Bourisp indiquant qu'il y avait œuvré en 1589, et on sait qu'il est intervenu à Guchen en 1601-1602)⁶⁷, c'est entre la fin du XVI^e siècle et la première décennie du XVII^e qu'il est raisonnable de dater le nouveau décor d'Éget.

Conclusion

Avec la découverte du décor peint primitif d'Éget, le corpus des peintures romanes de l'aire pyrénéenne s'est enrichi d'un élément important. Important par la qualité des vestiges conservés ; important du fait de la rareté des peintures attribuables à la fin de l'art roman en cette région ; important parce qu'elles témoignent d'un changement de paradigme, d'une nouvelle conception du rôle du décor absidal ; important enfin par ses qualités artistiques, indéniables, et que l'on ne s'attendrait pas à trouver dans une modeste église d'un village sis au bout d'une vallée encaissée. On ne peut que regretter la disparition de pans entiers du décor primitif suite aux diverses transformations que l'église a subies. Cela est particulièrement dommageable au cul-de-four dont une partie de la composition nous échappe complètement. Mais tout cela confirme l'importance d'Éget au Moyen Âge, importance qui perdura jusqu'aux Temps modernes, comme l'attestent les peintures réalisées alors, peintures certes très dégradées et qui de ce fait présentent un intérêt un peu moindre sur le plan de l'histoire de l'art, mais qui confirment les liens entre l'extrémité de la vallée et la zone un peu plus septentrionale sur laquelle elle débouche. Le relatif isolement d'Éget aujourd'hui, à l'écart de la route qui relie la vallée d'Aure au Sobrarbe espagnol, ne laissait pas imaginer l'existence d'un ensemble aussi intéressant qui doit à la pugnacité de son maire et au talent de son restaurateur sa renaissance spectaculaire.

67. Jacques BRAU, *Les chapelles sixtines des Pyrénées*, MonHélios, Tarbes, 2019, p. 32.

LES CHÂSSES EN BOIS PEINT EN FRANCE MÉRIDIONALE (XII^e-XV^e SIÈCLE)¹

Par Hortense ROLLAND FABRE*

Les châsses constituent une catégorie de reliquaires définis par leur structure, à savoir un coffre rectangulaire surmonté d'un couvercle fixe ou mobile, à deux ou quatre pans. Si les reliquaires d'une manière générale et les châsses d'orfèvrerie plus particulièrement, ont depuis longtemps fait l'objet de recherches foisonnantes et variées, celles en bois peint ont été passées sous silence, ce, non sans lien avec leur faiblesse quantitative et plus encore la pauvreté relative de leur matériau constitutif. Elles constituent pourtant de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art, aussi bien d'un point de vue technique à travers la problématique de leur production et des enjeux multiples qu'elle sous-tend, que d'un point de vue artistique de par leurs caractéristiques stylistique et iconographique. C'est tout du moins ce que nous tenterons de démontrer à travers les neuf châsses de ce type conservées et/ou produites dans le Midi entre le XII^e et le XV^e siècle².

La production des châsses en bois peint en France méridionale

Avant toute considération artistique, c'est la question même de leur production qui se pose. De fait, leurs spécificités typologiques, leur concentration spatiale et chronologique conduisent à s'interroger sur les originalités de ces châsses et sur l'importance (relative) de leur production.

Des spécificités typologiques

Les châsses en bois peint produites en France méridionale présentent des spécificités typologiques à plusieurs titres.

Le particularisme se décèle tout d'abord par comparaison avec les châsses prises dans leur ensemble. Les reliquaires ont évolué au fil du temps, les progrès techniques ayant permis de s'émanciper progressivement des volumes simples imposés par les âmes de bois qui servaient de structure³. Le XIII^e siècle constitue un jalon important dans ces transformations, particulièrement dans le domaine de l'orfèvrerie. Le modèle-type des châsses en vigueur depuis plusieurs siècles est en partie délaissé : non sans lien avec l'essor de l'architecture gothique, celles-ci sont dorénavant

* Communication présentée le 19 avril 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 273-274.

1. Ces travaux sont issus de mon mémoire de recherche mené sous la direction de Virginie Czerniak et soutenu à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès en 2020.

2. Il s'agit des châsses de Moûtiers (référence Palissy PM73000593), de Saint-Lizier (IM09003282), de la châsse dite des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges (PM31000681), de celles de sainte Ursule de Narbonne (PM11000456), des saints martyrs de Caunes-Minervois (PM11000484), de sainte Ursule d'Albi (PM81000007), d'Ancizan (PM65001919), de sainte Julie d'Elne (PM66000308) et de Saint-Hérent (PM63000866). Le détail des lieux de conservation et de provenance, datations, dimensions et protection au titre des Monuments Historiques est fourni dans l'annexe 1.

3. Jean TARALON, *Les trésors des églises de France*, Paris, Hachette, 1966, p. 53.

ornées de pinacles, de gâbles, parfois même de transepts, de portails et de clochers afin de représenter une église, idéale, en miniature⁴. Cette nouvelle tendance créatrice visant à amplifier le corps principal du reliquaire par l'adjonction d'éléments structurels se développe sur l'ensemble du territoire, y compris dans le Midi – les châsses orfèvrées de l'abbaye de Grandselve en offrent une parfaite démonstration. Pourtant, les châsses en bois peint méridionales y sont imperméables. En effet, du XII^e au XV^e siècle, celles-ci présentent les mêmes constantes structurelles : coffre rectangulaire et couvercle à pans. Cette simplicité morphologique perdure après le Moyen Âge, en attestent les deux châsses de l'abbaye bénédictine Saint-Savin datées du XVII^e siècle⁵ ou encore celle de Rocamadour réalisée dans les années 1600⁶ qui répondent du même principe. Ce modèle-type des châsses en bois peint méridionales qui n'a jamais intégré les éléments ornementaux et structurels des châsses d'orfèvrerie semble donc pérenne. Le changement d'apparence qui en résulte induit un changement de signification, tout du moins d'interprétation : elles ne sont pas tant la réduction symbolique d'une église que l'image d'une maison ou d'un tombeau qui abriterait les restes sacrés.

La spécificité des châsses en bois peint méridionales s'appréhende également par un prisme comparatiste avec leurs pendants septentrionaux. De fait, celles qui ont été produites dans la moitié nord de la France ont davantage tendance à suivre l'évolution des formes des châsses d'orfèvrerie. L'absence d'exemples septentrionaux antérieurs au XIV^e siècle empêche de constater ou non une évolution structurelle sur le long terme ; toutefois, les quelques reliquaires encore conservés permettent d'établir une tendance générale pour les derniers siècles du Moyen Âge, à savoir un goût pour les ouvrages architecturés. Exemple le plus monumental que nous conservions, la châsse de Saint-Thibault, datée du XIV^e siècle⁷, présente six pinacles extrêmement développés sur les faces latérales qui sont ainsi transformées en véritables façades. Autre illustration, la châsse des saints Mauxe et Vénérand d'Acquigny⁸, réalisée au XV^e siècle, est une démonstration probante de l'adaptation des modèles d'orfèvrerie : pinacles, contreforts, arcatures, le sculpteur a reproduit avec finesse dans le bois tous les éléments caractéristiques d'une église gothique. Ces différences typologiques se traduisent par des perceptions divergentes des œuvres. Les châsses septentrionales conjuguent sculpture et peinture ; les deux arts fonctionnent ensemble et se répondent, s'enrichissant mutuellement. Avec les reliquaires méridionaux, le rapport à la peinture est plus franc et direct, l'absence de détails architecturés en faisant l'élément essentiel.

Il est à noter que la châsse conservée dans l'église Sainte-Claire de Saint-Hérent (Puy-de-Dôme) occupe une place particulière dans ce corpus. Présentant trois pinacles couronnant une structure élémentaire dépourvue d'éléments sculptés, elle est à la croisée des châsses en bois peint méridionales et septentrionales – un statut intermédiaire qui trouve une explication dans sa situation géographique, au carrefour d'influences. Ce schéma mixte qui puise dans ces deux tendances, semble avoir perduré en Auvergne : la châsse moderne de Saint-Austremoine de Mozac⁹ voit elle aussi le faîte de son couvercle agrémenté de trois pinacles.

Enfin, la question s'est posée de savoir si au sein même du corpus méridional, certaines spécificités pouvaient être relevées selon les périodes de création. D'un point de vue strictement typologique, aucun changement notable n'est décelable, bien que là encore, la faible quantité d'objets conservés constitue un frein à une étude diachronique précise ; les mêmes caractéristiques se retrouvent globalement du XII^e au XV^e siècle. Aussi, malgré quelques nuances dans les dimensions, le type de piètement ou le système d'assemblage, les châsses en bois peint méridionales constituent un groupe véritablement homogène : si des techniques ont évolué au fil du temps, l'aspect général des reliquaires n'a point varié de manière significative. Cette unité formelle et structurelle renforce l'idée sus-présentée d'une spécificité méridionale. Les châsses en bois peint septentrionales affichent en effet une diversité bien plus importante : certaines ont conservé le modèle simple de nos contrées tandis que d'autres ont adopté des formes d'église, et au sein même de cette catégorie, les agencements et l'ampleur des éléments architecturés sont variés.

4. Pascale CHARRON et Jean-Marie GUILLIQUET, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 79.

5. Référence Palissy : IM65001555.

6. Référence Palissy : PM46000361.

7. Référence Palissy : PM21002085.

8. Référence Palissy : PM52000578.

9. Référence Palissy : PM63000610.

Ainsi, la sobriété structurelle qui caractérise l'ensemble des châsses en bois peint en France méridionale, si elle n'est pas exclusive, n'en demeure pas moins une spécificité typologique qui permet de déterminer un groupe cohérent doté d'une véritable identité. La surface en bois, nue, lisse, est propice à la réception d'un décor recouvrant intégralement la châsse. La peinture dès lors, ne peut jouer un rôle auxiliaire : elle ne se contente pas d'agrémenter et d'orner le reliquaire, elle fait le reliquaire et en renforce indéniablement la portée symbolique. Nous verrons à ce titre, que les choix iconographiques du XIV^e siècle particulièrement, sont éminemment significatifs.

Une concentration chronologique et spatiale de la production

Outre ces spécificités typologiques, un double constat peut être établi quant à la production des châsses en bois peint méridionales, celui d'une concentration à la fois spatiale et chronologique.

Spatiale tout d'abord. Le corpus est composé de neuf châsses réparties de manière inégale dans la moitié sud de la France : celles de Moûtiers et de Saint-Hérent sont isolées géographiquement tandis que les sept autres sont regroupées en Occitanie (quatre dans l'ancienne région Midi-Pyrénées, trois en ex Languedoc-Roussillon). Ce particularisme régional est d'autant plus flagrant lorsque l'on s'intéresse à la production de ces reliquaires dans la moitié nord du pays. En effet, les huit châsses recensées en France septentrionale répondent à une organisation très disparate : une est conservée en Haute Normandie, deux en Bourgogne et en Alsace et trois en Champagne-Ardenne¹⁰. Ainsi, si les proportions entre le nord et le sud sont équilibrées (respectivement huit et neuf châsses), les répartitions internes divergent fortement. La concentration des châsses en bois est donc particulièrement et remarquablement forte en Occitanie d'où proviennent plus de 40% de celles recensées sur l'ensemble du territoire¹¹.

Chronologique ensuite. La production s'étend sur quatre siècles, du XII^e au XV^e siècle. Les châsses de Moûtiers et de Saint-Hérent qui occupent en raison de leur éloignement une place à part dans le corpus, en fournissent de surcroît les bornes chronologiques. Par conséquent, la concentration est également temporelle dans la mesure où les sept autres châsses ont été réalisées entre le XIII^e siècle et la première moitié du XV^e siècle. Cinq d'entre elles sont plus précisément datées de la toute fin du XIII^e et/ou du XIV^e siècle¹².

L'étude du corpus met donc en exergue une production qui se caractérise par un périmètre défini, l'actuelle région Occitanie, et par une période relativement prolifique, le XIV^e siècle. Cette répartition est-elle le fruit des aléas de la conservation ? Il semble évident que les quelques rares exemples dont nous avons aujourd'hui trace en France furent par les temps passés plus nombreux, la fragilité inhérente à ce type d'objets réalisés en matériaux périssables ayant certainement contribué à leur disparition. L'analyse est en cela biaisée et les pourcentages annoncés ne sont en soi que peu significatifs. Pour autant et en ayant conscience de ces limites, la concentration spatiale et chronologique des châsses en bois peint se révèle avec trop d'éclat pour être simplement, un heureux hasard. Comment donc expliquer l'importance de cette production dans nos contrées ?

10. Les huit châsses septentrionales dont il est question sont les suivantes : la châsse de Jaucourt (Aube) premier quart du XIV^e siècle (référence Palissy : PM10002998) ; la châsse dite de saint Thibault (Côte d'Or), XIV^e siècle (PM21002085) ; la châsse de sainte Sophie d'Eschau (Bas-Rhin), XIV^e siècle (PM67000076) ; la châsse des saints Mauxe et Vénérand d'Acquigny (Eure), XV^e siècle (PM27000013) ; la châsse de saint Flavit (Aube), XV^e siècle (PM10002883) ; la châsse de Beaune (Côte d'Or), XV^e siècle (IM21008292) ; la châsse de saint Hippolyte (Haut-Rhin), quatrième quart du XV^e siècle (PM68000341) ; la châsse de Joinville (Haute-Marne), limite XV^e-XVI^e siècle (PM52000578).

11. Voir annexe 2.

12. Ces statistiques incluent la châsse de Saint-Lizier qui ne serait pas une production française et ne devrait donc théoriquement pas y figurer. Elle est toutefois prise en compte dans la mesure où elle a fait l'objet d'une réappropriation culturelle et cultuelle (en atteste l'inscription sur le rebord interne de la cuve), s'inscrivant dès lors dans la liturgie méridionale, au même titre que les autres châsses purement locales.

Les potentiels facteurs d'explication de la production

Les facteurs technique et économique

Les châsses en bois peint présentent indéniablement, un certain nombre d'avantages. D'un point de vue technique, leur fabrication est aisée et rapide, leur structure élémentaire ne constituant aucune difficulté particulière. De plus, l'aspect économique est non négligeable. À l'exception des ferronneries que présentent certains reliquaires, ils sont intégralement fabriqués en bois. Non précieux, peu cher et localement disponible, ce matériau est extrêmement intéressant en termes de coût. Quant au décor, la réalisation des peintures n'est pas nécessairement onéreuse : la surface à recouvrir est assez restreinte et les pigments constituent un poste de dépense plus ou moins important selon leur préciosité et leur rareté.

La question se pose du poids à accorder à ce volet économique : la production des châsses en bois répond-elle uniquement de considérations purement matérielles ? Si tel était le cas, il faudrait possiblement s'attendre à une accélération de la production en contexte de « crise », plus particulièrement au cours du XIV^e siècle qui voit de nombreux fléaux s'abattre, ce qui justifierait le choix, dans un contexte fragilisé, de reliquaires en bois peu coûteux à fabriquer. Cela ne semble pourtant pas être le cas. D'une part, quasiment la moitié des châsses méridionales a été réalisée entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, avant même que les troubles et tribulations n'atteignent leur paroxysme. D'autre part, les périodes de tourments et d'agitations, si elles peuvent constituer un frein à la production artistique, n'en sonnent pas pour autant le glas. De même que les artistes et artisans n'ont cessé de construire ou de sculpter au temps de la croisade des Albigeois¹³, le siècle de la guerre de Cent Ans a vu naître de nombreuses œuvres, y compris d'orfèvrerie. À ce titre, si « l'extraordinaire épanouissement des arts » suscité par la présence pontificale à Avignon a depuis longtemps été démontré¹⁴, plus récemment, les travaux dirigés par Virginie Czerniak et Charlotte Riou portant sur Toulouse au XIV^e siècle établissent ce même constat, mettant en lumière le fait que malgré la fâcheuse conjoncture à laquelle la ville est confrontée, celle-ci n'a cessé de briller comme un centre culturel, intellectuel et artistique¹⁵.

Il est incontestable que le facteur économique a de tout temps, joué un rôle majeur dans la fabrication des châsses en bois peint. Sans doute a-t-il été dans certains cas, la motivation première : la châsse d'Ancizan est une excellente illustration du type de reliquaire très modeste fabriqué à destination de petites églises de montagnes par des commanditaires qui n'avaient certainement pas les moyens de s'offrir un revêtement orfèvré et qui ont dû opter pour un modèle plus économique. Ce critère nous permet également d'envisager une production sur le long terme : si celle-ci a dépassé les limites du Moyen Âge, rien ne nous interdit de penser qu'il en a toujours existé. De fait, la plus ancienne châsse en bois peint conservée sur l'ensemble du territoire, celle de Moûtiers, est datée du XII^e siècle, mais il existait des châsses d'orfèvrerie depuis au moins le VII^e siècle¹⁶. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec les reliquaires en bois ?

Néanmoins, ce facteur est insuffisant et surtout, il ne constitue en rien une spécificité méridionale : ces questionnements techniques et économiques auraient pu trouver des réponses similaires concernant la moitié nord du royaume, frappée des mêmes vicissitudes. C'est donc par un autre prisme que la production de châsses en bois peint dans nos régions doit être appréhendée.

Un phénomène de mode ?

Le fait que la production du sud de la France soit précisément ciblée dans le temps et dans l'espace relèverait davantage du culturel : ne pourrait-on pas y voir un phénomène de mode, les châsses en bois peint correspondant au goût

13. Daniel CAZES, « L'art dans les pays de Toulouse, Comminges et Foix au temps de la bataille de Muret », *Le temps de la bataille de Muret. 12 septembre 1213*, actes du 61^e congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Muret, 13 et 14 septembre 2013, Saint-Gaudens, Société des Études du Comminges, 2014, p. 444.

14. Boris BOVE, *Le temps de la guerre de Cent Ans. 1328-1453*, [E-book], Paris, Belin, 2009, p. 953.

15. Virginie CZERNIAK et Charlotte RIOU (dir.), *Toulouse au XIV^e siècle. Histoire, histoire de l'Art et archéologie. Une floraison d'exception au temps de la peste et de la guerre de Cent ans*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2021, 270 p.

16. Emmanuelle RIAND, *Recherche sur les châsses d'orfèvrerie du VII^e au XIII^e siècle conservées en France*, thèse de doctorat sous la direction de Maylis Baylé, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007, p. 61.



FIG. 1. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, face latérale droite, détail d'un évêque. Cl. H. Rolland Fabre.

des commanditaires méridionaux du XIV^e siècle ? L'invariabilité de la forme semble en effet traduire un certain succès du modèle, auquel il peut sans doute être apporté quelques explications.

Malgré la simplicité de leur support, les châsses du corpus demeurent des objets précieux de par l'usage de matériaux et de pigments rares exaltant encore davantage leur sacralité. Ainsi, des feuilles d'or ont été appliquées pour rehausser et magnifier nimbes, couronnes, bordures sur la châsse de sainte Ursule d'Albi (fig. 1). La châsse des saints patrons quant à elle, présente une technique picturale « exceptionnelle » résidant d'une part dans la richesse et la variété des pigments et laques employés et d'autre part, dans l'abondance de l'argenture : la surface est intégralement recouverte de feuilles d'argent sur lesquelles a été appliquée une laque jaune transparente afin d'imiter la dorure¹⁷. Les procédés picturaux élaborés, les matériaux et pigments rares et précieux attestent un goût pour le raffinement, le luxe, le somptuaire que l'on rencontre pareillement dans la peinture monumentale du Midi languedocien des années 1300-1350, avec une double finalité spirituelle et sociale¹⁸. Matériellement et symboliquement donc, ces reliquaires sont, à l'instar de leurs pendants orfèvres, des objets de prestige. Leur richesse tient possiblement aussi pour partie au décor qui les caractérise ainsi qu'à la grande qualité plastique des peintures. Ce support offre de fait un large champ des possibles et la richesse iconographique et stylistique, couplée à l'usage de matériaux nobles, leur confèrent une valeur toute particulière.

En outre, afin de mieux saisir les tenants de la fabrication des châsses en bois peint dans nos contrées, il est nécessaire de l'insérer dans un contexte, une pratique artistique plus générale, celle de la peinture sur panneau de bois. Le Midi de la France se caractérise en effet par une tradition forte et ancrée du bois comme support de création. Cette place majeure des panneaux de bois peint se traduit par des formes multiples et des usages variés : des châsses donc, mais aussi des retables, des œuvres de dévotion, des lambris, des charpentes de plancher peintes, etc.

Si donc la production des châsses peintes dans le Midi languedocien résulte d'un effet de mode, il est tentant d'en rechercher l'origine. Le choix d'un matériau non précieux dans la fabrication d'un reliquaire, enveloppe sacrée destinée à la fois à protéger et à honorer les vénérés restes dont la valeur est inestimable, pourrait trouver racine dans la philosophie et la spiritualité d'un ordre qui fait de la pauvreté son fer de lance. Dans cette optique, deux pistes principales ont été envisagées, à savoir les Cisterciens et les ordres mendiants. Bien que séduisantes, elles n'ont pas véritablement abouti et nous sommes confrontés à une limite majeure : nous n'avons trace d'aucun reliquaire de ce type dans les productions de ces ordres (à l'exception de la châsse de sainte Ursule de Narbonne pour laquelle l'hypothèse d'une création cistercienne a été émise¹⁹). Ce ne sont là que des axes de réflexion qu'il conviendrait de creuser davantage.

17. Nicole ANDRIEU, Sylvie DECOTTIGNIES et Jérôme RUIZ, « La restauration de la châsse de Saint-Pé-d'Ardet », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 33 (2013), p. 83-84.

18. Virginie CZERNIAK, « Pigments rares, matériaux précieux et procédés techniques élaborés : l'expression d'un raffinement certain dans la peinture murale méridionale du XIV^e siècle », *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterraneas en los siglos XIV y XV*, Universitat de Valencia, 2015, p. 302.

19. Hortense ROLLAND, « Deux rares châsses médiévales richement peintes », *Le Patrimoine. Histoire, culture et création d'Occitanie*, n° 61 (2022), p. 98.

Évolutions iconographiques et stylistiques des décors peints

La période d'étude, longue de quatre siècles, a permis de s'interroger sur les évolutions iconographiques et stylistiques des peintures au cours du temps. Les châsses ont ainsi été séparées chronologiquement en trois groupes très nettement distincts.

Les châsses des XII^e et XIII^e siècles

Des XII^e et XIII^e siècles, sont conservées deux châsses qui occupent, à plusieurs égards, une place à part dans le corpus.

Une iconographie animalière et ornementale

La châsse de Moûtiers présente un décor peint presque exclusivement animalier. Sur la face avant de la cuve, l'unique personnage lève le bras gauche en direction d'un animal, peut-être un agneau à poils longs, et sur la face latérale gauche est représenté un aigle. Deux animaux ailés au corps étiré sont figurés sur les faces principales du couvercle. S'il semble s'agir d'un lion sur la face arrière, la créature de la face avant n'est plus lisible ; la présence d'un élément semblable à un bec pourrait faire penser à un oiseau. La dégradation considérable de la couche picturale, très lacunaire, rend impossible la détermination d'un programme iconographique ; seules des hypothèses peuvent être proposées.

La première interprétation qui pourrait être faite des peintures est celle d'une représentation symbolique des évangélistes Marc et Jean – ce qui ferait sens sur un reliquaire – mais certains éléments soulèvent une interrogation quant aux véritables intentions iconographiques. De fait, seulement deux évangélistes sur les quatre sont figurés et d'autre part, ils ne sont pas dotés de leurs attributs traditionnels (nimbe, livre, phylactère) et présentent un traitement hétérogène (seul l'aigle est couronné).

Une seconde hypothèse peut être envisagée, celle d'une conception métaphorique des sujets peints : ne pourrait-on pas considérer qu'il y a là une iconographie très imagée à dimension religieuse et édifiante ? De fait, si certaines figurations animales sont simplement décoratives, elles revêtent généralement une dimension symbolique²⁰. Ainsi, l'animal sur la face arrière pourrait être un hybride à gueule de félin et corps d'oiseau. Une telle créature monstrueuse et effrayante aurait une fonction apotropaïque²¹. Quant à la créature de la face avant, peut-être est-ce un griffon, cet être hybride associant les attributs de l'aigle et du lion et incarnant par là même, la double nature humaine et divine du Christ²². Il est ainsi possible de concevoir les peintures de la châsse comme une somme de représentations symboliques et morales et en cela, si un agneau est effectivement illustré sur la face avant de la cuve, sa dimension christique est évidente. Toutefois, cette hypothèse n'est pas complètement satisfaisante et est confrontée là encore, à certaines limites : le choix d'une iconographie purement animalière dotée d'un sens qu'il faut déchiffrer est étonnant et surtout, aucune cohérence ne se dégage de ces représentations isolées.

Les sujets animaliers se retrouvent sur la châsse de Saint-Lizier (fig. 2), mais traités d'une manière bien différente. De fait, toutes les faces sont gravées, selon leurs dimensions, d'un, deux ou trois médaillons à l'intérieur desquels se déploient tantôt des oiseaux adossés à la tête affrontée, tantôt des entrelacs. La grammaire décorative est riche et variée : les entrelacs sont de trois types, les pans du couvercle sont habillés de rinceaux et le couronnement de la châsse est décoré de souples et élégants motifs floraux.

Si les deux châsses présentent des histoires et des origines très différentes, un parallèle peut tout de même être établi entre elles, qui réside dans des choix iconographiques relativement originaux à double titre.

20. Janetta REBOLD BENTON, *Bestiaire médiéval : les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Michèle Veubret, Paris, Abbeville, 1992, p. 110.

21. Marcel DURLIAT, *L'art roman*, nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 155.

22. J. REBOLD BENTON, *Bestiaire médiéval...*, p. 126.



FIG. 2. CHÂSSE DE SAINT-LIZIER, vue de face. Cliché © J. Ruiz, Atelier du Lauragais.

C'est tout d'abord l'écart entre les sujets et le support sur lesquels ils sont peints qui interroge. La châsse savoyarde est recouverte d'animaux, quand bien même seraient-ils dotés d'une dimension spirituelle, et dans le cas ariégeois, le décor est purement ornemental. Nous aurions pu nous attendre, comme ce sera le cas au XIV^e siècle, à des figures humaines, ce d'autant plus qu'il existe dès cette époque des châsses, en particulier d'orfèvrerie, qui affichent un décor historié en lien direct avec les reliques à l'intérieur – un décor à la dimension chrétienne explicite donc.

C'est là la seconde particularité qui doit être relevée : dans les deux cas, il n'y a aucune corrélation entre les reliques conservées et l'iconographie. Effectivement, une inscription sur le rebord interne de la châsse ariégeoise précise que s'y trouvaient les reliques de saint Lizier et les authentiques conservés dans la châsse de Moûtiers permettent d'identifier les restes sacrés comme étant ceux de saint Laurent, des quarante martyrs de Sébaste et des martyrs de la légion thébaine. Ce décalage, frappant, ne pourrait trouver une explication que dans des réemplois. Dans le cas de la châsse de Moûtiers, peut-être s'agissait-il à l'origine d'un coffret profane ou bien d'une ancienne châsse dont les reliques étaient davantage en adéquation avec le décor peint. Quant à celle de Saint-Lizier, elle aurait été produite – nous le verrons plus loin – à l'extérieur de nos frontières et aurait été importée avant d'être transformée en un reliquaire destiné à accueillir les restes de saint Lizier. Finalement, ces châsses sont avant tout des témoins de la capacité de réemploi et d'adaptation des objets auxquels sont conférées de nouvelles fonctionnalités, plus spécifiquement liturgiques. La châsse de Saint-Lizier, qui serait l'unique châsse du corpus à ne pas avoir été produite dans le Midi, témoigne de surcroît de l'importance des échanges artistiques, culturels, intellectuels et matériels entre l'Occident, le monde islamique et le monde byzantin.

De la tradition romane à l'empreinte islamique

La châsse de Moûtiers s'inscrit dans une tradition picturale romane, aussi bien par sa palette typique – rouge, ocre jaune et ocre vert – harmonieusement agencée sur l'ensemble du reliquaire que par son épais cerne noir qui structure l'ensemble. Au regard des lacunes, peu d'éléments entrent en jeu dans sa datation. De fait, la représentation des animaux n'évolue pas de manière nette et significative au fil du temps ; néanmoins, le choix de ces sujets animaliers est en soi

porteur d'information : les bestiaires correspondent au goût des commanditaires du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle²³. L'étude du personnage de la face avant, plus précisément de ses vêtements, permet de circonscrire davantage la fourchette chronologique. Il porte une tunique relativement travaillée : quelques plis sont marqués au niveau des coudes et des manches et une courbe souligne son bas-ventre. Au niveau des jambes, des plis verticaux sur les côtés épousent ses cuisses tandis qu'au centre, des plis en V creusent le tissu. Le col, plein et fermé, adoptant une forme de U profond, est très spécifique. Dès le XI^e siècle, mais plus encore dans les premières décennies du siècle suivant, les manuscrits enluminés offrent de nombreuses illustrations de personnages vêtus de la sorte²⁴. Au regard de ces divers éléments, le reliquaire savoyard peut être daté de la première moitié du XII^e siècle.

Comme il l'a été susmentionné, le décor peint de la châsse de Saint-Lizier conduit à envisager une production étrangère. Les oiseaux affrontés dans les médaillons sont un héritage du thème d'origine sassanide des animaux affrontés, adossés ou répartis de part et d'autre d'un axe que l'on rencontre abondamment dans les arts orientaux, islamique comme byzantin²⁵. Quant aux entrelacs complexes, très décoratifs, ils s'inscrivent davantage dans une tradition artistique islamique²⁶. Le répertoire ornemental des peintures de la châsse est donc fortement éloigné de l'iconographie chrétienne traditionnelle – un décalage que justifierait une importation. Dès lors, quelle pourrait en être l'origine ? L'Espagne musulmane notamment a produit un certain nombre de coffrets en forme de châsse sur lesquels sont fixées des plaques d'ivoire peintes ou marquetées décorées d'animaux affrontés et de motifs végétaux placés dans des médaillons circulaires ou polylobés²⁷. La Sicile se caractérise quant à elle par une typologie de châsses et de coffrets en ivoire spécifiques, homogènes et aisément identifiables, sur lesquels on retrouve les animaux et les entrelacs dans des médaillons ou se développant librement sur les faces. À Chypre également, ont été fabriqués des coffrets recouverts de plaques de métal ajourées où se déploient, dans des médaillons perlés et reliés, des animaux stylisés²⁸. Si différents centres de production peuvent ainsi être envisagés, aucun ne semble correspondre parfaitement : aucune autre châsse en bois peint et présentant des motifs au traitement identique n'y a été retrouvée ; seules des ressemblances s'en dégagent. Si une origine n'a donc pas pu être précisément ciblée, il semblerait en revanche que l'influence soit davantage islamique que byzantine.

Cet écueil se rencontre pareillement en ce qui concerne la datation. De fait, les principes décoratifs et la grammaire ornementale non seulement se retrouvent sur un territoire très étendu sur le pourtour de la Méditerranée mais aussi sur un temps long, si bien qu'il est complexe de circonscrire leur réalisation à une période précise. Par comparaison avec les châsses et coffrets espagnols et siciliens, qui présentent les parentés les plus fortes avec la châsse ariégeoise, ainsi qu'avec différents textiles, cette châsse peut être considérée, prudemment, comme une œuvre produite entre le XII^e siècle et la première moitié du XIII^e siècle.

Les châsses du XIV^e siècle

La fin du XIII^e siècle et le XIV^e siècle ont livré cinq châsses, en faisant incontestablement la période la plus riche, iconographiquement comme stylistiquement. Toutes présentent des décors figurés ; l'ornemental n'a que peu de place dans ce corpus où il ne se retrouve que dans deux cas : sur la châsse de Caunes-Minervois où l'abondance et la diversification des motifs employés traduit une intention purement décorative du peintre ainsi que sur la châsse d'Ancizan où les éléments ornementaux se dotent d'une connotation symbolique. La récurrence des sujets illustrés et l'unité stylistique globale de ces châsses qui s'inscrivent dans une même mouvance artistique en font un groupe véritablement homogène.

23. Robert DULAU et Géraldine ALBERS, *Peintures murales en France, XI^e-XVI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 179.

24. Des comparaisons peuvent notamment être établies avec le personnage illustré au folio 111v du livre XXVIII des *Morales sur Job*. Saint Grégoire le Grand, *Morales sur Job (livres XII-XXXI)*, deuxième décennie du XII^e siècle, BM Dijon, ms. 173.

25. *Byzance : l'art byzantin dans les collections publiques françaises [Paris, musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1^{er} février 1993]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 339.

26. Christian HECK (dir.), *Moyen Âge. Chrétienté et Islam*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 2011, p. 472.

27. Roberto CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée des croisades*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2000, p. 54.

28. Jannic DURAND et Dorota GIOVANNONI (dir.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, IV^e-XVI^e siècle [Paris, musée du Louvre, 28 octobre 2012 - 28 janvier 2013]*, Paris, Musée du Louvre et Somogy, 2012, p. 278-279.

Une prépondérance des iconographies martyrielles et sacrificielles

Parmi les différents thèmes iconographiques développés sur les châsses, l'un se dégage clairement, celui des iconographies martyrielles, traité de plusieurs façons.

La châsse de sainte Ursule de Narbonne (fig. 3) tout d'abord, en offre l'ensemble le plus développé à travers la représentation d'un cycle hagiographique dédié aux Onze Mille Vierges. Sept épisodes sont illustrés sur la cuve, retraçant la légende d'Ursule et de son cortège virginal, de leur départ de Bretagne à leur martyre à Cologne. Ordonnés chronologiquement et pertinemment choisis, ils offrent un résumé hagiographique éclairant et guidant le spectateur, qui se fait désormais lecteur, attestant en cela la complémentarité entre sources textuelles et iconographiques.



FIG. 3. CHÂSSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, vue de trois-quarts arrière. Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

La représentation d'un cycle hagiographique fait figure d'*unicum* parmi les châsses du corpus. Pour le reste, les iconographies martyrielles se développent essentiellement sous la forme de scènes isolées ou de représentations de saints personnages ayant subi le martyre. Ainsi en est-il de la châsse des saints martyrs de Caunes-Minervois : les quatre frères suppliciés que la tradition fait appartenir à la ville de Caunes – Amand, Luce, Alexandre et Audalde – sont peints sur les faces principales de la cuve, tenant dans leurs mains un livre et la palme²⁹. La figuration sur les faces latérales des saints Pierre et Paul, piliers de l'institution ecclésiale auxquels l'abbaye est dédiée, souligne davantage encore la dimension martyrielle.

La châsse conservée dans le trésor de la cathédrale d'Albi renoue elle aussi avec la légende des Onze Mille Vierges. À l'image d'une Vierge de Miséricorde, Ursule étend ses longs bras et protège sous son manteau de vair quatre vierges saintes qui ont partagé son martyre. La double occurrence sur les châsses en bois peint méridionales d'une iconographie dédiée aux Onze Mille Vierges mérite d'être soulignée. Leur culte connaît un essor dans la seconde moitié du XII^e siècle dans les régions du nord de la France et dans les provinces belges avant de se répandre dans le reste de l'Europe³⁰ – un essor qui se traduit d'un point de vue artistique, par l'élaboration de formules iconographiques spécifiques. À Narbonne et à Albi, deux schémas différents sont adoptés, respectivement un cycle hagiographique et une « Ursule au Manteau ».

29. À l'exception d'Amand, évêque, représenté avec les attributs de la fonction épiscopale.

30. Laurence MOULINIER-BROGI, « Elisabeth, Ursule et les Onze mille Vierges : un cas d'invention de reliques à Cologne au XII^e siècle », *Médiévales*, vol. 11, n° 22 (1992), p. 186.

Le fait que tous deux fassent partie des plus anciens exemples de chacun de ces types actuellement conservés est tout à fait remarquable, traduisant semble-t-il une précocité de ces représentations méridionales³¹.

Enfin, une version différente de l'iconographie sacrificielle est proposée avec la châsse des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges. Malgré les lacunes considérables, en particulier sur la face avant où le décor médiéval a disparu dans sa quasi-totalité, la richesse iconographique demeure tout à fait considérable : neuf scènes de martyre sont illustrées (fig. 4). À l'instar de la châsse de sainte Ursule de Narbonne, la multiplicité des sujets et la structuration des peintures qui se répondent autorisent à parler réellement ici de programme iconographique, au sujet duquel deux constats peuvent être établis : d'une part, la diversité des saints convoqués – des saints méridionaux voire locaux côtoyant des grandes figures universelles – d'autre part, le caractère traditionnel des représentations³², conformes aux sources hagiographiques dans lesquelles elles puisent.



FIG. 4. CHÂSSE DES SAINTS PATRONS DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES, vue de trois-quarts arrière.
Cl. Ph. Poitou © Inventaire général Région Occitanie.

Le martyre occupe donc une place de premier ordre parmi les décors des châsses en bois peint méridionales, manifestant en cela le caractère éminemment significatif de la peinture médiévale. De fait, le choix des sujets tout d'abord, se comprend au regard du support sur lequel ils sont illustrés : un reliquaire, parce qu'il est précisément destiné à contenir les reliques des saints et des martyrs, justifie une iconographie sacrificielle. Il existe ensuite une corrélation évidente entre l'iconographie et les reliques conservées à l'intérieur – corrélation attestée par la présence d'authentiques (châsse des saints patrons), par des sources textuelles (châsse de Caunes-Minervois) ou simplement intuitées au regard

31. Un constat à appréhender avec recul cependant en ce qu'il ne porte que sur les œuvres dont des traces matérielles sont conservées. Ainsi, parmi les cycles hagiographiques dédiés aux Onze Mille Vierges antérieurs aux peintures de la châsse se trouvent deux coupes allemandes du XI^e-XII^e siècle, les peintures monumentales de l'église Sainte-Ursule de Lipp (seconde moitié du XIII^e siècle) et la châsse de Kerniel (1292). Quant à l'Ursule au Manteau, le plus ancien exemple serait une fresque peinte dans l'église de Linz-am-Rhein (fin du XIII^e siècle – datation aujourd'hui remise en cause). Pour plus de détails sur chacun de ces exemples, voir Paul PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde : étude d'un thème iconographique*, Paris, A. Fontemoing, 1908, 260 p.

32. Seul le *flabellum* que porte l'ange éventant saint Laurent revêt un caractère relativement exceptionnel. Ce particularisme iconographique se retrouve également sur un chapiteau du cloître de Moissac. Quitterie CAZES et Maurice SCELLÈS, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2001, p. 155.

du processus de mise en scène dont résultent les représentations médiévales³³. Les figurations martyrielles mettent finalement en exergue une double relation : celle qui unit l'iconographie et le support qui la reçoit, et celle qui lie le contenant au contenu.

À côté des iconographies sacrificielles, un second thème majeur se dégage, celui des figurations christiques. Les scènes de la Passion y sont en effet récurrentes, selon une tendance commune aux différents arts de la période.

Une Crucifixion occupe le couvercle de la face avant de la châsse d'Ancizan (fig. 5). Iconographie sacrificielle par excellence, sa présence n'est en rien surprenante. L'herbe dans laquelle est plantée la Croix, les arbres qui l'encadrent et le fond timbré de fleurettes enrichissent la représentation d'une dimension symbolique supplémentaire : la Croix est ici appréhendée comme source de vie, l'idée sous-jacente étant que la mort du Christ ressourçe et régénère le monde. Dans ce cas précis, l'ornemental semblerait significatif, les rinceaux, motifs végétaux et animaliers peints sur les autres faces exaltant cette image d'une Crucifixion source de vie.



FIG. 5. CHÂSSE D'ANCIZAN, couvercle face avant, détail de la Crucifixion. Cl. H. Rolland Fabre.

La thématique se retrouve sur la châsse de sainte Ursule de Narbonne, à cette différence près que la Croix est immergée dans l'eau. Néanmoins, la Crucifixion n'est pas représentée pour elle-même ; elle est associée à une Seconde Parousie, si bien qu'il faut y voir ici un double degré d'interprétation. En effet, le choix de ces deux représentations christiques sur le couvercle et leur emplacement font sens à plusieurs titres, mettant en exergue non seulement le Sacrifice du Christ mais établissant également un parallèle entre celui-ci et le martyr d'Ursule³⁴. En cela, la châsse narbonnaise est d'une cohérence iconographique tout à fait notable, thématiques christiques et hagiographiques s'imbriquant et se répondant parfaitement.

Enfin, l'Enfant Jésus, bénissant, debout sur les genoux de sa mère, est peint sur le couvercle de la châsse albigeoise.

33. Pour reprendre les propos de Jean-Claude SCHMITT, « ces images, qui couvrent le reliquaire, en désignent le contenu, en rappellent l'origine, en nourrissent le commentaire liturgique, doctrinal ou dévot ». Jean-Claude SCHMITT, « Les reliques et les images », *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque de l'université du Littoral-Côte d'opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Edina BOZÓKY et Anne-Marie HELVÉTIUS (éd.), Turnhout, Brepols, 1999, p. 151.

34. H. ROLLAND, « Deux rares châsses médiévales ... », p. 103.



FIG. 6. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, vue de trois-quarts arrière. Cl. J.-F. Peiré © Inventaire général Région Occitanie.



FIG. 7. CHÂSSE DES SAINTS MARTYRS DE CAUNES-MINERVOIS, vue de trois-quarts face.
Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

Outre ces deux sujets principaux, une place relativement importante est accordée à l'héraldique, présente sous deux aspects : les écus armoriés et les figures héraldiques isolées.

La châsse albigeoise s'inscrit dans la première catégorie. Sur la face arrière, quatre écus positionnés dans les angles supérieurs du couvercle et de la cuve affichent les armes de Bernard Vaquier, un chanoine de la cathédrale Sainte-Cécile (fig. 6). Quant au reliquaire caunois, sont représentées de chaque côté du couvercle dans des cartouches très développés, les armes de l'abbaye Saint-Pierre-Saint-Paul de Caunes-Minervois et celles de Jean III de Castelpers, l'abbé commanditaire (fig. 7). Ainsi employée, l'héraldique constitue une précieuse source de renseignements sur l'histoire de l'objet.

La seconde forme concerne la châsse d'Ancizan, dont les faces latérales sont agrémentées d'aigles héraldiques. Cette présence héraldique interroge, la difficulté et l'ambiguïté de ce type de représentation résidant dans le fait qu'il n'est pas nécessairement significatif et peut avoir une valeur ornementale. Deux cas de figure peuvent dès lors être envisagés. Dans le premier, les aigles ont une véritable connotation héraldique ; il pourrait ainsi s'agir des armes du commanditaire qui n'a pu être identifié. Dans le second, plus probable, elles ont une simple dimension décorative. De fait, à partir du XIII^e siècle, les armoiries envahissent véritablement la culture matérielle³⁵ ; il est donc possible d'imaginer que le peintre a reproduit sur le bois ce motif qu'il a probablement déjà rencontré, sans chercher à lui conférer la valeur emblématique qui lui est originellement attachée.

Par ailleurs, une autre caractéristique de ces châsses en bois peint réside dans la présence d'inscriptions. Celles du XIV^e siècle n'authentifient pas de manière claire et explicite les reliques conservées à l'intérieur, contrairement à ce que l'on a pu rencontrer avec la châsse de Saint-Lizier. Elles sont davantage destinées à identifier les personnages représentés³⁶ tout en permettant malgré tout, d'émettre des hypothèses sur la nature des reliques.

Les rapports avec l'architecture

Aucune châsse n'a conservé son emplacement d'origine ; pour autant, la question des rapports entre le reliquaire et le décor de la partie de l'église dans laquelle il était conservé s'est posée : les peintures murales dialoguaient-elles avec celles des châsses ? Si les sources font bien souvent défaut, deux hypothèses concernant les reliquaires d'Albi et de Caunes-Minervois ont malgré tout, pu être émises.

S'agissant de la châsse de sainte Ursule, Matthieu Desachy estime que Bernard Vaquier l'aurait commandée afin de la placer dans la chapelle Saint-Barthélemy dans laquelle il s'est fait inhumer en 1391. En 1476, un autre chanoine d'Albi, Arnaud Manelphe, a fondé la confrérie de sainte Ursule dans cette même chapelle, renommée chapelle des Onze-Mille-Vierges. La création de la confrérie s'expliquerait précisément par la présence des reliques de la sainte colonaise³⁷. Il y avait donc dans cette chapelle un rapport particulier à la légende des Onze Mille Vierges qui justifie qu'au XVI^e siècle le décor leur ait été dédié : Ursule et ses compagnes étaient peintes sur le mur ouest et un retable sculpté à son effigie y était installé³⁸. Les décors des XIV^e et XV^e siècles nous sont inconnus, mais si l'hypothèse d'un emplacement de la châsse dans la chapelle dès 1391 était avérée, pourquoi ne pas imaginer que dès cette époque, des peintures murales faisaient écho à celles de la châsse, renforçant la dévotion envers Ursule, comme ce fut le cas à l'époque moderne ?

La réflexion peut être davantage poussée dans le cas de la châsse audoise. Bien qu'aucune source textuelle ne le confirme, il est envisageable qu'elle ait été placée après sa création, dans la crypte. En effet, des peintures murales situées dans l'absidiole sud de la crypte de l'abbaye ont été mises au jour à l'occasion de la restauration des boiseries du chœur. Agnès Dubreil-Arcin propose de voir dans le fragment restant, qu'elle date de la fin du deuxième quart du XIV^e siècle, une représentation de l'interrogatoire auquel sont soumis les quatre frères devant Aurélien avant leur martyre³⁹. Certes,

35. Michel PASTOUREAU, *L'art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, p. 157.

36. Ainsi en est-il des frères sur la châsse de Caunes et des saints personnages des châsses d'Albi et de Narbonne.

37. Matthieu DESACHY, *Le scriptorium d'Albi : les manuscrits de la cathédrale Sainte-Cécile (VI^e-XII^e siècle) [Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, 13 septembre-15 décembre 2007]*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2007, p. 162.

38. Olivier CABAYÉ et Guillaume GRAS, *L'Albigeois du XVI^e siècle : les visites pastorales de Charles Le Goux de La Berchère*, Albi, Archives & patrimoine, 2009, p. 440.

39. Agnès DUBREIL-ARCIN, « Les saints martyrs de Caunes-Minervois. Origine, identité et culte de leurs reliques », *Archéologie du Midi Médiéval*, vol. 6 (2010), p. 72.

les lacunes et la dégradation de la couche picturale rendent l'identification de la scène hasardeuse. Toutefois, s'il s'agit bien d'un épisode de la vie des martyrs de Caunes, les rapports entre le reliquaire et cette partie de l'édifice sont tout à fait passionnants. Un cycle hagiographique aurait en effet pu être exécuté autour des niches⁴⁰. Eu égard à son emplacement, la comparution des frères correspondrait à l'avant dernière scène peinte, ce qui est parfaitement logique : les premières scènes retraceraient différents épisodes de leur vie tandis que la dernière serait dédiée à leur martyre, qui se déroule juste après cette comparution. La châsse, sur laquelle sont illustrés les frères en tant que suppliciés, constituerait l'achèvement du cycle. Il en émanerait ainsi une véritable cohérence iconographique, spatiale mais aussi liturgique, le dialogue instauré entre les peintures murales et le reliquaire en exacerbant indéniablement la portée symbolique.

Des peintures à la croisée de l'héritage septentrional et d'un ancrage méridional

La cohérence relevée au sujet de l'iconographie se retrouve au niveau stylistique : malgré quelques différences et nuances dans le traitement des peintures, toutes répondent d'une même fidélité à l'art français du XIV^e siècle.



FIG. 8. CHASSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, cuve face arrière, martyre de sainte Ursule. Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

Contemporaines, les châsses des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges et de sainte Ursule de Narbonne présentent les mêmes caractéristiques stylistiques générales. Elles sont tout d'abord régies par les mêmes principes de composition. La châsse commingeoise présente une grande régularité dans l'organisation des scènes qui sont encadrées, à l'image de tableaux, par une frise décorative. Cette volonté d'individualisation se retrouve sur la châsse de sainte Ursule où chaque épisode de la légende est peint sous une arcade, décomposant ainsi la narration, selon un principe de structuration architecturale utilisé de manière récurrente sur tous supports depuis le XIII^e siècle⁴¹. Les peintures se caractérisent par une grande sobriété : le décor est réduit au minimum et aucune recherche de profondeur ne s'en dégage ; seuls quelques éléments spatialisateurs permettent d'enrichir les représentations et d'identifier les scènes. À ce titre, l'influence de l'enluminure septentrionale se décèle ici aussi bien dans les compositions que dans les éléments de décor. En outre, ces peintures s'inscrivent pleinement dans un courant en vogue entre la fin du XIII^e siècle et le milieu du XIV^e siècle dans lequel la ligne est structurante, un cerne définissant chaque forme. Les visages correspondent à une typologie spécifique : front important, nez formé par le prolongement d'une arcade sourcilière, yeux en amande timbrés d'une pupille noire, bouche constituée d'une ligne brune autour de laquelle sont peintes de petites lèvres rouges, deux traits verticaux marquant les commissures⁴². Quant aux coiffures, les franges bouclées et les cheveux

40. Les deux premières sont à l'heure actuelle recouvertes d'enduit mais les vestiges d'un faux appareil sur les murs et de peintures historiées dans la niche sud laissent penser qu'elles étaient pareillement décorées.

41. Virginie CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy (XII^e-XV^e siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Lacoste, Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux 3, 2004, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 2006, p. 59.

42. Christine MONTEIL, *Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault : 1270-1400*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Yves Bruand, Université Toulouse Jean Jaurès, 1984, p. 24.



FIG. 9. CHASSE DES SAINTS PATRONS DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES, face arrière, détail du martyre de saint Antonin.
Cl. Ph. Poitou © Inventaire général Région Occitanie.

roulés au fer derrière les oreilles sont pareillement, un héritage de l'art au temps de saint Louis. Le traitement des corps s'inscrit dans cette lignée : s'y retrouvent des personnages aux têtes légèrement inclinées, entraînant un subtil et gracieux déhanchement, souligné par la sobriété fluide des drapés (fig. 8, 9).

Si donc les mêmes règles *régissent les décors* peints des deux chasses, les mains divergent et les caractéristiques stylistiques du reliquaire narbonnais permettent de le rattacher plus précisément à un ensemble d'œuvres enluminées languedociennes. D'indéniables parentés ont en effet pu être relevées entre le Christ en Croix de la chasse (fig. 10) et celui illustré sur un folio isolé d'un livre liturgique des années 1290-1300 provenant de la cathédrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne⁴³ – des similitudes telles qu'il est fortement envisageable que le même artiste ait œuvré sur le bois comme sur le parchemin. Par analogie, c'est cette datation qui est retenue pour la chasse de sainte Ursule. À cette production, Alison Stones raccorde un certain nombre de manuscrits enluminés, dont les points communs résultent de l'émanation d'un même contexte artistique, plus précisément d'un courant spécifique dans la peinture originale de Toulouse et de Narbonne et s'étendant jusqu'en Catalogne⁴⁴.

Quant à la chasse des saints patrons, les peintures présentent toutes les caractéristiques du « style 1300 »⁴⁵. Proposer comme période de création, la fin du XIII^e siècle ou les premières années du XIV^e siècle coïncide en outre avec la datation des parchemins placés derrière les loupes en cristal de roche ainsi que celle des tissus enveloppant les reliques⁴⁶.

Tout en reprenant les éléments hérités de l'art au temps de saint Louis, les peintures de la chasse de sainte Ursule d'Albi témoignent d'une évolution. Les caractéristiques fortes du visage et des chevelures sont légèrement atténuées et gagnent en naturel, tandis que le déhanchement des personnages est accentué, l'inclinaison des têtes et l'écartement des pieds créant un équilibre délicat. À la grâce des silhouettes répond une incroyable souplesse des vêtements. Épousant les corps, ils se terminent en pointes ou en enroulements très développés. Surtout, l'usage juste et pertinent de la couleur crée un doux modelé, apporte du relief et imprègne la représentation de dynamisme et de vie. La chasse albigeoise est une œuvre précieuse, caractéristique de ce que Jean-René Gaborit définit comme le « maniérisme gothique » du deuxième quart du XIV^e siècle⁴⁷. Si l'affiliation des peintures à l'art français ne fait pas de doute, le traitement des nimbes relève en revanche d'une autre ascendance. De fait, le travail précis et délicat des nimbes dorés et en relief puise sa source dans

43. Le folio provient de la collection Breslauer et se trouve actuellement dans une collection privée. Alison STONES, *Gothic manuscripts, 1260-1320. Part two*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2014, vol. I, p. 189.

44. Alison STONES, « Les dominicains et la production manuscrite à Toulouse aux environs de 1300 », *Le parement d'autel des Cordeliers de Toulouse : anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art et Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 2012, p. 55.

45. V. CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy...*, p. 93.

46. Pour la datation des parchemins : N. ANDRIEU, S. DECOTTIGNIES et J. RUIZ, « La restauration de la chasse... », p. 85-86. Quant à celle des tissus, nous remercions Sophie Desrosiers de nous avoir communiqué ses conclusions.

47. *L'art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328* [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998], Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 29.



FIG. 10. CHASSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, couvercle face avant, détail de la Crucifixion.
Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

l'art italien – une influence prégnante dans les peintures monumentales méridionales. La particularité de la châsse tient au motif utilisé : ce ne sont pas ici des rayons mais des cercles concentriques répartis sur une ou deux rangées – un motif peu usité sur les murs mais relativement récurrent sur les panneaux de bois et les enluminures.

En outre, de multiples datations fluctuantes ont été proposées au fil du temps. Les dernières recherches de Matthieu Desachy l'ont conduit à dater la châsse de l'extrême fin du XIV^e siècle. Ce raisonnement tient au fait que les armoiries peintes sur la châsse seraient celles de Bernard Vaquier, un chanoine de la cathédrale d'Albi mort en 1391, qui aurait fait réaliser le reliquaire à la fin de sa vie⁴⁸. Ce sont là les conclusions d'un travail d'historien basé sur les textes. Or, l'analyse stylistique pousse à placer sa création dans le second quart du XIV^e siècle, si bien que les deux datations ne coïncident pas. En réalité, un examen attentif des peintures apporte quelques éclaircissements. D'une part, les écus ne sont pas correctement positionnés : obliques, ils empiètent sur la bande blanche sur laquelle sont peintes les inscriptions et coupent la composition (fig. 11), ce qui laisse penser qu'ils sont postérieurs aux peintures qu'ils recouvrent. D'autre part, des photographies prises lors d'une restauration dans les années 1960⁴⁹ révèlent une différence flagrante de conservation, respectivement bonne et mauvaise, entre d'une part la représentation d'Ursule et des vierges qu'elle abrite, des anges et des inscriptions les identifiant et d'autre part, les écus, le couvercle de la face arrière et les bordures des vues. Il serait fort étonnant que des peintures strictement contemporaines présentent de telles disparités ; il est plus probable que les parties endommagées correspondent à des repeints de mauvaise qualité qui auraient entraîné une plus grande dégradation de la couche picturale au fil du temps. Cette hypothèse de repeints est également étayée par des différences de calligraphie entre la cuve et le couvercle de la face arrière ainsi que par des nuances dans le traitement des figures. Il n'y aurait donc pas d'incompatibilité entre les datations qui correspondraient finalement à deux étapes dans l'histoire de la châsse : celle-ci aurait été créée dans le deuxième quart du XIV^e siècle avant d'être modifiée à la fin du XIV^e siècle, moment où Bernard Vaquier aurait fait procéder à des repeints et rajouter les écus. La châsse serait ainsi un bel exemple de réemploi.

48. M. DESACHY, *Le scriptorium d'Albi...*, p. 162.

49. Référence Palissy : PM81000007.



FIG. 11. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, cuve face arrière, détail d'un écu. Cl. H. Rolland Fabre.

Par ailleurs, les lacunes considérables du décor peint de la châsse d'Ancizan constituent un frein à une analyse stylistique véritablement aboutie, ce d'autant plus que les motifs ornementaux dont elle est principalement recouverte appartiennent à un répertoire conventionnel, constituant difficilement des marqueurs chronologiques et stylistiques forts. La Crucifixion en revanche, fort heureusement conservée, permet de préciser la datation des peintures. Elle est un témoin du nouveau schéma du Christ en Croix qui se met en place à la toute fin du XIII^e siècle, exaltant la douleur du crucifié. Attaché à une croix allongée et affinée, son corps est contorsionné et sinueux, les jambes fléchies et le bas du ventre projeté en avant. La tête, ceinte d'un bandeau ou d'une couronne d'épines, est lourde et tombante. Les jambes se croisent sous un long périzonium aux plis tuyautés, les pieds étant cloués l'un par-dessus l'autre. Les bras tendus et les mains renfermées sur les clous donnent une impression forte de pesanteur. C'est là un schéma type qui évolue autour des années 1350 vers une plus grande frontalité⁵⁰. Or, le Christ en Croix peint sur la châsse étant tributaire de la tradition du début du siècle, sa réalisation peut être circonscrite à la première moitié du XIV^e siècle – une proposition de datation corroborée par l'étude des aigles héraldiques⁵¹.

Enfin, la châsse des saints martyrs de Caunes peut, seule, être datée avec précision. Les sources textuelles nous renseignent en effet sur le commanditaire et sa date de réalisation⁵² – des informations relayées sur le plan iconographique par le décor peint lui-même : la date, « L'AN M CCC XCI », est inscrite aux pieds de saint Pierre et la présence des armoiries du commanditaire de la châsse permet *a minima*, de circonscire sa réalisation à l'abbatit de Jean de Castelpers entre les années 1380 et 1405.

50. Jacques de LANDSBERG, *L'art en croix : le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p. 86.

51. Au sujet des caractéristiques des aigles héraldiques et de leurs évolutions selon les périodes, voir Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, 5^e édition, Paris, Picard, 2008, p. 192-193.

52. « *Johannes III. de Castropercio Castelpers (...)* an. 1391. Sanctis martyribus Alexandro, Amando, Lucio, &c. fabricari capsam curavit, ut notat vetus inscriptio ». *Gallia christiana in provincia ecclesiasticas distributa*, VI, *Ubi de Provincia Narbonensi*, Paris, 1739, col. 176.

D'un point de vue stylistique, le reliquaire caunois présente un certain nombre d'archaïsmes et, bien que réalisé en 1391, il s'inscrit pleinement dans la mouvance des châsses de Saint-Bertrand-de-Comminges et de Narbonne. Le fait qu'il soit précisément daté en fait un jalon important dans la peinture languedocienne, attestant la persistance de l'art français dans la production méridionale de la seconde moitié et même de l'extrême fin du XIV^e siècle⁵³.

Finalement, les châsses du corpus se caractérisent par une réelle homogénéité stylistique. De la fin du XIII^e à la fin du XIV^e siècle, les mêmes règles et principes qui régissent l'art du nord du royaume sont systématiquement repris avec plus ou moins de vigueur, traduisant une pénétration forte et pérenne de l'influence septentrionale dans nos contrées, si bien qu'à l'exception de la châsse de sainte Ursule de Narbonne, rattachable à une production locale, narbonnaise, aucune spécificité méridionale majeure n'a été décelée.

Les châsses du XV^e siècle

Seules deux châsses en bois peint sont conservées pour la fin du Moyen Âge. Si ce chiffre est trop faible pour établir des généralités sur la production de cette période, ces deux exemplaires permettent malgré tout de constater une rupture franche avec le siècle précédent.

Vers un appauvrissement iconographique

La châsse de sainte Julie d'Elne est recouverte de motifs végétaux : des feuilles d'acanthé se déploient sur l'ensemble du reliquaire, chaque face étant encadrée par une frise décorative ornée de fleurettes. L'inscription « HIC IACET CORPVS BATE IVLIE » peinte dans un ruban sur la face avant du couvercle nous renseigne, à l'instar de la châsse de Saint-Lizier, sur l'identité de la sainte dont les reliques sont conservées. Les rebords internes de la châsse sont peints en rouge et l'intérieur présente un fond bleu agrémenté de fleurs dorées – une polychromie interne qui semble originale dans la production des châsses en bois peint méridionales.

La châsse de Saint-Hérent (fig. 12) se caractérise quant à elle, par une grande sobriété. Les faces principales de la cuve sont ornées d'un faux-appareil constitué de pierres brunes et de joints noirs. Des ouvertures grillagées scandent les façades : trois fenêtres sont peintes sur la face arrière, une sur la face avant et un oculus sur chacune des faces latérales. Au centre de la cuve est fixée une applique représentant un saint personnage assis ; il s'agit d'une abbesse, intégralement vêtue de noir, tenant dans la main droite une crosse et dans la gauche un livre. Un écu armorié occupe la partie gauche de la face avant, appartenant à une famille qui n'a pu être identifiée⁵⁴.

De ces descriptions nous pouvons tirer deux constats. En premier lieu, les châsses du XV^e siècle présentent des décors purement ornementaux. Malgré cette primauté de l'ornemental, le répertoire est simple et limité : alors que la châsse des saints martyrs de Caunes témoignait à la fin du XIV^e siècle, d'une véritable préoccupation décorative à travers des motifs variés et abondants, ne sont représentés ici que des rinceaux et un faux parement. Ensuite, l'absence de décors figurés modifie la perception de ces châsses en ce que l'iconographie n'est plus directement révélatrice de la fonction du reliquaire : l'unité thématique et fonctionnelle qu'avaient instaurée les iconographies martyrielles et sacrificielles n'est plus. Ce changement paradigmatique s'incarne dans la châsse de Saint-Hérent : sa structure à trois pinacles couplée à son décor en font un objet d'architecture – elle est une église en miniature et non plus le tombeau dans lequel sont conservées les reliques des saints martyrs dont on a peint l'effigie ou le supplice à l'extérieur.

53. Ce constat était déjà établi par Marcel Durliat à propos du Roussillon et en particulier de la région autour de Perpignan. Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon : peinture*, Perpignan, M. Durliat, 1954, p. 54-56.

54. L'absence systématique de ces armoiries dans les armoriaux pourrait s'expliquer par le fait que leur propriétaire ne faisait pas partie de l'aristocratie ou de la noblesse auvergnate connue et recensée – une hypothèse que pourraient étayer la simplicité de la châsse et la modestie de l'église dans laquelle elle repose.



FIG. 12. CHÂSSE DE SAINT-HÉRENT, vue de face. Cl. H. Rolland Fabre.

Caractéristiques stylistiques et datations

L'analyse stylistique de la châsse de sainte Julie d'Elne tient à la conjoncture de deux éléments, à savoir les motifs ornementaux et leur technique de réalisation. La châsse présente en effet la particularité de ne pas être peinte ; il s'agit de bois doré. Si les acanthes grasses aux feuilles découpées ornent profusément les marges des manuscrits dans divers pays depuis la fin du XIV^e siècle et tout au long du XV^e siècle, leur reproduction au poinçon sur du bois permet de les rattacher spécifiquement à la production catalane. De fait, le principe des acanthes lisses qui se dégagent d'un fond d'or poinçonné est récurrent sur les nimbes des personnages des retables et des panneaux de bois catalans de la première moitié du XV^e siècle. Il en est de même concernant les fleurettes constituées de cinq ou six pétales formés par des cercles plus ou moins accolés qui agrémentent les encadrements de la châsse et qui ont elles aussi rencontré un succès considérable entre le dernier tiers du XIV^e siècle et le premier quart du siècle suivant, les œuvres des frères Serra ou de Lluís Borrassà notamment, en offrant diverses illustrations. Ces éléments stylistiques permettent de circonscrire la datation de la châsse. En effet, à partir des années 1450, ces tendances de représentation changent de manière très nette et la technique consistant à dessiner des motifs végétaux en en poinçonnant les contours n'est plus utilisée que de manière sporadique. Aussi, la première moitié du XV^e siècle semble davantage convenir comme période de création du reliquaie.

Par ailleurs, si la châsse de sainte Julie est typique de la production catalane, elle est également marquée par une influence italienne, et plus spécifiquement siennoise dont l'emprunte atteint son apogée en Catalogne dans la seconde moitié du XIV^e siècle et se fait encore ressentir dans le premier tiers du XV^e siècle⁵⁵. Des travaux récemment menés sur un coffret en bois siennois de la première moitié du XIV^e siècle ont permis de mettre au jour la production à Sienne d'un ensemble de coffrets à la typologie spécifique (le couvercle est en forme de pagode) dont plusieurs sont ornés d'acanthes

55. René SCHNEIDER, « Avignon et la Catalogne », *La Peinture catalane à la fin du Moyen Âge*, conférences faites à la Sorbonne en 1931, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1933, p. 101-118.

dorées se déployant sur un fond poinçonné, à l'instar de la châsse illibérienne⁵⁶. La forme des coffrets siennois diverge légèrement, de même que leur fonction : il ne s'agit pas de reliquaires. Toutefois, les liens avec la châsse de sainte Julie sont indéniables, si bien qu'il est permis de penser que l'influence siennoise en Catalogne résiderait non seulement dans des principes décoratifs mais aussi dans une typologie de coffrets sur lesquels ces motifs sont appliqués.

Enfin, les remaniements très importants dont la châsse de Saint-Hérent a fait l'objet rendent l'étude des peintures complexe. La sobriété et la massivité de cette « église-reliquaire », ornée d'un simple faux-appareil et de fenêtres grillagées, pourraient être perçues comme une résonnance des préoccupations architecturales auvergnates du XV^e siècle, un certain nombre d'édifices répondant alors d'un style « sévère » mettant l'accent sur la muralité⁵⁷. L'appréciation des éléments sculptés n'est guère plus concluante. La sculpture de l'abbesse est grossière et dépourvue de détails, les formes étant schématiques voire cubiques. Les drapés sont sobres et les plis peu marqués – une absence de modelé et de réalisme typique de la production du Massif central qui se caractérise par « un caractère populaire et retardataire » ainsi qu'un « certain accent de rusticité »⁵⁸. Les pinacles présentent pareillement un aspect rustre, et la forme vaguement végétalisée du couronnement n'a rien de comparable avec la finesse qui caractérisait la sculpture du siècle précédent.

La difficulté à mener une analyse stylistique véritablement satisfaisante conduit à proposer une fourchette chronologique relativement large. Eu égard à l'ampleur des repeints, les peintures de la châsse ne constituent pas un élément fiable de datation. L'héraldique ne nous est elle aussi, d'aucune utilité : le propriétaire des armoiries n'a pu être identifié et de surcroît, il s'agit très vraisemblablement de rajouts. Quant aux éléments sculptés, leur caractère brut couplé à l'absence d'école auvergnate à cette période nous empêchent de les rattacher à un courant ou un artiste. Nous ne pouvons proposer une datation plus précise que le XV^e siècle.

Ainsi, si l'historiographie s'est faite silencieuse au sujet des châsses en bois peint en France méridionale, c'est là un tort : elles présentent des intérêts majeurs à plusieurs égards. La première conclusion est d'ordre matériel, technique, à travers la mise en exergue d'une production spécifiquement méridionale, leur forme, leur structure et leur apparence en faisant un groupe homogène qui se distingue à la fois des châsses d'orfèvrerie et de leurs pendants septentrionaux. À côté de ces particularismes typologiques, a pu être constatée une concentration de la production aussi bien spatiale que chronologique. En outre, ces châsses se sont révélées être de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art, leurs caractéristiques stylistiques et iconographiques ayant permis de révéler des évolutions nettes dans le traitement et la portée symbolique de ces objets. Malgré le peu d'exemples encore conservés, les châsses en bois peint constituent donc un champ d'étude riche, soulevant des problématiques techniques, économiques, socio-culturelles et liturgiques, tout en constituant une véritable richesse artistique.

Si ce travail est un premier pas dans l'étude et la connaissance de ce type d'objets, il serait intéressant de poursuivre plus loin la réflexion, en développant les comparaisons avec les productions septentrionales mais aussi en élargissant le périmètre d'analyse à l'Espagne et à l'Italie notamment, pour davantage étayer ou au contraire, infléchir et nuancer l'hypothèse d'une spécificité culturelle. L'intégration d'autres types de reliquaires en bois médiévaux, tels que les coffrets ou les châsses sculptées, serait pareillement enrichissante.

56. *Painting and Goldworking in Conversation. A Rare Fourteenth Century Sienese Casket*, Milan, Cesati e Cesati, 2019, 55 p.

57. Anne COURTILLÉ, *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques. Les édifices religieux*, Paris, Picard, 2002, p. 48.

58. René JULLIAN, *La sculpture gothique*, Paris, H. Laurens, 1965, p. 239.

ANNEXE 1

<i>Appellation</i>	<i>Lieu de conservation</i>	<i>Lieu de provenance</i>	<i>Dimensions (L x h x pr)</i>	<i>Datation</i>	<i>Protection Monuments Historiques</i>
Châsse de Moûtiers	Cathédrale Saint-Pierre de Moûtiers (Savoie)	Basilique Saint-Martin d'Aime (Savoie)	21 x 12 x 13 cm	Première moitié du XII ^e siècle	Classée au titre objet le 21/05/1948
Châsse de Saint-Lizier	Église paroissiale (ancienne cathédrale) de Saint-Lizier (Ariège)	Non assuré (production islamique ?)	57 x 34 x 31,5 cm	XII ^e siècle – première moitié du XIII ^e siècle	Classée au titre objet le 21/10/1902
Châsse de sainte Ursule de Narbonne	Cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur de Narbonne (Aude)	Non assuré (production cistercienne ?)	50 x 25 x 22 cm	1290-1300	Classée au titre objet le 17/06/1901
Châsse des saints patrons	Cathédrale Notre-Dame de Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne)	Église Saint-Pierre de Saint-Pé-d'Ardet (Haute-Garonne)	47 x 22,5 x 23 cm	Vers 1300	Classée au titre objet le 04/11/1908
Châsse de sainte Ursule d'Albi	Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (Tarn)	Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi	57,6 x 48,5 x 31,6 cm	Deuxième quart du XIV ^e siècle	Classée au titre objet le 25/02/1899
Châsse d'Ancizan	Église Saint-Blaise-Saint-Martin d'Ancizan (Hautes-Pyrénées)	Chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Ousten (Hautes-Pyrénées)	21 x 19 x 13 cm	Première moitié du XIV ^e siècle	Inscrite au titre objet le 20/10/2021
Châsse des saints martyrs de Caunes-Minervois	Cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur de Narbonne (Aude)	Abbaye Saint-Pierre-Saint-Paul de Caunes-Minervois (Aude)	67 x 63 x 37 cm	1391	Classée au titre objet le 08/01/1934
Châsse de sainte Julie d'Elne	Cathédrale Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie d'Elne (Pyrénées-Orientales)	Cathédrale Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie d'Elne	47 x 34 x 26,5 cm	Première moitié du XV ^e siècle	Classée au titre objet le 30/09/1911
Châsse de Saint-Hérent	Église Sainte-Claire de Saint-Hérent (Puy-de-Dôme)	Non assuré	65,5 x 58 x 30 cm	XV ^e siècle	Classée au titre objet le 04/07/1903

TABEAU RÉCAPITULATIF DES PRINCIPALES DONNÉES RELATIVES AUX CHÂSSES DU CORPUS.

ANNEXE 2



LE ROND-POINT PICARD-&-CHAMPENOIS DE LA CATHÉDRALE SAINTE-MARIE DE BAYONNE

par Bernard SOURNIA*

Les séries d'archives relatives à la cathédrale s'étant perdues dans l'incendie de la préfecture de Pau, en 1908, nous sommes réduits à avancer dans l'analyse de cet ouvrage sans l'ombre d'une date ni du moindre repère chronologique et donc contraints de déchiffrer le monument lui-même comme une archive en vue d'en mieux comprendre la genèse¹. Pour tout repère temporel, nous n'avons que le style, qui nous situe vers le milieu du XIII^e siècle. L'on tâchera en cours d'enquête de préciser une datation.

Dans ce travail, mon état d'esprit a été de concentrer mon attention sur le déroulement du chantier : essayer de le décomposer en séquences distinctes, réfléchir aux contraintes techniques rencontrées à chaque étape et de quelle manière, à chacune d'elles, est préparée la suture avec la prochaine. Il s'ensuit que mon exposé va tendre par moments à ressembler à un récit – une chronique de chantier – plutôt qu'à une description archéologique au sens classique.

Alors, suivant cette démarche, commençons par le commencement et considérons le projet tel que le virent les maîtres de l'ouvrage au moment de la prise de décision quant à la forme de la cathédrale à venir. Projet virtuel puisque le parchemin original s'en est perdu, mais que maints indices, épars dans l'ensemble de l'ouvrage, permettent de reconstituer distinctement.

Le projet

À l'architecte, étranger à la ville, il sera revenu au cours de rencontres préalables avec les responsables de la ville et du clergé, de fixer le programme de l'église à venir puis de décrire son image mentale de la cathédrale et de définir ses options esthétiques. Ce serait un édifice haut sous voûtes et transparent, à la manière du Nord, tout en structures minces avec de grands jours vitrés en place de murs.

Au fil des semaines du travail d'élaboration du projet, s'est progressivement défini le principe de calquer exactement la cathédrale nouvelle sur la cathédrale antérieure, romane² : son plan, les subdivisions en travées de son vaisseau

* Communication présentée le 4 janvier 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 248-249.

1. Une assistance essentielle m'est venue, dans ce travail, de Marie-Hélène de Thoisy, historienne, qui m'a aidé à repérer les événements et faits de l'histoire générale du pays labourdin ayant pu influencer sur la marche du chantier. Elle m'a également secondé dans le repérage des fonds d'archives conservant les documents relatifs aux restaurations du XIX^e siècle, dont l'intérêt – dans le cadre de la présente enquête – est de témoigner de l'état du monument avant restaurations. Ces liasses sont conservées aux AD des Pyrénées Atlantiques à Pau et Bayonne et, à Paris, aux Archives Nationales et à la Médiathèque du Patrimoine.

2. Telle est la lecture archéologique d'Élie LAMBERT dans les divers essais qu'il a consacrés à ce monument (« Cathédrale de Bayonne », dans *CAF*, 1939-1941, ou l'opuscule intitulé « Bayonne », 1958) lecture adoptée ici sans réserve : à la suite de ce maître, l'intention de la présente enquête est seulement d'approfondir la description formelle du monument ; d'analyser plus finement sa filiation avec ses modèles venus du Nord, picards et/ou champenois ; de faire apparaître par l'étude serrée du déroulement du chantier de quelle manière s'est élaboré puis a évolué le projet en cours d'ouvrage ; enfin, de donner par le dessin une description détaillée de l'édifice, description trop succincte et trop peu illustrée dans les publications de Lambert.

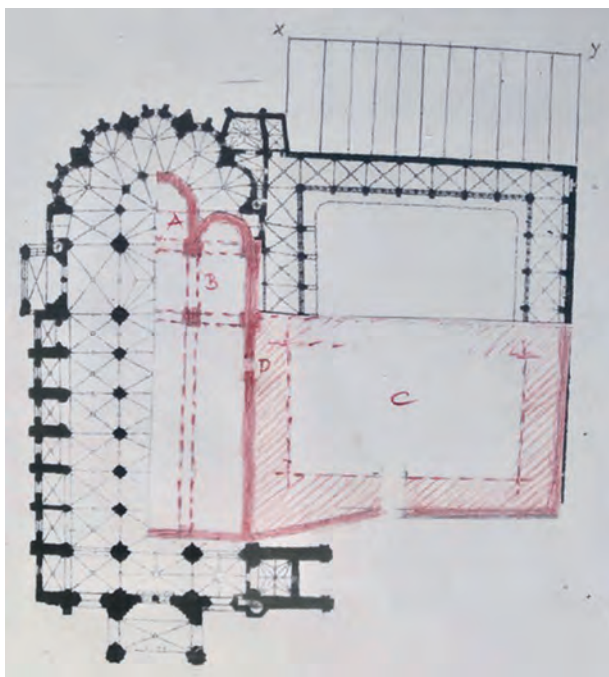


FIG. 1. PLAN D'ENSEMBLE à mi-parti : en couleur sanguine, hypothèse de restitution de la cathédrale romane et de son cloître C.

A chœur, B transept, D entrée des chanoines.

Dessin B. Sournia.

triple, son transept avec les piles de sa croisée, le demi-cercle de son abside (fig. 1) : tout dans l'édifice neuf devra exactement se modeler sur l'ancien.

Tout ce qui, dans le vieux bâtiment, est assez sain sera remployé sur place. Tel sera le cas des murs latéraux. Un relevé de 1850 du mur méridional³ (fig. 2), depuis rendu inapparent à la suite de la refonte complète de cette partie de l'église, permet de nous faire une idée assez précise du style de ce premier édifice avec ses belles fenêtres accostées de colonnettes et ses arcs plein-cintre garnis d'archivoltes ornées, ouvrage bien daté des environs de 1140⁴. Grâce à ce dessin il est aisé de reconstituer mentalement la vieille cathédrale, par analogie avec d'autres grands sanctuaires romans de cette zone du sud Aquitaine, comme Lescar, Sordes ou Sauveterre-de-Béarn.

Sur ce schéma, n'est envisagé pour l'instant qu'un débordement d'une certaine étendue : le chevet. Sur le demi-cercle de la grande abside l'on prévoit en effet d'asseoir les six piles d'un spacieux rond-point composé d'un déambulatoire à cinq chapelles rayonnantes, lequel empiètera de douze mètres sur la voie publique. Il n'est pas certain qu'à ce stade du projet l'on ait encore pris la décision d'un second débordement à l'ouest ni défini la forme du massif d'entrée.

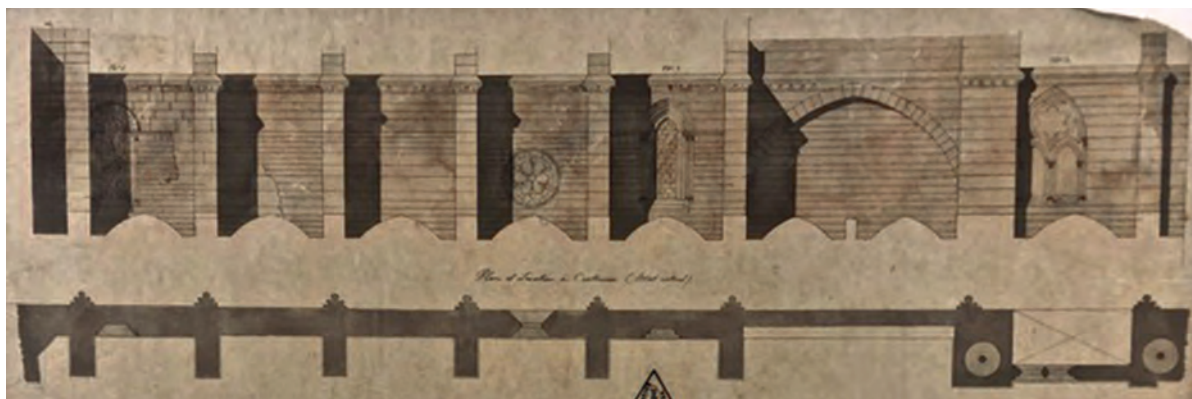


FIG. 2. MUR GOUTTEREAU MÉRIDIONAL de la cathédrale romane vers 1850. *Dessin de l'architecte diocésain Hippolyte Durand, Médiathèque du Patrimoine, 0082/64/2010, 50101.* Le dessin fait apparaître, de gauche à droite : cinq travées de l'édifice roman, puis la base du pignon du croisillon méridional gothique (avec son grand arc de décharge) et enfin la fenêtre de la travée unique du chœur gothique. À la base du mur apparaît le fantôme des berceaux-formerets du cloître gothique. Les massifs d'épaulement que l'on voit sur le plan ne sont pas des contreforts romans (comme on pourrait le croire de prime abord) mais les culées de la nef gothique. *Cl. B. Sournia.*

3. Relevé par l'architecte diocésain Hippolyte Durand, Médiathèque du Patrimoine, 0082/64/2010, 50101.

4. Mention d'une confrérie créée en 1130 par l'évêque Raymond de Martres ayant eu pour objet de « paier au fabriqueur une certaine somme pour être employée à la construction de l'égl. ND de Baïone ». Le chantier proprement dit aurait débuté sous Armand Loup de Bessabat en 1140. Mentions découvertes par l'érudit chanoine Veillet, au XVII^e siècle, et donc avant l'incendie fatal des archives en 1908 ! Chanoine René VEILLET, « Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne », manuscrit publié par les chanoines V. Dubarrat et J-B Daranatz, Bayonne-Pau, 3 vol. 1910-1929.

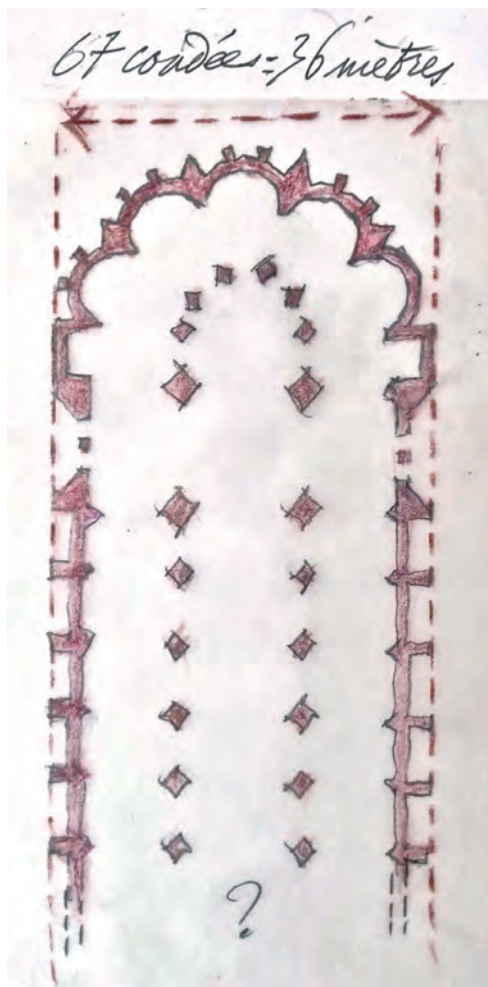


FIG. 3. PROJET D'ENSEMBLE, restitution hypothétique. Aucun indice n'existe sur la configuration projetée du massif occidental. Dessin B. Sournia.

Latéralement aussi, l'édifice nouveau va devoir *déborder* quelque peu sur les limites de l'ancien : les culées devant porter les arcs boutants de la future nef vont devoir s'avancer d'environ deux mètres de part et d'autre de l'église romane. Ces deux mètres sont aussi nécessaires pour fournir la profondeur d'embrasure des deux portails des croisillons nord et sud si l'on veut pouvoir déployer les quatre ou cinq rouleaux de généreuses voûtures. Des 31 mètres de largeur de la vieille église, il faudra passer à 36 mètres (ou 67 coudées⁵) qui est la largeur hors œuvre du chevet au niveau du chœur, mesure que l'on pourrait qualifier de *primordiale* en ce sens qu'elle établit une fois pour toutes le gabarit de l'église à venir (fig. 3).

Dès le stade du projet, l'on connaît donc assez exactement le volume du futur vaisseau et l'on en connaît aussi la hauteur projetée, puisqu'il suffit, idéalement, de tracer le quart de cercle des futurs arcs-boutants au-dessus des collatéraux pour évaluer la hauteur approximative de la voûte : dans les vingt-sept, vingt-huit mètres au-dessus du sol.

L'aspect le plus délicat de ce projet est son impact sur l'espace public et les voies avoisinantes. Le *débordement* du chevet, au levant, devra se faire aux dépens du marché public établi là de date immémoriale, sur la place Notre-Dame, ce qui va réduire d'autant l'espace disponible des étals : à la douzaine de mètres prévue il faut ajouter la marge d'espace nécessaire au chantier (creusement des fondations, place des palissades de chantier, des échafaudages etc.) qui gagnera encore quelque peu sur l'emplacement des marchands. Rien ne peut se faire de ce côté sans une entente sans faille entre clergé et Commune. Et il est évident, par conséquent, à cette décisive réunion tenue autour du parchemin de l'architecte, qu'auront aussi été présents les responsables municipaux préposés aux choses de l'urbanisme.

La décision de se calquer sur le plan roman et la contrainte d'environnement du marché public ne sont pas seuls à expliquer la limitation du chœur à une seule travée de six mètres de profondeur : ce parti est conforme à l'usage, parent de celui de la péninsule ibérique, de localiser le chœur liturgique à l'ouest de la croisée, à la différence de l'usage liturgique du Nord, généralisé autour de 1200, de le placer à

l'est. Le collège canonial de Bayonne ne comptait que douze membres, auxquels devait s'ajouter dans la clôture de chœur au moins une trentaine de religieux. Et, en effet ladite clôture semble s'être localisée dès l'origine dans les trois dernières travées de la nef⁶.

Le second endroit sensible du projet, touchant également à l'espace public, est le flanc méridional de l'église, sur lequel la décision implique impérativement l'accord des responsables municipaux. Il existe là un vieux cloître accolé au collatéral de l'église, de plan irrégulier et s'arrêtant au niveau, non compris, du transept. Ce cloître est un *espace partagé* entre le clergé et la Commune. Car loin d'être un lieu clos à l'usage des seuls chanoines, comme cela arrive la plupart du temps (et comme il le fut sûrement à l'origine), il remplit aussi les fonctions d'un espace public non seulement comme le lieu ouvert qu'il est resté jusqu'à nos jours, point de rencontres et de rassemblement des citadins et accessible par plusieurs portes, mais aussi comme servant de cadre à d'importants rituels civiques. On sait par le *Livre des Etablissements* qu'il existait un orme au centre de ce cloître sous lequel, à la sortie de la messe dominicale, étaient proclamés les

5. La valeur de la coudée, dans la cathédrale de Bayonne, est de 53,98 centimètres.

6. C'est là qu'on la trouve encore signalée au XVII^e siècle (É. LAMBERT, *Bayonne...*, p. 25) avant de se transporter au XIX^e siècle dans la croisée du transept.



FIG. 4. RESTRUCTURATION de la face méridionale de l'église. Le soubassement des culées s'avance de deux mètres sur l'alignement du mur gouttereau roman. En A, berceaux-formerets devant épauler la voûte de la galerie du cloître. Dessin B. Sournia.

priorité par tous les points ayant le plus à « impacter » l'environnement public, c'est-à-dire, premièrement le chevet puis, tout de suite après, le flanc méridional de l'église, de manière à boucler au plus vite cette phase de l'entreprise éminemment perturbatrice pour la vie publique !

Le tracé régulateur

Tout le tracé de ce plan se base sur le demi-cercle de l'abside romane de 12 mètres de diamètre (exactement 11,88 mètres ou 22 coudées) : ce demi-cercle établit la place du rond-point. L'architecte inscrit cette figure dans un second cercle d'un diamètre triple du premier, soit 36 mètres (exactement 36,18 mètres ou 67 coudées) lequel définit l'enveloppe hors œuvre du chevet tout entier (fig. 5). Dans ce cercle est inscrit un pentagone portant l'un de ses sommets en haut, puis un second pentagone ayant l'un de ses sommets en bas, ce qui donne un décagone dont les sommets fixent l'axe des cinq chapelles absidales. Entre le grand cercle d'enveloppe et le demi-cercle du rond-point, il y a place pour cinq cercles tangents à l'intérieur desquels le dessinateur recommence la même opération de tracé que précédemment, d'un double pentagone, laquelle lui permet de fixer le tracé polygonal des chapelles (fig. 6).

Le pentagone se trouve donc être la figure génératrice principale du plan de Sainte-Marie. Faut-il rappeler que le rapport proportionnel entre la diagonale et le côté du pentagone est régi par le *nombre d'or* ? L'ensemble du dessin du chevet développe donc en tous sens cette proportion réputée *divine* puisqu'elle est omniprésente dans la nature,

Etablissements, autrement dit les statuts et les règlements de la Commune de Bayonne⁷. Et c'est encore sous l'orme qu'étaient prêtés les serments du sénéchal de Gascogne, du sénéchal des Landes ainsi que le serment des membres entrant en fonctions du corps municipal et du maire. Voilà donc, à l'ombre de l'église mère, un lieu qui sacralise, en quelque sorte, les actes purement profanes de la Commune. Or, pour faire la place des culées de l'église nouvelle, l'on sera obligé de repousser de deux mètres environ la galerie du vieux cloître. Considérée sur le papier la chose peut passer pour un détail négligeable. C'est, bien au contraire, l'un des points les plus lourds de tout le chantier.

Après avoir rasé l'allée nord du cloître, il faudra en effet creuser la fondation des massifs de contrebutement à trois bonnes toises de profondeur dans le flysch marneux du sous-sol bayonnais, étayer puissamment le mur roman que la fouille ne manquera pas de fragiliser, élever les culées à bonne hauteur (jusqu'à la corniche des collatéraux) et lancer entre elles des berceaux, marqués A sur le dessin (fig. 4), devant servir d'appui à la voûte du futur cloître (puisque désormais cette voûte ne pourra plus s'accoler au mur). L'architecte se sera sûrement expliqué en détail devant les commissaires réunis du clergé et de la ville, sur les embarras à venir de cette phase de travail et il apparaît donc, dès le stade où nous en sommes encore, que tout le monde est conscient du bouleversement que le chantier apportera de ce côté.

L'analyse archéologique fait ressortir clairement l'ordre de succession des deux premières phases de travaux témoignant sans ambiguïté que le chantier fut entrepris en

7. *Livre des Etablissements*, publié par C. BERNADOU, E. DUCÉRÉ et P. YTURBIDE, Bayonne, 1892. Voir en particulier, n° 33, p. 61, 22 juin 1275.

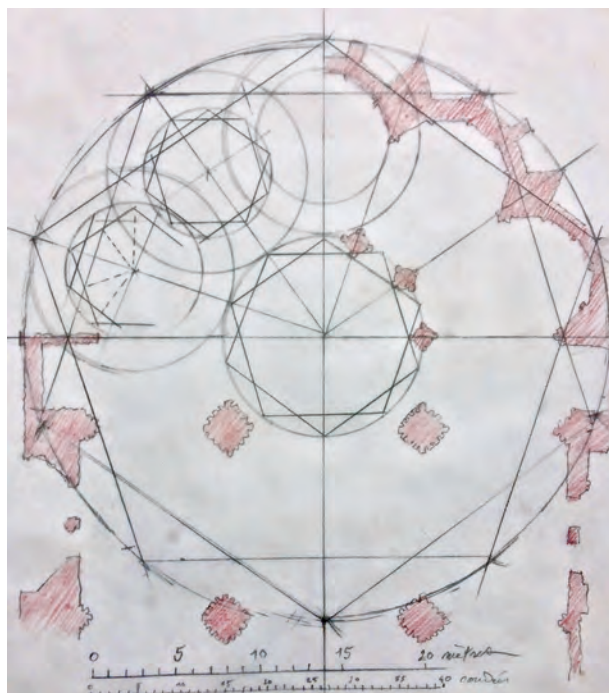


FIG. 5. ROND-POINT, tracé régulateur. Dessin B. Sournia.

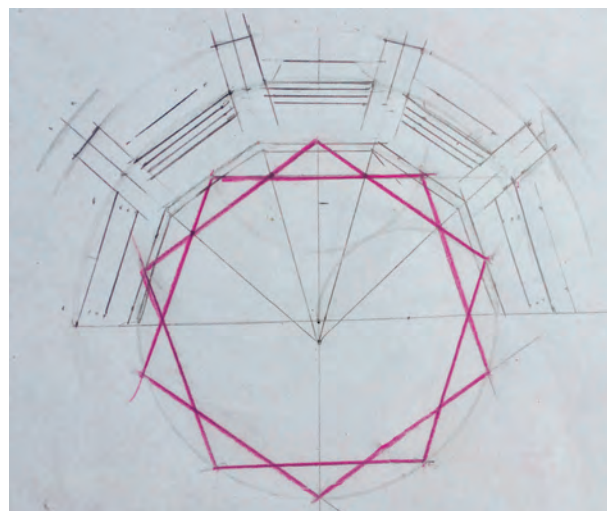


FIG. 6. CHAPELLE ABSIDIALE, tracé régulateur. Dessin B. Sournia.

de la fleur du pommier à l'implantation des écailles de la pomme de pin, de la spirale de la coquille d'escargot à celle des galaxies. Et, en effet, si l'on divise le côté du grand pentagone d'enveloppe, 21 mètres environ (ou 38 coudées), par les 34 mètres environ (ou 64 coudées) de sa diagonale, l'on obtient, à peu de choses près, ce fameux nombre

irrationnel de 1, 618, nombre qui tellement a fasciné et émerveillé les esprits depuis Platon dans le *Timée*⁸ et Euclide d'Alexandrie au livre VI de ses *Éléments de géométrie*. L'ouvrage entier s'assimile ainsi à une création de nature : une fleur pentamère par exemple. La création humaine, en l'occurrence la création de la cathédrale, reflète celle du Créateur et l'architecte en reproduit le *modus operandi*.

Délimitation de la première campagne

Se donnant pour règle d'en finir en priorité avec toutes les parties de l'entreprise ayant le plus fort impact sur la vie civique, le programme de la première tranche de chantier n'inclut donc ni les niveaux supérieurs de l'abside ni le transept : il s'arrête net à l'arase supérieure du premier niveau et rien n'est prévu encore, pour le raccord entre le déambulatoire et le transept (fig. 7). La limite du chantier vers l'ouest est matérialisée par la cloison de charpente que l'on a établie à l'entrée de l'ancien chœur en vue d'isoler la partie fonctionnelle de l'église, c'est-à-dire l'espace où vont continuer à être célébrés les offices, en attendant l'achèvement du chœur. Une autre limite imposée au chantier, ce sont les deux absidioles de la cathédrale romane que l'on conserve momentanément, là encore afin d'isoler la partie de l'église dévolue au culte (fig. 8 et 9). Le déambulatoire s'achève par deux travées droites A et B collatérales du chœur ayant à faire transition entre la partie tournante du déambulatoire et le transept, mais la réalisation de leur couvrement, voûtes et arcades, est clairement reportée à plus tard : reportée au moment où, la cloison provisoire et les absidioles de l'église romane ayant été abattues, le chantier pourra se déplacer vers l'espace du transept : ce sera alors l'objet d'une prochaine campagne. C'est alors seulement que pourront être édifiées les piles de la croisée et c'est sur elles que pourront enfin venir retomber les arcades de la travée de chœur. Certes, en ses grands linéaments, la forme de la cathédrale est d'ores et déjà arrêtée, mais nullement quant au dessin du détail et des profils : au stade où nous en sommes, le dessin des piles maîtresses de la croisée n'est pas tracé encore ! Les choses vont rester en attente jusqu'au prochain programme des travaux. Et cela, nous le verrons plus loin, va prendre pas mal de temps !

8. *Timée*, 31c et 32a.



FIG. 7. PERSPECTIVE CAVALIÈRE des ouvrages du rond point au terme de la première campagne. A et B, absidioles de l'église romane et cloison C isolant la partie fonctionnelle de l'église pendant la durée du chantier. Dessin B. Sournia.

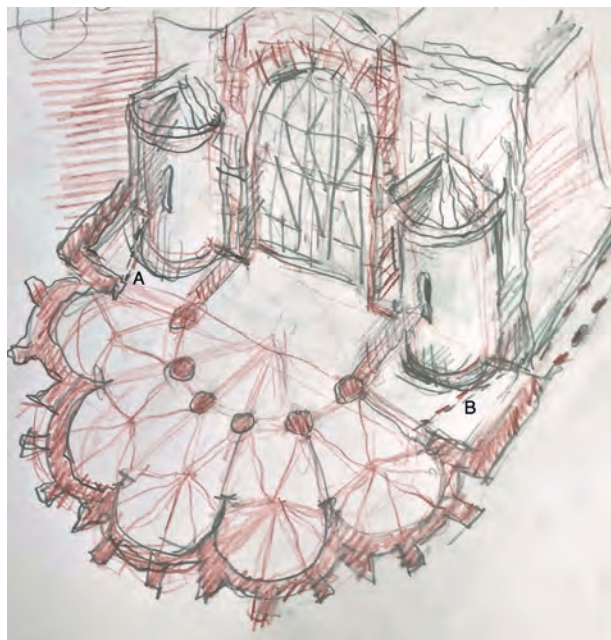


FIG. 8. VUE DU CHANTIER d'est en ouest en perspective cavalière faisant voir la cloison provisoire et les deux absidioles de la vieille église. L'obliquité des deux chapelles collatérales du chœur, A et B, est induite par la contrainte des deux absidioles. Dessin B. Sournia.

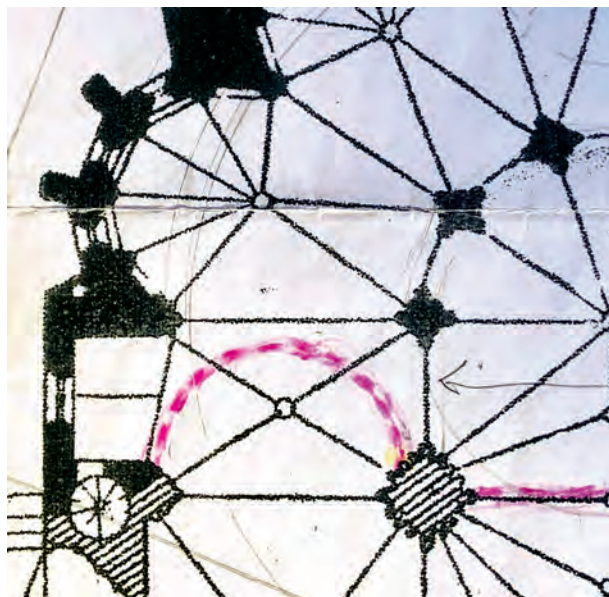


FIG. 9. DÉTAIL DU PLAN d'É. LAMBERT avec, en pointillé, le tracé de l'absidiole nord. L'oblique du tracé de la chapelle collatérale du chœur, s'explique par la contrainte de l'absidiole. Cl. B. Sournia.

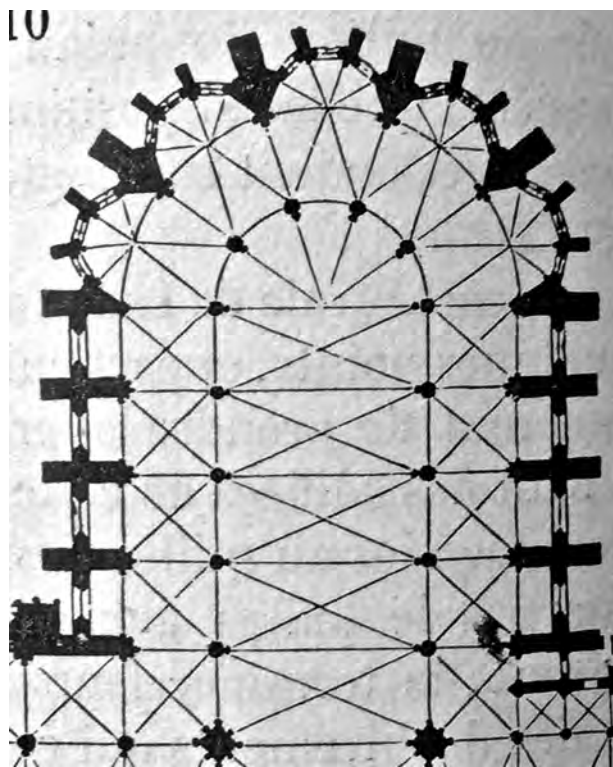


FIG. 10. PLAN DE LA CATHÉDRALE DE SOISSONS, d'après Viollet-le-Duc.

deux desdites nervures sur les piles du rond-point (fig. 10). Cet artifice, qui unifie deux espaces théoriquement distincts, est aussi vieux que l'architecture gothique puisqu'il apparaît dès l'abbatiale de Suger à Saint-Denis (quoique sur un plan tout à fait différent). Si le principe vient de Saint-Denis, la filiation avec Soissons est directe comme en témoignent les plans des deux chevets, de dimensions fort approchantes (largeur 11,50 m à Soissons) et presque jumeaux.

Le modèle de Reims

Didron, natif du diocèse de Reims, et qui aurait souhaité emporter le marché de réfection des vitraux et du mobilier liturgique de Bayonne, n'a pas eu de mal à reconnaître d'emblée la généalogie rémoise de la cathédrale des bords de l'Adour⁹ ! Les cinq chapelles absidales (fig. 11-12) reprennent en effet très fidèlement le principe de celles de Reims : leur plan polygonal et leur système de contreforts intérieurs formant *berceaux-formerets*, caractéristique du milieu champenois (fig. 13-14). Chaque *berceau-formeret* dessine le cadre en lequel s'inscrit la fenêtre. Cette structure est assise sur un soubassement lequel, à mi-étage, permet la circulation au niveau des fenêtres moyennant des passages ménagés à travers les contreforts intérieurs, passages que l'on désigne d'ailleurs sous le nom de *passages champenois*. Ce principe structurel, que décrit Viollet-le-Duc, t. IV, p. 153, a notamment pour avantage de permettre un amincissement extrême du mur d'enveloppe (réduit à la seule épaisseur du remplage de la fenêtre), le passage lui-même ayant pour fonction de favoriser l'entretien de la vitrerie. Les fenêtres bayonnaises sont d'ailleurs les mêmes que celles de Reims : un meneau, deux lancettes dépourvues de redans avec, en haut, un réseau à six lobes et des écoinçons ajourés.

Alors, faut-il traiter Bayonne comme un simple « copié-collé » de Reims ? Nullement ! Bayonne offre de Reims une variation à la fois intelligente et critique. Les ressemblances sont claires, certes, mais voyons les différences (fig. 15).

Le modèle de Soissons

Il est temps de visiter le magnifique rond-point de Sainte-Marie de Bayonne. Cette cathédrale est la petite fille de quelques éminentes cathédrales du Nord, synthèse et variation à partir de thèmes empruntés à ces églises et, parmi elles, quelques-uns des grands édifices pilotes du XIII^e siècle. De l'abondance de ces réminiscences, il ressort clairement que l'architecte de Bayonne a accompli sa formation sur divers chantiers de Champagne et Picardie, contrées dont il est bien probablement natif. À l'excellence artisanale de la sculpture, de la modénature, du travail de mise en œuvre en général, en lequel on ne décèle aucune des gaucheries d'un travail imité de modèles lointains, l'on peut présumer que la compagnie des principaux artisans à l'œuvre sur le chantier (appareilleurs, tailleurs de pierre etc.) était formée d'hommes de même origine que le maître d'œuvre, venus à Bayonne en même temps que lui : par convention (puisque nous aurons à reparler d'elle) nous la nommerons la *compagnie champenoise*.

Avec Soissons, au carrefour des pays francilien, picard et champenois, commence la liste de ces réminiscences nordiques. Comme à Soissons, dont le chœur et le déambulatoire appartiennent à la dernière décennie du XII^e siècle, les voûtes des chapelles absidales, montées sur huit nervures, enjambent le déambulatoire pour venir poser

9. Adolphe-Napoléon DIDRON, « De Paris à Bayonne, Iconographie et ameublement de la cathédrale », dans *Annales Archéologiques*, t. VIII, 1848, p. 315-329.

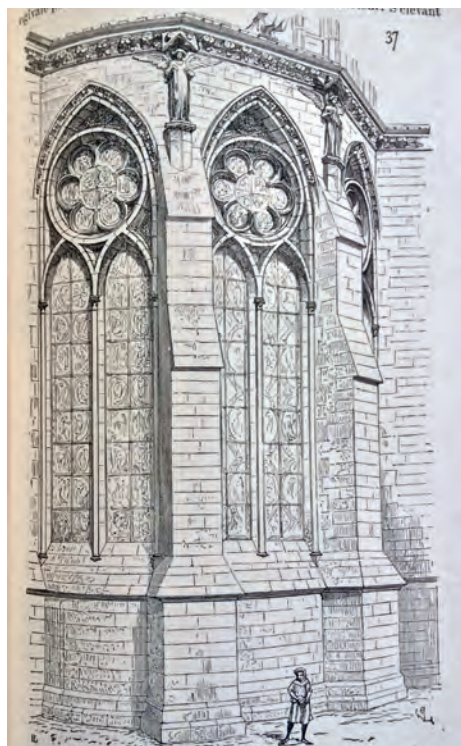


FIG. 11. REIMS, CATHÉDRALE. Élévation extérieure de l'une des chapelles absidales, d'après Viollet-le-Duc. Cl. B. Sournia.



FIG. 12. CHAPELLE ABSIDALE DE BAYONNE, vue externe. Cl. B. Sournia.

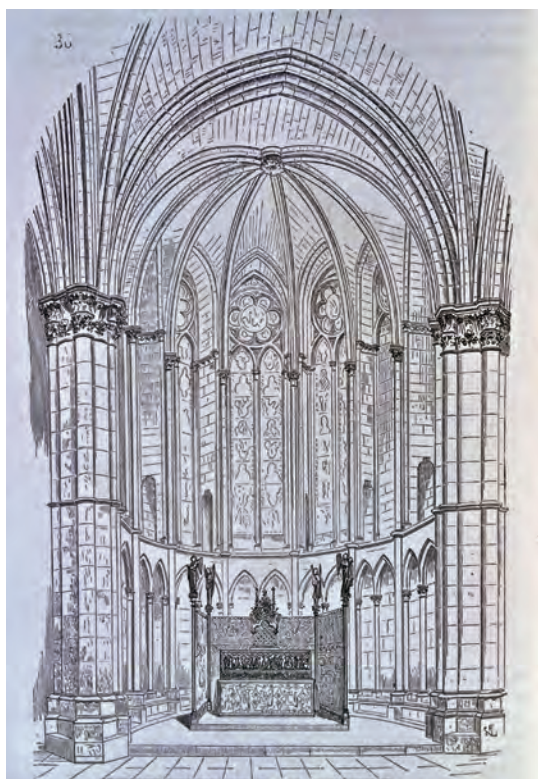


FIG. 13. CHAPELLE ABSIDALE DE REIMS d'après Viollet-le-Duc.



FIG. 14. CHAPELLE ABSIDALE DE BAYONNE, intérieur. Le revêtement peint, dont le parti d'ensemble a été conçu par É. Boeswillwald, a été réalisé par le peintre Adolphe Steinheil. Cl. B. Sournia.

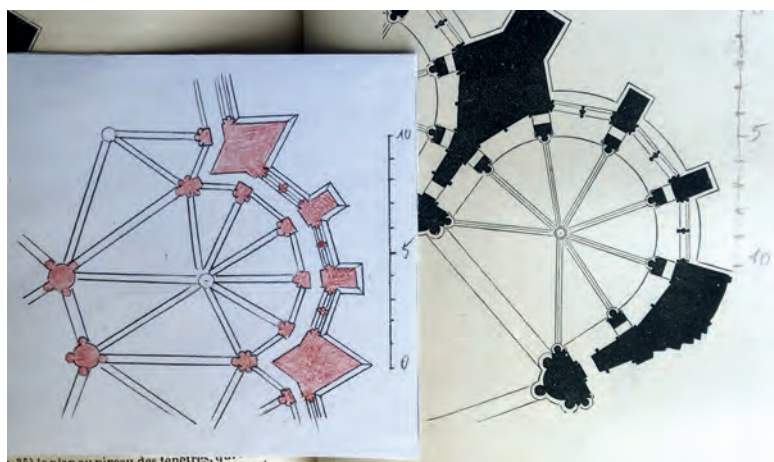


FIG. 15. PLANS COMPARÉS DES chapelles absidiales de Bayonne, à gauche, et de Reims (cette dernière d'après le dessin de Viollet-le-Duc). Dessin B. Sournia.

que le principe du voûtement d'ogives allait obliger ses colonnes à se disposer sur un schéma polygonal. L'architecte de Bayonne s'appuie certes sur le modèle rémois mais le corrige, l'adapte et le repense en profondeur, en donnant une interprétation d'une impeccable géométrie et d'une très haute qualité d'exécution.

La base de Saint-Nicaise

Une autre source rémoise est la base des piles et des colonnes du déambulatoire : le modèle est à l'église abbatiale Saint-Nicaise de Reims (1231-1263), magnifique réalisation, que l'on tient pour l'un des modèles les plus accomplis de la phase dite *classique* de l'architecture gothique. Cet ouvrage a été anéanti à la suite de sa mise en vente au titre des Biens Nationaux (1793). Mais l'analyse de quelques vestiges lapidaires conservés a permis au grand architecte des Monuments Historiques que fut Henri Deneux, d'en dessiner quelques détails, dont les bases¹⁰. Or ce sont, à de menues inflexions près dans le tracé des courbures, les mêmes que celle de Bayonne (fig. 16-17). Au pied de la colonne, on a la même base attique aux tores aplatis, débordants sur la plinthe, la même scotie profonde et recreusée jouant à plein (conformément à l'étymologie grecque du mot) son rôle d'obscurcissement, la même moulure en talon à la base de la plinthe. La version bayonnaise est copiée au centimètre près et si proche du modèle qu'on se défend mal de songer à quelque architecte ayant fréquenté le chantier et la loge de Saint-Nicaise, ayant respiré au milieu du cercle de son maître d'œuvre, Hugues Libergier, ayant enfin copié sur son album, et à l'échelle, les molles de l'ouvrage rémois !

Ou bien la ressemblance avec Saint-Nicaise n'est-elle qu'une simple coïncidence ?

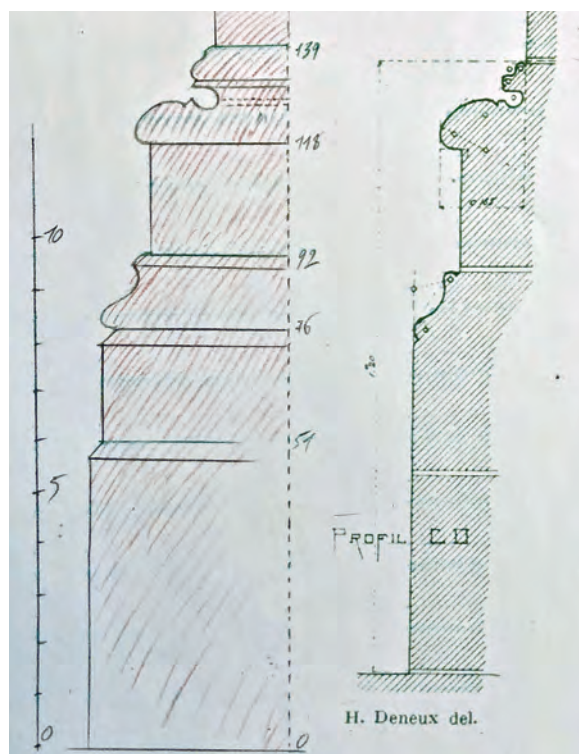


FIG. 16. COUPES COMPARÉES d'une base du déambulatoire de Bayonne et d'une base de l'abbatiale de Saint-Nicaise de Reims par Henri Deneux. Cl. B. Sournia.

10. Henri DENEUX, « L'ancienne église Saint-Nicaise de Reims », dans *BM*, 1926-85, p. 117-152.



FIG. 17. BASE DE BAYONNE, déambulatoire.
Cl. B. Sournia.



FIG. 18. CATHÉDRALE D'AMIENS : vue d'ensemble du rond point.
Cl. « imago mundi ».



FIG. 19. LE ROND-POINT DE BAYONNE et le ciborium de Boeswillwald. *Cl. B. Sournia.*



FIG. 20. BAYONNE, PILE CANTONNÉE DU ROND-POINT :
coupe au niveau du tailloir, croquis de travail.
Dessin B. Sournia.

FIG. 21. AMIENS, PILE DU ROND-POINT, coupe au niveau du tailloir, croquis de travail. Les modénatures d'Amiens et Bayonne sont exactement semblables à la réserve de la seule colonnette d'axe, qui se diversifie en trois membres à Bayonne. Mais le principe des trois membres existe aussi à Amiens, quoique seulement dans la nef : le rond-point de Bayonne fait en somme la synthèse entre le dessin des arcades du rond-point et l'élévation des colonnettes de la nef d'Amiens. *Dessin B. Sournia.*

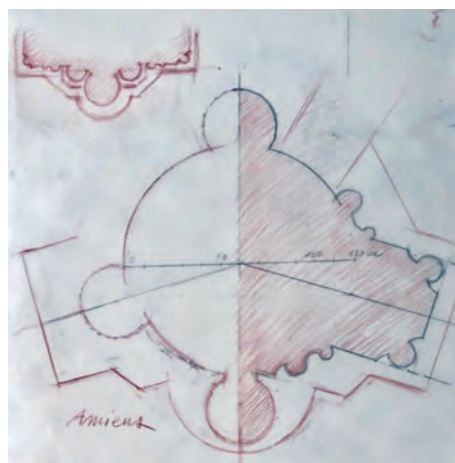




FIG. 22. CHAPITEAUX DE LA PILE DE BAYONNE, côté chœur.
Cl. B. Sournia.

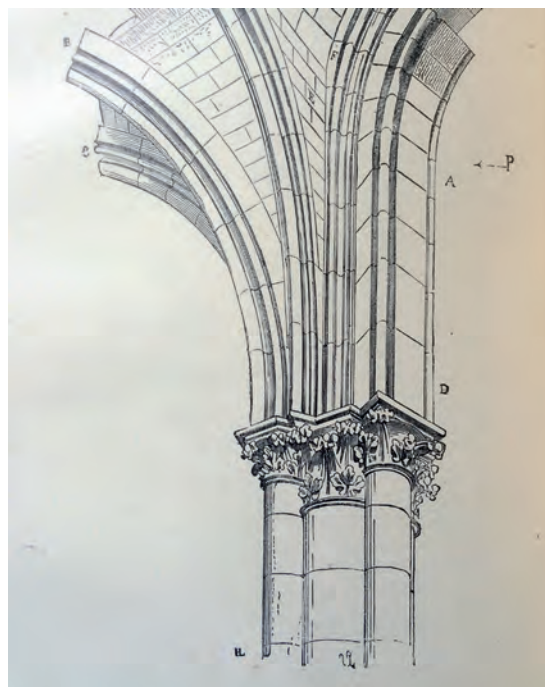


FIG. 23. CHAPITEAUX DE LA PILE D'AMIENS. Le chapiteau de la colonne maîtresse embrasse la hauteur de deux assises quand celui des colonnettes n'embrasse la hauteur que d'une assise. Le dessin de Viollet-le-Duc est pris côté déambulatoire.

Le rond-point d'Amiens

Un autre modèle, picard cette fois, est le rond-point d'Amiens (fig. 18). Si les mesures des deux ronds-points sont sensiblement différentes et si diffèrent aussi les espacements d'entre axe des colonnes cantonnées, ces dernières quant à elles sont exactement identiques à Bayonne et à Amiens et de même diamètre : un mètre vingt. Leurs arcades surhaussées sont semblablement dessinées avec la courbure de l'arc tiers point placée très haut au-dessus des tailloirs (fig. 19), les différences n'étant que dans la hauteur totale, bien moindre à Bayonne (11 mètres au faite des arcs contre 18). Mais l'analogie ne s'arrête pas à ces caractères d'ensemble : Bayonne reproduit au centimètre près les modénatures d'encadrement des arcades et de leurs archivoltes, avec le magnifique motif en talon qui cerne l'archivolte (fig. 20-21). Clairement, l'architecte de Bayonne a relevé, et à l'échelle, les molles d'Amiens et en a connu le rond-point pour avoir été en personne sur les échafaudages ou pour avoir fréquenté la loge de cette cathédrale. Notons enfin, autre réminiscence d'Amiens, comment l'architecte de Bayonne dessine les chapiteaux : en ayant soin de donner plus de hauteur au chapiteau de la colonne maîtresse qu'aux colonnettes qui la cantonnent (fig. 22-23) : grosse colonne, haut chapiteau ; petites colonnes, chapiteaux plus petits !

Où bien l'étroite analogie entre les deux cathédrales n'est-elle qu'une autre coïncidence ? Cela commence à faire beaucoup de coïncidences !

Essai de datation

En découvrant ces analogies entre les deux cathédrales, je me suis d'abord réjoui à la pensée de tenir (enfin !) un solide point de repère chronologique pour mieux situer l'ouvrage bayonnais, très discuté depuis les premiers essais de Veillet au XVII^e siècle¹¹ en passant par les hypothèses d'André Cuzacq (entre autres !) ou celle, toute récente, de l'Atlas

11. Chanoine René VEILLET, *Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne*, manuscrit publié par les chanoines V. Dubarrat et J-B Daranatz, Bayonne-Pau, 3 vol. 1910-1929.

historique¹². Fausse espérance ! Le rond-point amiénois est aussi mal daté que possible¹³, les datations proposées par les historiens du monument oscillant entre les années 1230 et la décennie cinquante ! Cependant, les indices les plus substantiels penchent pour une date chevauchant les décennies quarante et cinquante. Mentionnons pêle-mêle quelques-uns de ces indices : l'analyse dendrochronologique de bois de chantier retrouvés dans les maçonneries du rond-point et donnant les années 1241 et 1254¹⁴ ; la fondation en 1242 d'une chapelle Saint-Éloi dans la première chapelle rayonnante sud ; la sépulture en 1247 de l'évêque Arnoul de La Pierre dans l'axe du déambulatoire entre les deux piliers médians du rond-point ; les analogies flagrantes des fenêtres des chapelles absidales avec celles de la Sainte-Chapelle du palais à Paris, en effet achevée d'édifier en 1248, et dans lesquelles on peut voir l'écho du modèle parisien¹⁵...

Or Élie Lambert, natif de Bayonne et qui connaissait à fond sa cathédrale, s'interrogeant sur la date probable de sa construction, a retenu 1258. Un grand incendie à cette date a ravagé la ville ainsi que les parties hautes de l'église romane¹⁶. Comme cela se passe assez habituellement, ces grands sinistres, le plus souvent provoqués par la foudre, sont le signal de lancement de quêtes, taxes et autres souscriptions en vue de reconstructions en plus grand, en plus audacieux et en plus beau. C'est probablement là ce qui s'est produit pour Bayonne. Si l'architecte de Bayonne a bien été, comme tout le suggère, sur les échafaudages d'Amiens, et s'il a fréquenté le chantier de Saint-Nicaise vers le temps où s'achevait sa construction, soit dans les années charnière entre la décennie quarante et la suivante, il paraît éminemment plausible que, attiré dans le sud-ouest vers la fin des années cinquante par quelque circonstance inconnue, il ait pu proposer ses services à l'évêque de l'endroit.

Circonstance inconnue certes, mais n'étant peut-être pas sans rapport avec la présence, sur le trône voisin de Navarre, d'une dynastie royale issue des comtes de Champagne. Cette dynastie débute avec l'avènement de Thibaut premier, dit le chansonnier, en 1234, fils d'une infante de Navarre, auquel vont succéder en 1253 Thibaut II, époux d'Isabelle de France (et donc gendre de saint Louis, auquel celui-ci a offert, en 1258, le magnifique reliquaire du Saint Sépulture que l'on peut toujours voir dans la cathédrale de Pampelune), puis Henri I^{er} en 1270. C'est sous ces deux derniers souverains que se situerait donc le chantier bayonnais.

Il faut rappeler que le royaume navarrais a de très haute date des rapports privilégiés avec Bayonne. Les liens de commerce, de famille, de culture, se sont tissés dès longtemps qui ignorent la frontière féodale. Les Navarrais, qui n'ont pas d'ouverture sur la mer, usent du port de Bayonne comme de leur port principal. Ils ont besoin de l'excellente marine bayonnaise tant pour leur commerce que pour leurs expéditions militaires et offrent en retour aux négociants bayonnais leur protection dans le royaume. À partir du XIII^e siècle les réminiscences françaises (sinon précisément champenoises) abondent dans l'architecture du pays navarrais avant de se diffuser dans les provinces ibériques du Nord et jusqu'à Léon, où les rappels de Reims, dans la cathédrale, sont manifestes. C'est peut-être dans ce contexte de relations culturelles entre royaumes alliés qu'il faut envisager cette présence d'un maître d'œuvre, possiblement Champenois, au fond du golfe de Gascogne.

Le croisillon sud du transept, son mur pignon et la face méridionale de l'église

Dans l'hypothèse de chronologie que, à la suite d'Élie Lambert, nous venons d'adopter d'une première campagne à situer juste après l'incendie de 1258 et en supposant dix à quinze ans de travaux pour la réalisation de ce beau rond-point,

12. André CUZACQ, *la Cathédrale gothique de Bayonne*, Mont-de-Marsan, 1965 ; Yves GALLET et Josette PONTET, *Cathédrale Sainte-Marie*, dans *Atlas historique des villes de France*, Bayonne, 2019, p. 105.

13. Voir en particulier : Georges DURAND, « Monographie de l'église cathédrale d'Amiens », *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, 2 vol., 1901-1903 ; VIOLLET-LE-DUC, en divers articles du *Dictionnaire Raisonné...* ; R. BRANNER, *Saint Louis and the Court style in Gothic architecture*, Londres, 1965 ; Stephen MURRAY, « Plan and space at Amiens cathedral », dans *Journal of the Society of architectural historians*, t. XLIX, mars 1990, p. 44-66 ; Alain ERLANDE-BRANDENBOURG, « La façade de la cathédrale d'Amiens », dans *BM*, t. 135, n° 4, 1977 (7^e Colloque international de la Société française d'Archéologie) et *Cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, Paris, 1982 ; Philippe GAVET, *La cathédrale d'Amiens*, document en ligne. Dany SANDRON, *La Cathédrale d'Amiens*, collection le ciel et la pierre, Zodiaque, 2004.

14. Patrick HOFFSUMMER, « les charpentes du XI^e au XII^e siècle, typologie et évolution en France du Nord », dans *Cahiers du patrimoine* n° 62, 2002, p. 79.

15. Alain ERLANDE-BRANDENBOURG, *Histoire de l'architecture française du Moyen Âge à la Renaissance*, Mengès, 2014.

16. Une lettre de la municipalité de Bayonne adressée au roi d'Angleterre déclare que « le fléau du feu a, détruit la moitié de la ville et une partie de la cathédrale avec ses cloches et ses toits » (Voir É. LAMBERT, *Bayonne...*, p. 23).

on doit pouvoir situer le terme de cette première campagne vers le début des années soixante-dix. Il est temps à présent de passer à la phase numéro deux du projet : la face méridionale de l'église. Le moment est venu d'abattre la galerie nord du vieux cloître, de fonder puis d'élever les culées de la nef future tout en conservant le mur gouttereau roman, conformément au programme que nous avons énoncé plus haut et illustré figure 4.

Il est temps aussi d'abattre le croisillon méridional de l'église vieille. De démonter en particulier l'absidiole sud de l'église romane de manière à créer la suture entre le déambulatoire et le croisillon attenant, prêt à construire, du transept. Pour avoir la profondeur désirable en vue d'inscrire l'ébrasement d'un grand portail méridional et pour porter les maçonneries de la nouvelle église (autrement élevées que celles de l'ancienne), le mur pignon de l'église romane est insuffisant : l'on a besoin d'un massif puissant, d'une épaisseur de deux mètres au moins, et qu'il faudra fonder à cinq-six bons mètres de profondeur. L'on doit maintenant se représenter la compagnie des ouvriers *champenois* ayant achevé l'érection du déambulatoire avec ses cinq belles chapelles, entièrement absorbée sur l'ensemble de ce front sud où s'est déplacé le chantier, occupée en travaux de déconstruction de l'édifice antérieur, en travaux de terrassement et en ouvrages de fondations.

Or là, vers le moment où s'achève la fondation du mur pignon, survient un changement de cap soudain qui bouleverse en profondeur le beau projet du maître d'ouvrage.

Soudain changement de parti : l'extension du cloître

L'on n'a pas oublié le rôle essentiel joué par le cloître dans la vie civique des Bayonnais, avec son orme au milieu. Au flanc de la majestueuse cathédrale en train de s'élever, l'on prend tout à coup conscience que le vieux cloître (de toute manière appelé à disparaître) n'est plus à l'échelle ! Surtout dans cette cité dynamique dont la population ne cesse d'augmenter chaque jour. Et il apparaît que l'on s'est soudain avisé, chose non prévue au projet, de doubler l'étendue du cloître en direction de l'est pour l'aligner sur le chevet du sanctuaire. Il s'ensuit que la nouvelle galerie



FIG. 24. FENÊTRE MURÉE de la chapelle au collatéral sud du chœur de Bayonne. Cl. B. Sournia.

nord du cloître est amenée à passer de façon totalement non planifiée et tout à fait incongrue devant les fenêtres de l'église dont on a donc été contraint d'occulter quatre des belles fenêtres des chapelles à peine achevées (fig. 24) ! Il faut se représenter la frustration de l'architecte devant accepter ce sacrifice ! Voilà un édifice entièrement pensé en termes de transparence et que l'on aveugle soudain du côté méridional, là d'où vient lumière dominante !

Et certes il est bien clair que l'opération qui s'ouvre n'est plus une opération d'architecture au sens strict : cette opération, qui entraîne le réaligement de deux voies publiques, l'une au midi (la rue de Luc) l'autre à l'est (la rue d'Espagne) et qui, bien probablement, impose l'expropriation et la démolition d'un ou plusieurs îlots bâtis, doit être considérée comme une opération d'urbanisme (fig. 31). L'évêque et le chapitre n'en sont plus ici les seuls promoteurs. L'affaire implique aussi et au premier chef, la Commune. En somme le projet épiscopal de l'église se trouve soudain bousculé et doublé par le projet municipal

du cloître lequel vient mobiliser l'essentiel des forces et des ressources aussi bien du clergé que de la ville. Une fouille dans le cloître apporterait sur l'épisode de bien précieuses informations. Mais un indice fort, à défaut de preuve formelle, renforce la présente lecture : accolé à la face est du cloître, un alignement (x-y sur la fig. 31) de onze maisons sur la rue d'Espagne, toutes de forme et d'étendue rigoureusement semblables, apparaît comme le lotissement bâti pour reloger les habitants expulsés pour cause d'utilité publique. Ces maisons, toutes en pan de bois, ont quelques caves voûtées sur croisées d'ogives qui disent assez clairement leur date.



FIG. 25. PORTAIL DOUBLE du croisillon méridional. La pile médiane résulte des restaurations de Boeswillwald au XIX^e siècle, mais le principe de ce support axial reproduit la configuration d'origine. Cl. É. Lambert.

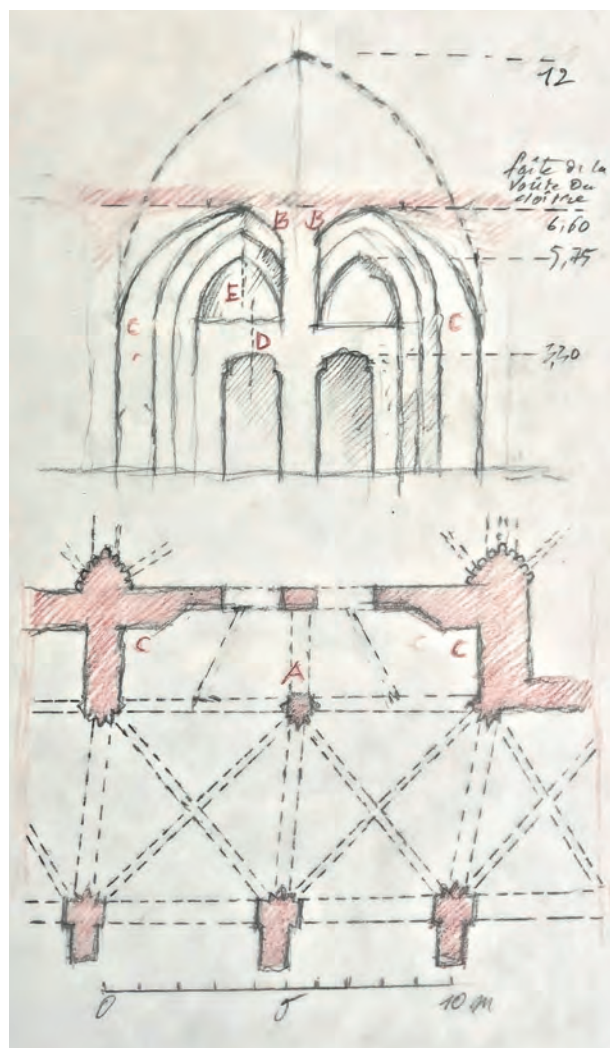


FIG. 27. DÉTAIL DU PORTAIL faisant apparaître le rouleau cassé de la voussure et sa retombée, assez gauche, sur le linteau formant séparation entre deux travées du cloître. Cl. B. Sournia.

FIG. 26. PLAN ET ÉLEVATION sommaires du portail double et de la section de cloître correspondante. A : pile médiane ; B : rouleaux cassés de la voussure ; D et E représentent les axes, non alignés, de la baie et du tympan. C est une zone vacante, correspondant à la largeur initialement prévue de la voussure. Un chœur d'anges musiciens sculptés garnit cet espace. Le pointillé dessine la voussure initialement prévue par le projet puis abandonnée à la suite de la contrainte survenue du cloître. Dessin B. Sournia.



FIG. 28. HYPOTHÈSE D'UN PORCHE en avant du double portail et, en teinte rouille, d'un claustra établissant la continuité de l'alignement des baies du cloître.

Dessin B. Sournia.

Le croisillon sud et son double portail

Après le murage des fenêtres des chapelles, la seconde incidence fâcheuse de l'extension du cloître est le bâclage du portail du croisillon sud. Normalement, le portail d'un croisillon doit s'offrir en majesté, en pleine lumière et c'est bien là ce qu'avait prévu l'architecte au moment de fonder le mur pignon du croisillon. Or la galerie du cloître passant désormais par là, voilà le portail relégué en pénitence dans la relative pénombre du cloître, contraint à passer sous les six mètres soixante de sa voûte au lieu des treize ou quatorze mètres dont on a besoin pour faire passer les quatre ou cinq rouleaux de la voussure, avec tout leur peuple d'anges, de prophètes et de saints sculptés. Au lieu d'une porte unique l'on est contraint d'en faire deux, chacune avec sa voussure mais ridiculement limitée, chacune, à deux rouleaux (fig. 25) ! Et encore l'un de ces deux rouleaux est-il obligé de se casser à sa retombée : une pile se trouve là formant limite entre deux travées du cloître, sur laquelle doit nécessairement venir reposer ce pauvre rouleau cassé (fig. 27) ! Toute la composition s'en trouve gauchie, sous contrainte. L'on n'est même pas parvenu à aligner l'axe E des tympans sur celui D des deux portes¹⁷ (fig. 26) !

Moyennant quelques sous de plus, il aurait été facile de créer un porche antérieur qui eût permis la création d'une haute voussure à trois ou quatre rouleaux (semblable à celui que l'on créera, un peu plus tard, au croisillon opposé). La présence d'un tel porche n'aurait pas empêché la continuité du cloître. L'on aurait même pu créer un claustra en façade, avec remplacements semblables à ceux des autres baies du cloître, afin d'assurer l'unité visuelle de l'alignement de cette galerie méridionale (fig. 28). Tout montre, avec ce double portail bancal, que la solution adoptée fut une solution de hâte, d'improvisation et de pingrerie ! Peut-être aussi reflète-t-elle quelque conflit de pouvoir entre les protagonistes de l'ouvrage, le clergé et la Commune ?

17. La réfection par Boeswillwald de toute cette section du cloître pour la transformer en sacristie a reproduit, en le modifiant à peine, le principe de la pile sur laquelle viennent reposer les rouleaux cassés des deux voussures. Par ailleurs, c'est intentionnellement que nous négligeons de parler de la sculpture de ces portails qui demanderait des développements étendus. Qu'il suffise de préciser que ces sculptures sont rigoureusement contemporaines du gros œuvre proprement dit et sont donc bien à attribuer à la première campagne de l'ouvrage. L'iconographie du portail gauche évoque la Mère de Dieu et celle du portail de droite figure le Christ du dernier jour.

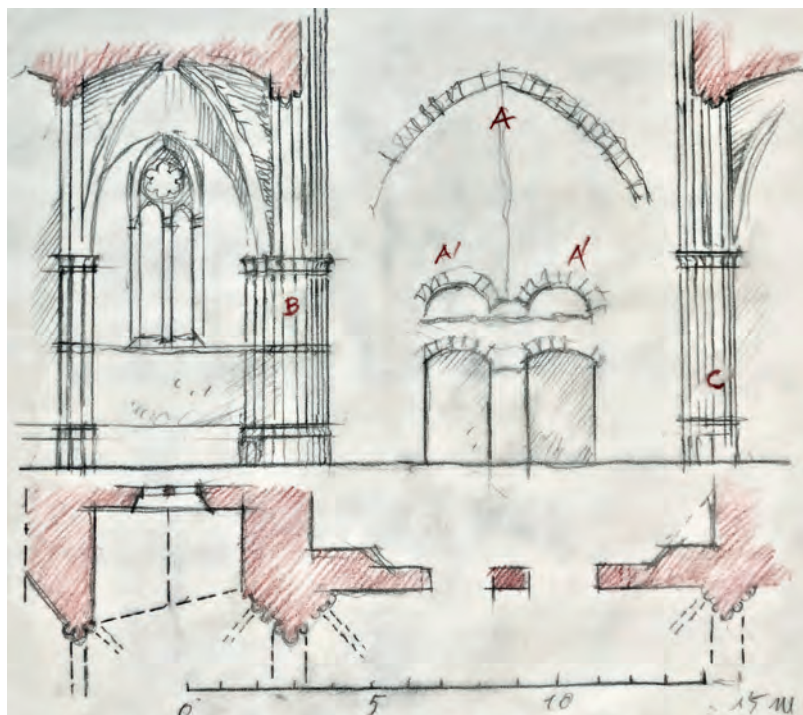


FIG. 29. MUR PIGNON du croisillon méridional, face interne. A et A' arcs de décharge. B, faisceau de colonnettes baguées dans le style du déambulatoire. C seule la base de ce faisceau de colonnettes reste conforme au style du déambulatoire avec la modénature représentée en figure 16. Dessin B. Sournia.

À l'intérieur du croisillon (fig. 29) l'ouvrage se poursuit suivant le même modèle rémois que le déambulatoire : les piles qui vont devoir porter les nervures d'ogives du croisillon sont réalisées avec les mêmes bagues de mi-hauteur et les mêmes bases copiées sur Saint-Nicaise (fig. 30). Sur les deux piles qui marquent les angles méridionaux du croisillon, une seule cependant est réalisée en son entier, en B. L'autre, en C, devant marquer l'entrée du collatéral sud, est arrêtée quelque part à mi-hauteur : seule est créée sa base, manière Saint-Nicaise. Là se termine, à l'assise basse du triforium, l'ouvrage de la *compagnie champenoise*. La suite appartient à un prochain épisode. Employée jusque-là sur l'église, ladite compagnie passe maintenant aux ouvrages du cloître.



FIG. 30. PILE À L'ANGLE SUD-EST du croisillon méridional avec colonnettes baguées. Cl. B. Sournia.

Le cloître : la moitié de l'évêque et la moitié de la commune

Les descriptions archéologiques de ce beau cloître aux structures arachnéennes se sont généralement employées à observer les menues variantes de dessin d'une travée à l'autre, en vue de déceler les indices présumés d'une progression et d'établir la chronologie de l'ouvrage. Cette approche peu (ou pas du tout) féconde, néglige complètement de prendre en compte la dimension majeure de cette phase d'ouvrage, qui est comme on l'a indiqué plus haut, surtout urbanistique. Considérer ce bel ensemble dans cette perspective suggère qu'il y eut partage des travaux entre le clergé et la Commune et que les variantes décelables dans le tracé ou l'écriture des baies ne sont pas imputables à l'échelonnement chronologique des tâches mais à un partage équitable des travaux entre les deux protagonistes du programme. Toute une moitié du cloître (fig. 31), ses galeries nord et ouest, revient clairement à l'équipe *champenoise* de la cathédrale : mêmes baies à remplages identiques à celles des chapelles absidales, mêmes modénatures, même emploi structural des berceaux

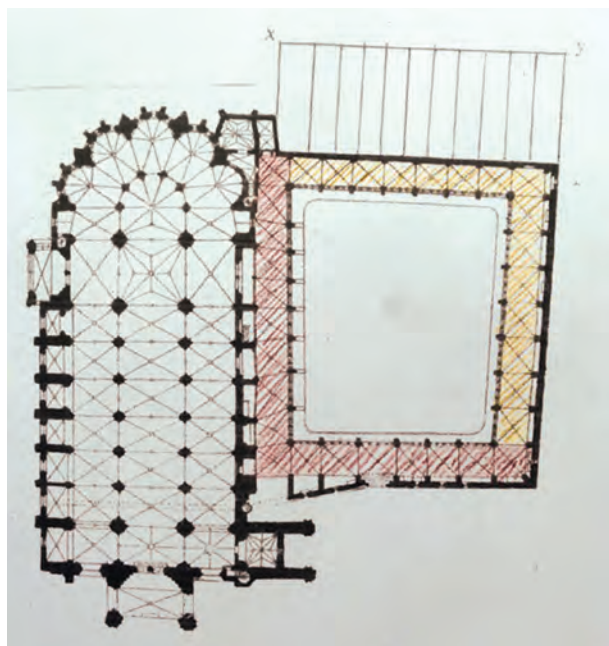


FIG. 31. AGRANDISSEMENT DU CLOÎTRE, plan d'ensemble. La teinte rouille colore la partie de l'ouvrage hypothétiquement réalisée par la compagnie champenoise et la teinte ocre colore la partie attribuable à une compagnie distincte, hypothétiquement municipale. En x-y alignement de onze parcelles d'habitation. La galerie attenante au mur de la cathédrale (qui n'existe plus aujourd'hui) est restituée en son état d'origine à partir des relevés de Boeswillwald. Le plan d'ensemble est d'É. Lambert auquel n'a été rajouté ici que l'alignement des parcelles x-y. Cl. B. Sournia.



FIG. 32. BERCEAU FORMERET dans la galerie ouest du cloître. Cl. B. Sournia.

formerets¹⁸ (fig. 32). Une toute autre écriture apparaît aux galeries sud et est, qui confrontent deux voies publiques (et qui de ce fait intéressent plutôt le service municipal préposé aux choses de la voirie) où des traits de style originaux se différencient des deux autres galeries : il y a notamment une manière très singulière et curieuse de garnir de crochets l'archivolte des arcs, non seulement sur l'extrados mais aussi sur leur intrados (fig. 33). Une autre singularité est dans le calepinage des remplages qui place systématiquement les joints montants verticaux dans l'axe des arcs tiers-point, particularité technique qui n'existe pas dans la moitié opposée du cloître. À la moitié épiscopale de l'ouvrage (fig. 34) on dirait que s'oppose une moitié due à une entreprise distincte que, hypothétiquement, nous appellerions la moitié municipale. Les deux moitiés ont toutes les apparences d'avoir été conduites simultanément, les différences formelles et techniques¹⁹ ne dénotant nullement un échelonnement chronologique mais une répartition des tâches entre deux entreprises distinctes.

18. C'est Élie Lambert qui émet cette subtile observation, qui contribue à confirmer la paternité de la compagnie champenoise. Cette structure s'accroche au vieux mur d'appui roman du cloître : elle n'a pas à être liée à lui, ce qui évite d'entailler ledit mur (et donc de l'affaiblir) pour y insérer les formerets.

19. Dans l'ensemble du cloître, les variantes secondaires dans le dessin des remplages abondent d'une travée à l'autre. Elles portent sur la forme des réseaux, à rosaces polylobées à cinq, six ou huit lobes, et sur la présence (ou l'absence) de redents. Ces minuscules variations ne sont nullement imputables à un échelonnement du chantier dans le temps mais à la liberté que s'octroient les différents tailleurs de pierre au niveau des détails du remplage une fois admis et respecté le schéma d'ensemble de la baie. Les variations qui apparaissent dans la galerie du flanc méridional de l'église sont plus difficiles à interpréter : elles ne concernent pas seulement le détail des réseaux, mais encore le format même des baies, leur taille plus ou moins grande, et leur composition à deux ou quatre formes. Cette galerie, première créée, évidemment par la compagnie champenoise, appartient à cette phase de l'ouvrage au cours de laquelle l'on vient de décider, imprévisiblement, d'étendre le cloître et d'en faire passer la galerie nord en avant du croisillon, phase critique au cours de laquelle, manifestement, l'on tergiverse sur la formule à adopter pour le portail sud : portail unique à haute voussure ou double portail avec deux voussures ? Il y a clairement un moment où le parti de composition de la galerie et de ses baies se cherche et où, sûrement, l'on teste plusieurs possibilités dont ces variations sont le reflet et le témoin. Cette galerie



FIG. 33. GALERIE EST DU CLOÎTRE ici donnée hypothétiquement à une compagnie d'ouvriers employée par la Commune. *Cl. B. Sournia.*



FIG. 34. GALERIE OUEST DU CLOÎTRE, ici attribuée à la compagnie des ouvriers champenois ayant élevé le rond-point et le chevet de l'église. *Cl. B. Sournia.*

Retour sur le déambulatoire

On se souvient que la campagne du chevet (représentée en hachuré noir sur la figure 35) s'était arrêtée contre la cloison de charpente isolant le chantier de la partie demeurée fonctionnelle de l'église et qu'elle s'était interrompue aussi, au contact des absidioles de l'église romane. Il est clair que l'on ne pourra voûter cette partie droite du déambulatoire et créer les deux dernières arcades dudit déambulatoire, que lorsqu'auront été abattues les absidioles mais, surtout, après qu'auront été plantées les quatre piles maîtresses de la croisée (étape d'ouvrage exprimée en couleur sanguine sur la figure 35). Les archives ne donnant aucune date, c'est le style qui parle : l'on constate entre ces deux moments, un véritable saut de style. Une génération s'est écoulée au moins entre temps, une sensibilité autre s'est épanouie. Entre l'une et l'autre étape, se sont écoulées au moins vingt années. Que s'est-il passé pour expliquer ce hiatus ?

Vingt ans de troubles

La fin du XIII^e siècle se marque à Bayonne par des années d'instabilité civile, de lutte de factions (pro-française/pro-anglaise), luttes mâtinées d'antagonismes sociaux (aristocratie/bourgeoisie) et qui débouchent sur un épisode de guerre : la confrontation en mer de matelots bayonnais et français en 1292. Il y a eu mort d'hommes et bateaux coulés. Philippe le Bel, vivement irrité, demande des comptes à son vassal le roi-duc d'Aquitaine, puis se résout à occuper militairement la ville (ainsi que d'autres parties d'Aquitaine) y imposant ses hommes et son administration, exilant les tenants du parti anglais. Épisode de tension extrême qui va durer au moins jusqu'à 1296. La conjoncture, avec la perte de revenus qu'elle implique, ne paraît pas de celles qui stimulent les grands travaux de prestige tels qu'une cathédrale : cette situation est-elle de nature à expliquer un arrêt du chantier ? On penche à le croire. Après quoi, sur la foi de quelques indices extérieurs²⁰, l'on pourrait envisager une reprise des chantiers vers 1310.

Nouvelle phase de l'œuvre : les piles de la croisée

Passée la crise, une fois abattu le vieux transept roman et une fois reportée plus à l'ouest une nouvelle cloison de chantier²¹ afin d'isoler la partie fonctionnelle de l'église, l'on peut désormais planter les quatre piles maîtresses de la croisée. Serrées autour de leur énorme noyau de 3,24 m de diamètre, ou six coudées (fig. 36), les colonnettes montent d'un seul jet jusqu'à la naissance des voûtes et leurs cylindres ont la particularité, dans un effet magnifique

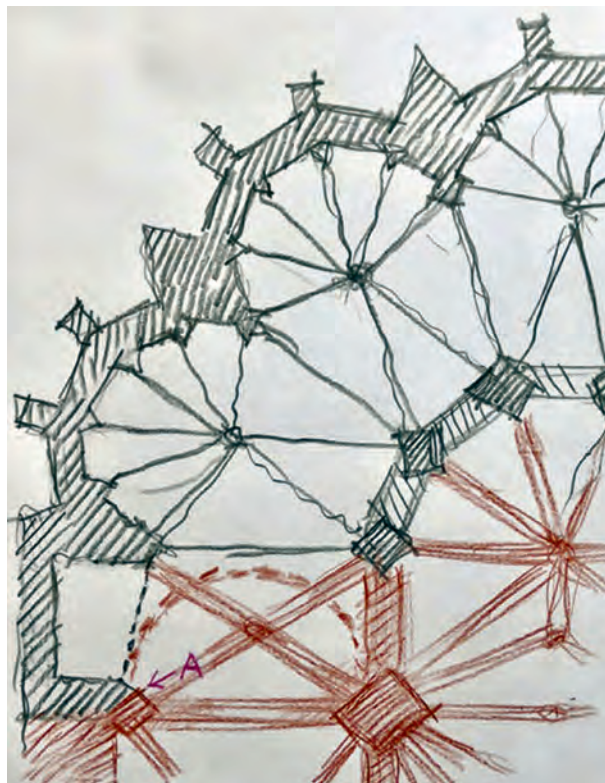


FIG. 35. SCHÉMA faisant apparaître l'articulation entre la première campagne du chantier (hachuré noir) et la deuxième campagne (en teinte sanguine). Le dessin montre que le voûtement de la section droite du déambulatoire n'était évidemment possible qu'après déconstruction de l'absidiole romane (en pointillé) et après édification des piles maîtresses de la croisée. Dessin B. Sournia.

du cloître n'existe plus ayant laissé place au XIX^e siècle à une chapelle paroissiale : on ne la connaît que par un relevé de l'architecte diocésain Boeswillwald (1855). L'observation archéologique n'est évidemment plus possible.

20. Ces indices extérieurs sont stylistiques. Le répertoire formel que va développer la nouvelle phase du chantier fait son apparition en Aquitaine dans la première décennie du XIV^e siècle, dans des ouvrages tels que la cathédrale de Bazas, l'abbatiale de La Réole ou la cathédrale de Bordeaux. Voir Jacques GARDELLES, *Aquitaine Gothique*, 1992.

21. Cette cloison serait à situer à la limite entre la sixième et la septième travée.

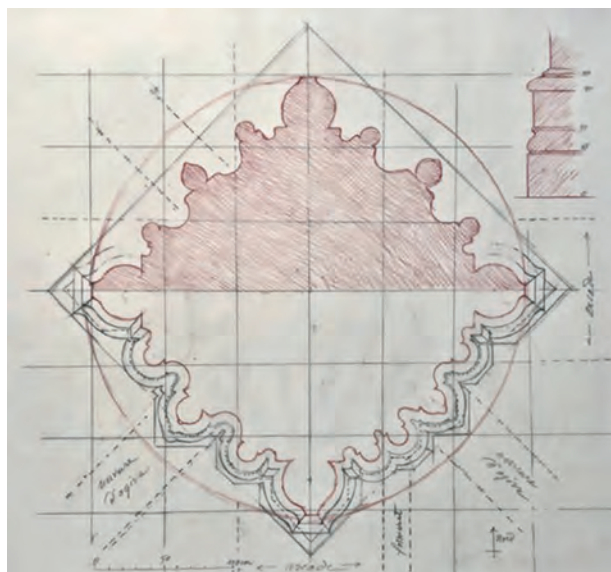


FIG.36. COUPE DE LA PILE SUD-EST de la croisée. La trame quadrillée est d'une coudée : 53,98 cm. *Dessin B. Sournia.*

d'élan vertical, de s'assembler en faisceaux avec leurs voisins par l'intermédiaire de transitions concaves. En coupe, la pile offre une suite animée et vivante de courbes et de contrecourbes en laquelle Émile Mâle²² a reconnu les prodromes du style final du gothique dit flamboyant.



FIG. 37. LA CROISÉE ET L'ABSIDE, vue d'ensemble. *Cl. B. Sournia.*

Dès lors, les quatre piles une fois plantées, l'on va pouvoir élever les parties hautes de l'abside, le triforium et les fenêtres hautes de ladite abside, poser les charpentes du couvert, édifier les voûtes du sanctuaire et, enfin, créer l'enveloppe entière du transept sans oublier le couvrement de la croisée (fig. 37). Le style définitif de l'église mère de Bayonne est désormais fixé et la suite du chantier va occuper environ les cent-soixante-dix prochaines années, jusque vers 1475. Ce sera la matière d'un prochain épisode de ce récit de chantier.

22. Émile MÂLE, « l'Architecture gothique du Midi de la France », dans *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1926.

DÉVOTIONS MARIALES À LA DAURADE AU MOYEN ÂGE ET DANS LES TEMPS MODERNES AUTELS, CHAPELLES, CONFRÉRIES ET STATUES

Par Michelle FOURNIÉ*

Même si certaines interrogations ont conduit à s'intéresser à l'édifice actuel, celui du XIX^e siècle, les recherches présentées dans cette étude portent sur l'ancienne église, celle dont le bâtiment, érigé à la fin du IV^e siècle, a été démoli dans la deuxième moitié du XVIII^e. Il s'agit donc de la Daurade médiévale et moderne. Cette église appartenant à un monastère bénédictin est l'un des trois établissements religieux principaux de Toulouse à la période carolingienne. Elle se distingue particulièrement par le décor somptueux de l'abside recouverte de mosaïques d'or. L'édifice qui a été totalement détruit, n'est connu que par quelques éléments subsistants (colonnes et chapiteaux), par les fouilles réinterprétées par Quitterie Cazes et Jean-Luc Boudartchouk et par les plans qui datent surtout de la fin de l'Ancien Régime. Les sources écrites de la période médiévale ont disparu à quelques exceptions près (notamment à la suite de l'incendie de 1463), sauf en ce qui concerne le temporel ; on ne les connaît qu'au travers de la documentation de la période moderne. L'essentiel se trouve dans le fonds 102H des Archives départementales de la Haute-Garonne.

Bien des aspects de l'histoire de l'église de la Daurade ont fait l'objet d'études. Les origines de l'édifice ont focalisé l'intérêt des historiens et des érudits et suscité toutes sortes d'hypothèses¹. La sculpture, dont il subsiste de magnifiques témoignages, a attiré les historiens de l'art². L'architecture de l'ancien édifice a donné lieu à des études récentes et précises³. Le temporel du monastère médiéval a été minutieusement reconstitué⁴. Mais, même si l'on connaît les grandes étapes de l'histoire du monastère qui comprenait une vingtaine de moines (l'affiliation à Cluny en 1053, la crise spirituelle de la fin du Moyen Âge et du XVI^e siècle qui conduit finalement à l'introduction des Mauristes en 1627 etc.)⁵, il manque un travail d'ensemble sur le fonctionnement global de la Daurade, sur les rapports de l'abbé, des moines et de la paroisse, sur l'organisation des confréries, sur l'emplacement des chapelles et des autels. On a l'impression, à

* Communication présentée le 13 avril 2021, cf. « Bulletin de l'année académique 2020-2021 », p. 344-345.

1. Mes remerciements vont à tous ceux qui m'ont apporté leur aide : Marlène Albert-Llorca, Patrice Cabau, Sylvie Caucanas, Quitterie Cazes, Geneviève Douillard, Anne-Laure Napoléone et enfin Dominique Watin-Grandchamp qui m'a accompagnée tout au long de la recherche.

Certains y ont vu un temple antique qui aurait même abrité un lac où dormirait l'or des Gaulois ; sur toutes ces légendes, voir Jean-Luc BOUDARTCHOUK, « Le souvenir de l'édifice antique de la Daurade », *MSAMF*, t. LXII (2002), p. 247-251. Sur les historiens de la Daurade, voir le panorama critique dressé par Jacqueline Caille : Jacqueline CAILLE, (avec la collaboration de Quitterie CAZES), *Sainte-Marie « La Daurade » à Toulouse, Du sanctuaire paléochrétien au grand prieuré clunisien médiéval*, Paris, 2006. Pour une synthèse sur l'édifice, voir Quitterie CAZES, *L'ancienne église Sainte-Marie la Daurade à Toulouse*, Toulouse, 2011.

2. Marcel DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1978, p. 139-187.

3. Maurice SCELLÈS, « L'ancienne église Notre-Dame la Daurade », *MSAMF*, t. LIII (1993), p. 133-144. Quitterie CAZES, « L'architecture de l'ancienne église Notre-Dame la Daurade », *MSAMF*, t. LXIII (2003), p. 59-74.

4. J. CAILLE, *Sainte-Marie....*. Cet ouvrage présente une très précieuse analyse critique des sources et un bilan historiographique.

5. On trouvera un panorama historique dans la *Gallia Christiana*, t. XIII, Paris, 1874, c. 100-113 et dans l'*Histoire Générale de Languedoc* (désormais *HGL*), t. IV, 1875, c. 693-695.

la lecture de la bibliographie, que le monastère a traversé une crise quasi ininterrompue et la « réformation » en est régulièrement évoquée ; il en est question en 1482 où le nombre habituel de vingt moines a chuté de moitié, puis en 1506 où Jean d'Auriolle, évêque de Montauban déplore l'état relâché de l'établissement dans lequel il n'y a plus que dix moines et quatre prébendés. La réformation de 1524 ne paraît pas, quant à elle, avoir eu de grands résultats⁶. Il faut toutefois tempérer l'impression d'une décadence continue qui émane des sources normatives, toujours promptes à dénoncer les manquements (ce qui est repris dans les travaux historiques) alors qu'on constate par ailleurs que la Daurade jouit d'un temporel florissant et d'une influence certaine dans la ville. Les désordres affectent plutôt la vie interne. En 1559 certains moines tuent le prieur. Un arrêt du Parlement les condamne être découpés en quatre morceaux puis décapités⁷. À la fin du siècle la crise du monastère est toujours dénoncée : Jean de Chambon, qui visite en 1599 au nom de l'abbé de Moissac évoque le « scandale public » et demande que l'archevêque vienne réconcilier l'autel majeur qui a été profané ; il faut également consacrer les autels des chapelles qui se trouvent dans l'église et dans le cloître⁸. Le visiteur donne des instructions pour se conformer aux décrets du Concile de Trente ; ces injonctions traduisent une volonté d'adaptation à l'évolution générale de l'Église.

Mais il n'est pas question ici d'amorcer une thèse sur le monastère de la Daurade, il s'agit, plus modestement, de cerner l'importance et la diversité des dévotions mariales. La Vierge Noire et miraculeuse a capté en priorité l'attention des chercheurs, attention stimulée par l'entreprise de renouvellement du vestiaire marial, achevée en 2009. Les membres de l'association paroissiale, en liaison avec d'autres chercheurs, avaient alors entrepris de publier le *Livre des miracles* du XVII^e siècle, un document fondamental pour l'étude des dévotions⁹. Une exposition consacrée aux vêtements de la Vierge Noire a été organisée en 2011 au Musée des Tissus de Lyon et a débouché sur la publication d'un riche catalogue qui replace le culte de Notre-Dame à la Daurade dans le cadre plus large de la pratique de l'habillement des statues mariales dans l'Occident chrétien. L'ouvrage s'intéresse aussi au Trésor de la basilique toulousaine et à ses reliques¹⁰. Les recherches actuelles portent essentiellement sur la période contemporaine : les anthropologues, comme Marlène Albert-Llorca apportent leur contribution sur les pratiques culturelles qui restent toujours vivaces de nos jours autour de la Vierge Noire¹¹. Quant aux investigations de Françoise Bagnérès à propos des dispositifs et des machineries qui se trouvent dans les annexes et dans les combles, elles concernent l'édifice actuel¹².

La tonalité mariale de la Daurade s'affiche dès les débuts de son existence : l'église Sainte-Marie, érigée vers 400 est dédiée à la Vierge dès l'époque mérovingienne si l'on en croit Grégoire de Tours¹³. Marie occupe d'ailleurs une place importante dans les niches du décor de mosaïques de l'abside où elle est représentée à trois reprises. Le culte marial se poursuit pendant toute la période médiévale : des indulgences d'un an et quarante jours sont accordées par les papes en 1254 et 1291 pour les fidèles qui visiteraient l'église lors des fêtes de la Vierge. Cependant l'église ne possède guère de reliques de la mère du Christ¹⁴. Mais le culte de la Vierge traverse les siècles à la Daurade, il importe donc, dans ce domaine, de bien distinguer ce qui concerne les différentes périodes en évitant de projeter sur le Moyen Âge les pratiques connues pour la période moderne ou contemporaine. Plusieurs autels, des chapelles et des confréries sont dédiés à Notre-Dame et cette multiplicité a parfois engendré des confusions.

6. Dom ClaudeCHANTELOU, *Mémoires du monastère de la Daurade*, BnF, ms 13845, donne le texte de ces trois visites du f° 66 au f° 77.

7. Germain de LAFAILLE, *Annales de la ville de Toulouse*, Toulouse, 1687, t. 2, p. 159.

8. AD Haute-Garonne, 102H 7, pièce 46, f° 2v.

9. Nicole ANDRIEU, Géraud de LAVEDAN, René SOURIAU, *Le livre des miracles de la Vierge Noire de la Daurade à Toulouse*, éd. Les amis des archives de la Haute-Garonne, Toulouse, 2011. L'association paroissiale a également sollicité de grands couturiers pour confectionner de nouvelles robes pour la garde-robe de la statue.

10. *Icone de mode* (dir. M. Durand), éd. EMCC, Lyon, 2011.

11. Marlène ALBERT-LLORCA, « Le courrier du Ciel » dans D. Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*. Paris, Eds. P.O.L./B. P. I, 1993, p. 183-221.

12. Françoise BAGNÉRIS, Conférence du 20 novembre 2018, *BSAMF*, 2019.

13. Jean CASSAGNEAU, *Les mosaïques de l'église wisigothique de Toulouse dite La Daurade et leur support architectural*, Les Cahiers de la Lomagne, 2017, p. 311-313 avance l'hypothèse d'une dédicace au Christ-Sauveur.

14. Bien que les mauristes en 1627 mentionnent deux reliquaires contenant « du poil » et du lait de Notre-Dame, AD Haute-Garonne, 102H 48, f° 308.

Partie 1 : Les autels et les confréries du sanctuaire

L'autel Notre-Dame de Bethléem dans la crypte

L'autel Sainte-Marie de Bethléem est présent dès l'origine ; il est situé dans la crypte. On y fait encore allusion au XVIII^e siècle lors des démolitions de l'édifice¹⁵. À l'exception de ce que révèle Alexandre du Mège qui mentionne l'existence d'une crèche dans la crypte¹⁶, on sait peu de choses du fonctionnement de cet autel qui recevait cependant quelques gratifications testamentaires au XVIII^e siècle du moins¹⁷. Il est possible qu'une statue mariale l'ait orné à la période moderne : le *Livre des miracles* mentionne trois dons faits en 1666 et 1667 à « Notre-Dame de Bethelhem » : une couronne d'argent pour la Vierge et une autre pour le petit Jésus, ainsi qu'un petit « estomach » d'argent¹⁸.

L'autel Notre-Dame dans l'abside

Il s'agit de l'autel principal du sanctuaire ou autel majeur ; dénommé *altar Beate Marie Virginis* au Moyen Âge, il est placé au centre de l'abside. Il est mentionné dans les règlements monastiques de 1312 mais il est certainement plus ancien. D'après E. Rémond, il était orné d'une statue de la Vierge, qualifiée de « Vierge glorieuse », devant laquelle brillaient trois lampes en temps ordinaire¹⁹. Notons que dans le document auquel se réfère Rémond, il n'est nullement question d'une statue mais seulement de l'autel majeur « *altar major Beate Marie* » ou « *altar Virginis gloriose* » qui doit être desservi par des chapelains « bons et suffisants ». Le nombre des chandeliers varie suivant les fêtes. Il en faut vingt-quatre pour les fêtes de Noël, de Pâques, de Pentecôte et de l'Assomption de la Vierge²⁰. L'absence de mention précise d'une statue dans le texte de 1312 ne prouve évidemment pas qu'il n'y en avait pas, mais nous reprendrons cette question ultérieurement.

L'autel de la Vierge trônait au milieu de la somptueuse abside où les mosaïques étaient toujours visibles à la fin du XIV^e siècle et même sollicitées par les fidèles : Aymeric de Peyrac, le savant abbé de Moissac, témoigne en effet de leur utilisation : « ...les pierres, si variées, donnent la santé, d'après ce que l'on dit, aux malades qui les touchent. Pour que les murs de ladite chapelle ne soient pas abîmés par l'attouchement par les malades, et pour que la beauté de son ancienneté soit conservée, une barrière (*obstaculum*) a été installée pour qu'ils ne puissent pas être facilement touchés »²¹. L'existence de ce dispositif qui diminue l'espace disponible pour circuler derrière le grand autel a son intérêt. Il n'a peut-être pas perduré à la période moderne car Dom Chantelou, le mauriste profès de Toulouse qui a été désigné lors du chapitre général de 1651 pour préparer une histoire du prieuré de la Daurade et qui écrit peu après cette date, parle de la beauté des mosaïques « quoique les ongles des curieux et des enfants en aient quelque peu arraché vers le bas »²².

15. E. LAMOUZÈLE, *Toulouse au XVIII^e siècle, d'après les « Heures perdues » de Pierre Barthès*, Toulouse, 1914, p. 253.

16. Alexandre du MÈGE, *Histoire des institutions religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la ville de Toulouse*, Toulouse, 1844, t. I, p. 165, dit, au sujet des fêtes religieuses qui se célébraient à Toulouse au cours du mois de février : « *Le 14, on fait, dans l'église conventuelle de la Daurade, la fête de Notre-Dame-de-Bethléem, et l'on va visiter la crèche placée dans les cryptes, sous le grand autel de cette église.* » Je dois cette référence à Daniel Cazes que je remercie, D. CAZES, « La question de l'art wisigothique dans le Royaume de Toulouse », *Pallas*, t. 114, 2020, p. 314. A. du MÈGE précise, p. 211, qu'il s'appuie sur un manuscrit de 1755, il s'agit donc bien encore de l'ancienne église.

17. Q. CAZES, *L'architecture...*, p. 67.

18. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles ...*, p. 164. La même donatrice offre aussi cœur et estomac d'argent à Notre-Dame la Brune.

19. É. RÉMOND, *Notre-Dame la Daurade. Premier sanctuaire marial des Gaules. Essai historique*, Paris, 1965, p. 9-10, p. 22, n. 27. Notons qu'au XII^e siècle, il y avait une Vierge à l'Enfant sculptée dans le cloître, cf. Q. CAZES, *L'ancienne église...*, fig. 34, p. 56. Une autre Vierge en majesté figure sur un sceau de la Daurade daté du XIII^e siècle, Lionel LESCOUZÈRES et Marie-Thérèse MIQUEL, *Les statues mariales de la Daurade*, 2016, en donnent une photographie, p. 7.

20. AD Tarn-et-Garonne, Série G, fonds Moissac, liasse 712, statuts de Bertrand de Turre, 1312, p. 4.

21. Aymeric de PEYRAC, *Chronique des abbés de Moissac*, éditée, traduite et annotée par Régis de la Haye, Maastricht-Moissac, 2006, annexe 13, p. 347 (BnF, ms 4991 A, f° 4v).

22. Dom CHANTELOU, *Mémoires de l'église N. Dame de la Daurade*, BnF, ms 13845, f° 50.

La confrérie de la Vierge

L'autel est assorti d'une confrérie *Beate Marie Virginis*, mentionnée dans les testaments à partir de la fin du XIII^e siècle²³. Un petit parchemin datant de 1319 présente la requête d'un bourgeois de Toulouse et des *aliorum confratrum luminaris Beate Marie* qui demandent la fondation d'une messe en l'honneur de Marie le samedi²⁴. Dès 1328, le nom des confrères, qui appartiennent à l'oligarchie urbaine tant laïque qu'ecclésiastique, est consigné dans un registre « recouvert de basane couleur de gris » qui a malheureusement disparu. Cet ouvrage a été inventorié au XVIII^e siècle par un religieux qui en a recopié les premiers folios et a fait de précieux commentaires sur lesquels nous reviendrons²⁵.

La confrérie paraît prendre la titulature plus précise de la Nativité de Notre-Dame, *Nativitatis Beate Marie*, au milieu du XV^e siècle. Il s'agit bien de la Nativité de la Vierge, fêtée le 8 septembre. Selon Jean de Chabanel le prieur et les religieux se seraient alors « emparés » de l'autel majeur et auraient fait main basse sur « le bas de l'église » vers 1450 : les moines auraient à ce moment-là « déporté » les offices claustraux vers le grand autel et fondé la confrérie de la Nativité²⁶.

Jean de Chabanel auquel nous devons les deux publications sur lesquelles s'appuient érudits et historiens est le vicaire perpétuel de la paroisse au début du XVII^e siècle. C'est un personnage important, docteur en théologie et auteur d'ouvrages de spiritualité. Il fait partie des ecclésiastiques délégués par le cardinal de Joyeuse pour les visites pastorales. Mais, à la Daurade, il est constamment en procès avec le prieur, ce dont témoignent non seulement ses écrits mais également les liasses du fonds 102H des Archives départementales de la Haute-Garonne²⁷. Il consacre de longs paragraphes à la question de l'autel majeur et de ses rapports avec l'autel paroissial. Il faut donc essayer de faire le point sur la question de la paroisse en tenant compte de la partialité de notre source principale.

Les rapports de l'autel majeur (Beate Marie Virginis) et de l'autel de paroisse

La Daurade devient siège d'une paroisse vers 1160²⁸. Où est situé l'autel de paroisse à cette époque-là ? D'après Jean de Chabanel qui écrit plus de cinq siècles plus tard, les messes paroissiales étaient célébrées par le recteur « au bas, au grand autel » (p. 43, à l'autel *Beate Marie* donc)²⁹, les moines célébrant, eux, les messes conventuelles dans le chœur haut situé dans le massif occidental, dans la chapelle Saint-Michel. Cette situation a duré pendant deux-cents ans ou plus (p. 41). Par la suite les religieux ont procédé au « remuement » de la paroisse qu'ils transfèrent dans la chapelle Saint-Michel. Ils célèbrent alors les offices conventuels au grand autel dont ils « se saisirent » (p. 46). Chabanel situe cette modification au début du XIV^e siècle puisqu'il s'appuie sur les coutumes de 1302 et sur une provision de bénéfice qui, en 1330, attribue la chapelle Saint-Michel au recteur de paroisse. Les recherches de Florence Mirouse confirment le contrôle vigilant que le prieur exerce sur l'autel paroissial Saint-Michel dont il prélève une partie des revenus³⁰. Cet

23. En 1275, Bernard Bruno donne des habits sacerdotaux à l'autel *Beate Marie*, cf. Célestin DOUAIS, *Topographie des églises et maisons religieuses de Toulouse d'après deux testaments (XIII^e-XIV^e siècle)*, Paris, 1894, p. 15. Un siècle plus tard, en 1378, Raymonde de Lusaco donne 8 gros d'argent à la confrérie *Beate Marie Deaurate* dont elle est confreresse, AD Haute-Garonne, 102H 72, n° 27.

24. AD Tarn-et-Garonne, série G, fonds Moissac, liasse 712, 1319.

25. La liasse AD Haute-Garonne, 102H 139 bis contient plusieurs cahiers correspondant à des brouillons d'inventaires. Dans le cahier intitulé « Inventaire des reconnaissances [...] et autres registres », l'extrait du « Registre pour la confrérie de la Nativité de Notre-Dame de la Daurade » occupe les folios 7 et 8. Ce registre a certainement été tenu pendant plusieurs décennies, ce qui justifie que la confrérie porte la titulature de la Nativité.

26. Jean de CHABANEL, *De l'estat et police de l'église Nostre-Dame dite de la Daurade à Tolose*, Toulouse, 1623, p. 37-38 et 1625. Sur Jean de Chabanel, voir Estelle MARTINAZZO, *Toulouse au Grand Siècle. Le rayonnement de la Réforme catholique (1590-1710)*, PUR, Rennes, 2015, p. 76-77. Cet ouvrage correspond à la publication de la thèse d'Estelle MARTINAZZO, *La Réforme catholique dans le diocèse de Toulouse (1590-1710)*. Histoire. Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2012.

27. Jean de CHABANEL, *De l'antiquité de l'église Nostre-Dame dite de la Daurade à Tolose*, Toulouse, 1621 et 1625. Voir notamment la liasse AD Haute-Garonne, 102H 60.

28. Q. CAZES, *L'ancienne église...*, p. 18.

29. J. de CHABANEL, *De l'Etat et police...* Je renvoie à l'édition de 1623 dans tout le paragraphe. Cette édition de petit format est disponible aux Archives Municipales de Toulouse. C'est celle que j'ai utilisée car elle était plus facile d'accès en période de Covid. Si l'on consulte l'édition de 1625, disponible à la Bibliothèque d'études et du Patrimoine, il faut tenir compte d'un certain décalage de pages.

30. Le recteur de 1330 est Isarn Ebrard, désigné par Jean XXII. En 1456, c'est Forton de Sénergues qui est titulaire de la cure. Florence MIROUSE, *Le clergé paroissial du diocèse de Toulouse (1450-1516)*, Thèse de l'École des Chartes, dactyl., 1976. Florence Mirouse a dépouillé le

important changement, une intervention en fait, a deux conséquences : tout d'abord, la chapelle paroissiale Saint-Michel, située en hauteur, est inconfortable pour les fidèles qui ne peuvent y accéder que par un petit escalier proche de la porte de fer qui conduit au cimetière des comtes (fig. 1 et fig. 11), si bien qu'ils préfèrent assister à la messe conventuelle dans le bas de l'église plutôt qu'à la messe paroissiale. Chabanel note d'ailleurs que l'emplacement de la chapelle paroissiale était particulièrement mal adapté au transport des défunts ce dont se plaignaient les paroissiens (p. 58). D'autre part, pour accéder directement du couvent au grand autel (où ils célèbrent désormais les messes conventuelles) et à la sacristie qui le jouxte, les moines doivent faire percer deux épaisses murailles dans lesquelles ils taillent un petit escalier pour descendre directement du caquetoir du couvent à la sacristie et au grand autel (p. 47). Le « caquetoir » désigne sans doute la galerie du cloître qui court au premier étage (fig. 2). Chabanel ne précise pas la date de ces travaux, mais il serait logique qu'ils aient eu lieu en ce début du XIV^e siècle. D'autre part, lorsqu'il en arrive à parler de la Table de la Nativité, il affirme qu'elle a été érigée « dès le commencement » pour s'occuper du luminaire du grand autel « où tous les offices paroissiaux sont faits » (p. 52). Dans ce passage, il évoque la période qui va des origines de la Daurade (qu'il situe vers 400) au début du XIV^e siècle. Ensuite le siège de la paroisse est déplacé dans la chapelle haute de Saint-Michel comme nous l'avons vu plus haut et s'y trouve encore en 1456, lors de la nomination de Forton de Sénerges à la cure.

C'est vers 1450 que la Table de l'autel de la Vierge « devenant riche », les moines qui y célébraient désormais leurs messes conventuelles en auraient pris le contrôle et se seraient assurés des ornements de la sacristie de la Table de la Nativité ; c'est alors qu'ils auraient transformé celle-ci en confrérie de la Nativité (p. 54-55) que les archives modernes appellent « confrérie de la Nativité Notre-Dame »³¹. Chabanel ne donne malheureusement pas la raison de cet accroissement de revenus. Les registres notariés entérinent bien le nouvel

fonds de la Daurade pour la fin du Moyen Âge ; elle insiste sur le rôle que le prieur exerce sur cet autel, le desservant qu'il nomme n'ayant qu'un rôle très limité de « mercenaire ». Le prieur baptise, marie, célèbre les enterrements de tous ceux qui veulent être inhumés en « monjats » ou être enterrés dans le cloître (cf. procès de 1473...), Fl. MIROUSE, *Clergé...*, p. 102, et p. 171 à 175. Le jour de la Saint-Michel, le vicaire doit même remettre les clefs de la chapelle paroissiale au prieur car les moines viennent y dire les offices et y célébrer une grand-messe. Le vicaire est ensuite tenu d'offrir un repas aux moines officiants. Le prieur récupère les offrandes faites ce jour-là à la chapelle paroissiale (et ce jour-là seulement), cf. le missel de 1415 dont quelques folios sont conservés dans la liasse 102H 60.

31. Les termes de « Table » et de « confrérie » sont utilisés comme des synonymes dans la documentation moderne. Cependant si l'on se fie à

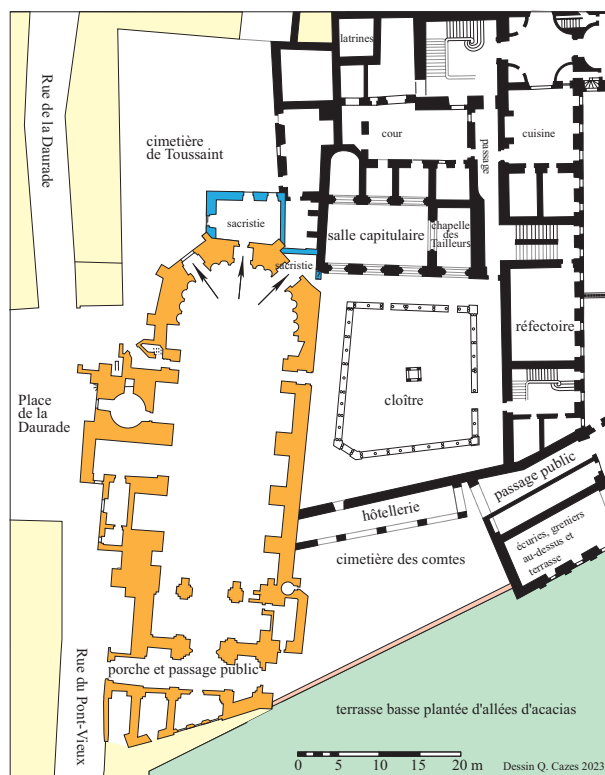


FIG. 1. LE MONASTÈRE DE LA DAURADE AU XVIII^e SIÈCLE, d'après le plan de Franque (AD Haute-Garonne, PA 102) et celui conservé à Montpellier (AD Hérault, C 498-1). DAO Q. Cazes.



FIG. 2. L'ÉGLISE DE LA DAURADE À LA FIN DU XVII^e SIÈCLE, détail de la planche du *Monasticum Gallicanum*.

intitulé à partir de 1457-1460 et mentionnent effectivement des fondations d'obits et des lausimes en faveur de la *confratria Nativitatis beatissime et gloriose Virginis Marie*³². Les actes subsistants de la confrérie, regroupés dans la liasse 1E 995 n'explicitent pas non plus les raisons de ce succès. Mais il ne s'agit que des extraits d'un *Livre de la Nativité* qui a malheureusement disparu. Le seul legs testamentaire important semble être celui de Jacques de Beauvoir, conseiller du roi et trésorier de France qui teste en mars 1491 ; il fait une fondation pour que deux lampes de 2 marcs d'argent brûlent de jour et de nuit devant l'image de Notre-Dame et pour que deux cierges soient allumés tous les jours pendant la messe et les Vêpres. Il en confie la gestion aux bayles de la Nativité³³.

Les confréries de la Vierge auraient-elles particulièrement le vent en poupe au milieu du XV^e siècle ? Rappelons que l'archevêque Bernard de Rosier dont la dévotion mariale est bien connue, promulgue les statuts de la confrérie de la Conception en 1452. Les règlements les plus anciens de la confrérie de la Nativité datent également de 1452³⁴. Enfin, c'est en 1452 que l'on rédige à Toulouse une œuvre en vers sur l'Assomption de la Vierge comme nous le verrons ultérieurement.

Un autel et/ou une Table de la Nativité de la Vierge

D'après Jean de Chabanel (p. 54) le grand autel est placé sous la titulature de la Nativité, ce que confirme dom Chantelou quand il parle de l'église : « on jugea à propos de la consacrer à Dieu sous le nom de la sacrée Vierge sous le titre de la bienheureuse Nativité »³⁵. Cependant l'autel majeur n'est pas désigné sous cette dénomination dans les archives, notamment dans les visites des abbés bénédictins ou de leurs délégués où il est appelé *altar majus*. Or, la description du sanctuaire par Dom Lamothe en 1633 semble indiquer qu'il y a bien dans l'abside un autel de la Nativité distinct de l'autel majeur, mais situé à proximité et décalé du côté de l'Épître. On peut le localiser avec assez de précision : il est placé devant la niche où se trouve la représentation d'Annanias ; la niche voisine, celle de Gabriel, est située dans l'angle de cet autel du côté de l'Épître³⁶ (fig. 3 et fig. 5). Dans ce cas, il y aurait eu une sorte de dédoublement des autels de Marie. Le grand autel qui supporte la statue de la Vierge s'étant vu adjoindre un autel « de la Nativité » assorti de la création de la confrérie qui le gère à partir de 1450 environ. L'inventaire des « joyaux » de la « Table et confrérie » de la Nativité qui concerne l'année 1578-1579 mentionne, également un autel de la Nativité. Ce document décrit les objets qui se trouvent « au coffre qui est près de l'autel de la Nativité » et « au cappier qui sert d'autel »³⁷. Il faut donc imaginer un autel reposant sur un meuble-chappier. Une autre version de cet acte, qui se présente comme un extrait d'un autre « inventaire général », fait l'objet d'une vérification en 1580 : il détaille le chappier « qui sert d'autel », le coffre « qui est près de l'autel de la Nativité » et le « grand coffre servant de Table à ladite confrérie »³⁸. Le *presbyterium* était donc assez encombré : l'autel majeur (pourvu d'un tabernacle comme le précise la visite de 1482) jouxte l'autel de la Nativité qui repose sur un chappier ; un grand coffre servant de table à la confrérie et un autre coffre sont situés à proximité. Il faut ajouter à

l'organisation connue des Tables du Purgatoire (dans le Midi) ou bien des Tables des Pauvres (dans le Nord), il semble qu'il s'agisse d'institutions pieuses gérées par des laïcs, comme les confréries, mais le cadre est celui de la paroisse ; il n'y a pas de « confrères » à proprement parler, tous les paroissiens sont concernés.

32. Testament de Pierre Pecolli, 1^{er} mars 1456 (1457), notaire N. Pausier, AD Haute-Garonne, 3 E 6082, f^o 132 ; autre testament en 1458, f^o 128v. Le registre du même notaire, 3 E 6081, contient de nombreux actes de lausimes et de fondations obituaires des années 1466 à 1470 où la confrérie de la Nativité apparaît, parfois en liaison avec la Table du Purgatoire, cf. f^o 114v, 115v, 117v, 128 etc.

33. Plusieurs extraits de ce testament, liés à des contestations ultérieures figurent dans la liasse 1E 995, pièces n^o 13, 19, 44 à 47, 68, 69 etc...

34. Bernard de Rosier a consacré un volume entier à des œuvres de spiritualité mariale dont huit sermons (l'un d'entre eux porte sur l'Assomption). Les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque municipale d'Auch, ms 4, cf. Patrick ARABEYRE, *Les écrits politiques de Bernard de Rosier*, Thèse de l'École des Chartes, dactyl., t. 1, p. 46-50.

35. Dom CHANTELOU, *Mémoires de l'église...*, f^o 51v.

36. Jean CASSAGNEAU, *Les mosaïques...*, p. 68 : « ...la pyramide de la Sainte Vierge est placée au milieu de l'autel majeur... Le reste des niches va de l'angle proche du côté de l'Épître jusqu'à la partie la plus éloignée de l'Épître englobant le passage de la sacristie le plus proche du cloître, l'autel de la Nativité et le banc des sénateurs ; p. 71 : « Dans un coin derrière l'autel de la Nativité, il y a la figure... d'ANNANIAS » ; p. 72 : « L'archange Gabriel dont la niche se trouve dans l'angle de l'Épître de la Sainte Nativité... ». Jean Cassaigneau a repris la publication et la traduction de la description des mosaïques par Dom Lamothe en 1633 en s'appuyant sur l'intégralité des notes du bénédictin. De ce fait, il complète les travaux anciens de l'abbé Degert et verse au dossier d'intéressants détails nouveaux.

37. AD Haute-Garonne, 1E 995, pièces n^o 87, f^o 3 et 88, f^o 3 ; ces deux documents sont des copies du même inventaire.

38. AD Haute-Garonne, 1E 995, pièce 63, f^o 1.

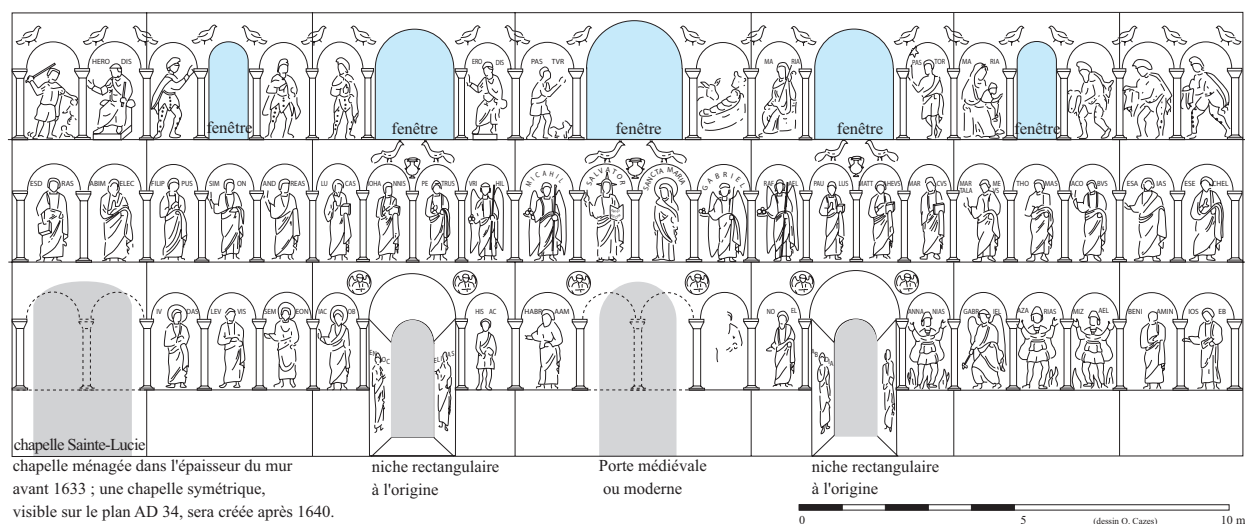


FIG. 3. RESTITUTION DU DÉCOR DES MOSAÏQUES du sanctuaire de l'ancienne église de la Daurade. DAO Q. Cazes.

ces divers meubles, le grand coffre « fermant à deux clés » déposé dans la galerie de l'orgue³⁹. Notons cependant que l'hypothèse de deux autels s'accorde mal avec le fait que Chabanel et dom Chantelou considèrent que c'est l'autel majeur lui-même qui est sous la titulature de la Nativité de la Vierge⁴⁰. Dans ce cas, il faudrait concevoir que l'autel majeur est simplement assorti d'une Table de confrérie qui dispose de quelques coffres répartis dans l'abside et que Dom Lamothe a employé l'expression « autel de la Nativité » à la place de « Table de la Nativité ».

Les sacristies de l'autel majeur et de l'autel (ou Table) de la Nativité

L'autel majeur est pourvu d'une sacristie depuis une époque ancienne mais qu'il est impossible de préciser. La confrérie de la Nativité, quant à elle, bénéficie d'une création au début du XVI^e siècle : en 1511, Pierre Bulle, cordier de Toulouse et bayle de cette association, fonde une sacristie derrière la chapelle de Saint-Pierre et Saint-Paul ; il donne au prieur deux clés et lui demande d'en confier une aux bayles de la Nativité « pour le service de la paroisse » et afin qu'ils y tiennent les « bijoux » et reliques de la confrérie. Le prieur y consent et se décharge de toute responsabilité relative à la garde de ces objets⁴¹.

La nouvelle sacristie est dite située « derrière la chapelle des saints Pierre et Paul ». La description des mosaïques par Dom Lamothe en 1633 place la chapelle Saint-Pierre dans l'abside du côté de l'Évangile, entre les figures de Jacob et d'Isaac⁴². Elle semble n'être qu'un passage voûté, décoré de mosaïques représentant Énoch et Élie, et débouchant sur le cimetière de Toussaints. Le texte de 1511 soulève de nombreuses questions. Le terme de « *sacrestania* » désigne-t-il un bâtiment, fermé par deux clés, qui constituerait un empiètement sur la zone d'inhumation qui se trouve au nord ? Ce local n'est pas visible sur les plans du XVIII^e siècle. Cependant le *Livre des miracles* fait bien allusion à une « seconde » sacristie⁴³. Le plan conservé à Montpellier (fig. 4) témoigne d'ailleurs de l'existence d'une petite sacristie, située, non du côté de la chapelle Saint-Pierre au nord, mais au contraire du côté méridional. Enfin et pour rendre encore plus

39. L'orgue jouxte les niches qui se trouvent au registre médian et supérieur au-dessus de la chapelle Sainte-Lucie, J. CASSAGNEAU, *Les mosaïques...*, p. 60. Elle est donc placée à l'extrémité nord de l'abside. La galerie doit se situer en hauteur au niveau médian.

40. J. de CHABANEL, *De l'Etat et police...*, p. 54 : « La Table de la Nativité fut dès le commencement érigée en cette paroisse, pour entretenir d'ornements et de lumière le grand Autel, qui est celui de la Nativité Notre-Dame, où tous les offices paroissiaux sont faits ».

41. AD Haute-Garonne, 1E 995, pièces n° 64 et 65 ; L'acte est également mentionné dans les inventaires du XVIII^e siècle : 102H 137, liasse 4, cahier 2 et 102H 138, f° 47.

42. La chapelle Saint-Pierre occupe l'emplacement de deux niches, là où se trouvait autrefois la porte de l'église du côté de l'Évangile, J. CASSAGNEAU, *Les mosaïques...*, p. 64.

43. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, p. 166.

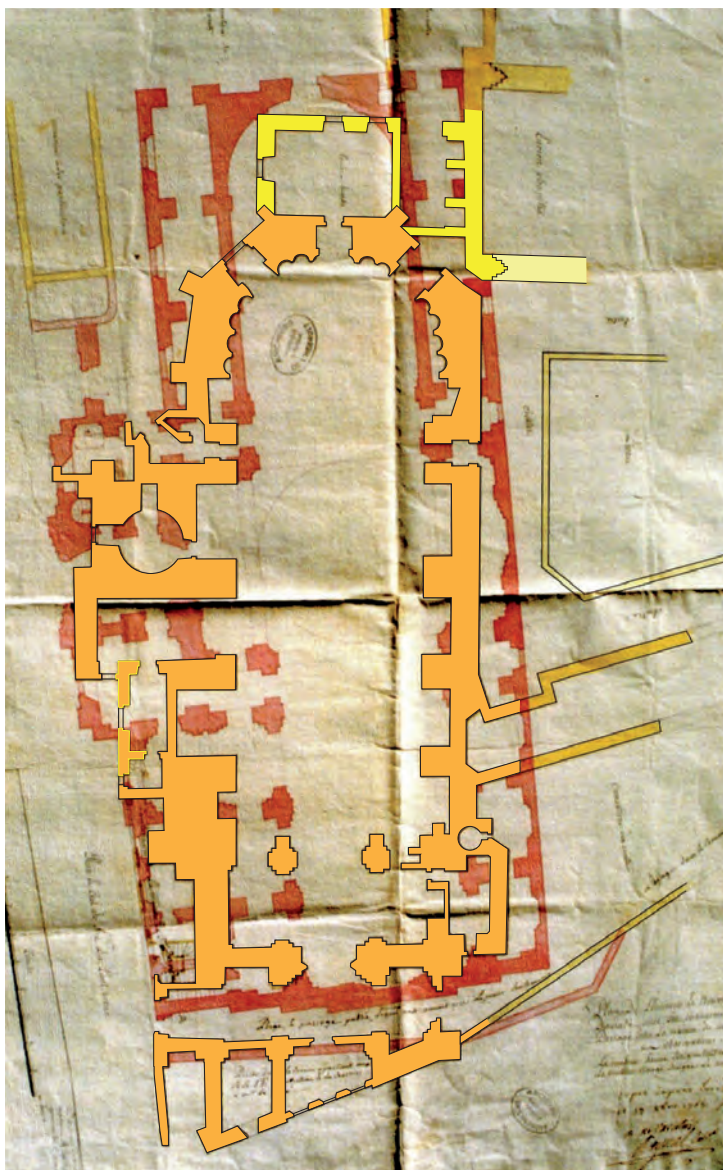


FIG. 4. EMPLACEMENT DES SACRISTIES de l'ancienne église de la Daurade sur le plan conservé à Montpellier (AD Hérault, C 498-1). DAO Q. Cazes.

complexe la question des sacristies, l'inventaire des « bijoux » de la confrérie établi en 1578 montre que les archives et les objets du culte de la Table de la Nativité sont, en fait, conservés dans plusieurs coffres placés dans l'abside même comme nous l'avons vu plus haut, sans compter l'armoire « fermant à 6 clés » qui appartient à la confrérie de la Nativité mais qui est entreposée dans la chapelle Saint-Sébastien⁴⁴. Il est donc bien difficile de suivre les avatars de la fondation de Pierre Bulle. La sacristie a-t-elle bien été réalisée dans le secteur prévu par l'acte de 1511 ? A-t-elle été déplacée par la suite ? S'est-elle révélée de toutes façons, trop petite contenir tous les biens de la Table de la Nativité ?

Quoi qu'il en soit, l'acte de 1511 indique que les fonctions paroissiales, théoriquement liées à l'autel haut de Saint-Michel depuis le début du XIV^e siècle ont progressivement ou partiellement glissé à nouveau vers le bas de l'église. C'est en tout cas chose faite depuis longtemps au milieu du XVII^e siècle puisque dom Chantelou évoque l'autel de paroisse qui se tenait « autrefois » dans la chapelle Saint-Michel, mais qui a été remis « ensuite » au grand autel⁴⁵ et que Chabanel assure que les messes paroissiales étaient dites au grand autel. Un partage a donc été nécessaire, tant en ce qui concerne l'usage de cet autel que les revenus. En fait, les contestations ont couru tout au long du XVI^e siècle et même au-delà : en 1548 le Parlement a donné raison au recteur qui avait obtenu la possibilité de dire la messe paroissiale au grand autel un dimanche sur deux⁴⁶. La custode a été replacée à ce moment-là à l'autel majeur et une répartition des heures entre les messes paroissiales et les messes conventuelles a été effectuée. La décision de justice a attribué

44. D'après Chabanel, la confrérie Saint-Sébastien a été érigée en 1436. Au XVI^e siècle, elle est installée entre la chapelle Sainte-Catherine (qui deviendra la chapelle Saint-Sébastien) et l'« échelle » par laquelle on monte à la chapelle Saint-Michel, J. de CHABANEL, *De l'Estat...*, p. 74 et 75. Cette localisation est confirmée par un acte du 4 novembre 1500 par lequel le moine-ouvrier du monastère accorde aux bayles de la confrérie Saint-Sébastien une place entre le « degré » par lequel on monte à Saint-Michel et la chapelle Sainte-Catherine ; ils peuvent y faire courir un bassin (AD Haute-Garonne, 102H 137, liasse 4, cahier 2, f^o 6v). Les Archives Municipales de Toulouse conservent un registre non coté de la confrérie Saint-Sébastien. On y apprend que la confrérie a, en fait, été fondée en 1410 et que sa chapelle se trouve à ce moment-là dans le cloître. Cependant, cette localisation pose problème : en effet au début du XVI^e siècle, les responsables de deux confréries de la Nativité et de Saint-Sébastien demandent conjointement au prieur d'ouvrir le cloître afin que les fidèles puissent venir prier dans la chapelle Saint-Sébastien. Leur désir est exaucé pour cette occasion-là, à condition qu'ils choisissent ensuite un emplacement dans l'église pour y bâtir un autel en l'honneur de saint Sébastien car il ne convient pas que le « monde » entre si souvent dans le cloître : AD Haute-Garonne, 102H 137, liasse 4, cahier 2, f^o 6v.

45. Dom CHANTELOU, *Mémoires du monastère...*, BnF, ms 13845, f^o 79.

46. AD Haute-Garonne, 102H 138, f^o 24v.

deux tiers des offrandes au recteur. Cet accord, remis en question ultérieurement par le prieur, a fait l'objet d'un jugement « confirmatif » en 1583 ce qui n'empêche pas la poursuite du conflit⁴⁷ ; le *Livre des miracles* prétend, en 1637, que toutes les offrandes au « bassin » de la Vierge près du grand autel sont dues aux religieux⁴⁸. Ultérieurement, un « *Mémoire succinct des droits du monastère* » contre les demandes du vicaire perpétuel, non daté mais postérieur à 1673, s'insurge contre la prétention du recteur à célébrer les messes paroissiales à l'autel majeur et ce malgré les arrêts du Parlement qui l'y autorisent⁴⁹. Ce document défend le point de vue du prieur : il rappelle que le monastère est « curé primitif » et que les divers conciles ordonnant que les fonctions paroissiales dans les monastères et chapitres soient attribuées à des prêtres séculiers n'ont rien enlevé de leurs droits initiaux aux religieux.

Ces affrontements entre vicaire et prieur se justifient à cause de l'abondance des dons déposés sur le grand autel : ce sont les vœux faits à « l'image » de la Vierge. Lorsque Jean de Chambon accomplit sa visite en 1599, il précise qu'il faut choisir un sacristain « suffisant et idoine »⁵⁰. Cette prescription est probablement à mettre en relation avec les malversations récentes de Jean Dupuy qui, en 1598 est condamné pour avoir détourné des sommes à l'autel de Marie ; la moitié des revenus de la sacristie servira à la réparation de cet abus⁵¹.

Bien qu'il s'agisse de l'autel principal, il est souvent négligé : en 1482, Pierre de Carmaing, l'abbé de Moissac qui opère la visite signale que les nappes sont déchirées et sales et certains vases vétustes et irréparables ; il ordonne l'achat d'aubes pour l'autel et la sacristie qui en manquent. Il faut tenir devant la Vierge un cierge allumé de jour et de nuit, sur le modèle des chandelles paroissiales et un *crucibulum* (lampe) ainsi que deux cierges lors des messes ; le prieur devra également entretenir deux cierges sur le tabernacle de la Vierge⁵².

En conclusion, le sanctuaire, le *presbyterium*, était pourvu d'un grand autel et d'un autel annexe (ou d'une Table) : l'autel majeur *Beate Marie* orné de la statue de la Vierge Noire et l'autel (ou la Table) de la Nativité situé à proximité et assorti de la confrérie du même nom. L'autel majeur, placé sous la responsabilité du prieur et du moine-sacristain du monastère, était doté d'une sacristie. À l'époque moderne, on accédait à cette grande sacristie par le passage situé derrière le grand autel dans l'axe de l'abside ; un autre passage, plus proche du cloître se trouvait derrière la Table de la Nativité (du côté de l'Épître) (fig. 5)⁵³. La sacristie de l'autel (ou Table) de la Nativité, elle, n'aurait été aménagée qu'en 1511. L'autel majeur et l'autel (ou Table) de la Nativité fonctionnaient en complémentarité. Les religieux célébraient les messes conventuelles au grand autel. Mais les messes paroissiales y avaient à nouveau leur place depuis le XVI^e siècle,

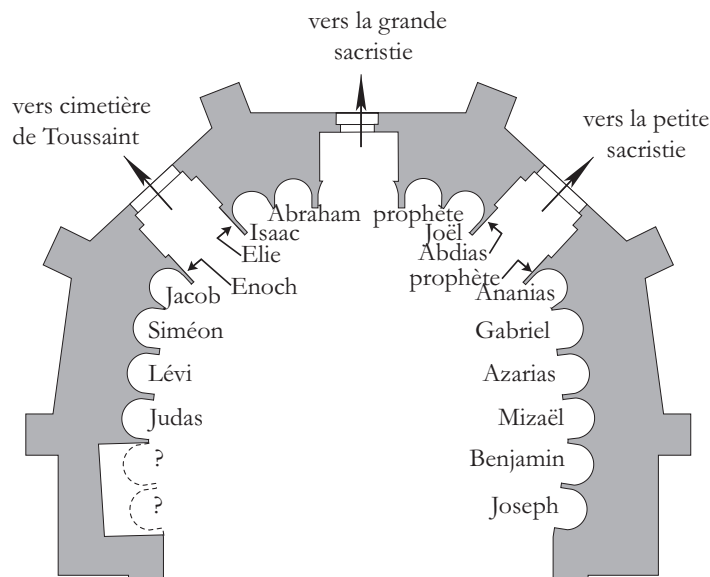


FIG. 5. PLAN DU SANCTUAIRE DE LA DAURADE au niveau bas avec l'indication des figures représentées en mosaïque selon dom Odon Lamothe. DAO Q. Cazes.

47. J. de CHABANEL, *De l'Etat et police...*, consacre une dizaine de pages à exposer ces contestations, p. 204 à 214 et publie les pièces justificatives ; Les liasses 102H 59, 60, 62, regorgent d'actes relatifs aux conflits incessants qui, aux XVI^e et XVII^e siècles, opposent le vicaire de la paroisse aux religieux au sujet de leurs droits respectifs et de la répartition des offrandes.

48. N. ANDRIEU, *Livre des miracles...*, p. 99.

49. AD Haute-Garonne, 102H 59, pièce non numérotée.

50. AD Haute-Garonne, 102H 7, pièce 46, f° 4.

51. *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790, Tarn et Garonne, séries G et H*, Montauban, 1894, série G, p. 221.

52. Dom CHANTELOU, *Mémoires du monastère...*, f° 68v-69v.

53. J. CASSAGNEAU, *Les mosaïques...*, p. 68.

célébrées tantôt par le recteur et tantôt par le prieur. La confrérie de la Nativité disposait de revenus et d'objets précieux dont il sera question plus loin ; malgré la présence des laïcs, elle ne jouissait pas d'une grande indépendance puisque le prieur et un prêtre faisaient partie des régents et présidaient avec les bayles à l'inventaire du trésor⁵⁴.

Les fonctions de la statue miraculeuse de la Vierge Noire à l'époque moderne

La statue de la Vierge miraculeuse qui est « ...la principale source d'où naît le respect et dévotion des Toulousains envers ce lieu »⁵⁵ est exposée en hauteur au-dessus de l'autel majeur. Elle est réputée pour son efficacité miraculeuse.

Le recours contre les calamités : les Descentes

Les « Descentes » de la statue que l'on dépose de sa « niche » sur le grand autel puis sur un brancard avaient lieu lorsqu'une calamité s'abattait sur la ville (inondations, pluies excessives, sécheresses, incendies...). Dans ces circonstances, les capitouls, après avoir fait un vœu, et obtenu le mandement de l'archevêque ou du Parlement, sollicitaient les Bénédictins de consentir à « descendre » la statue, à l'exposer puis à la porter en procession selon un itinéraire variable. La protection accordée par la Vierge de la Daurade à la ville prenait donc une dimension civique. Quatre laïcs dépendant de la Table de la Nativité et revêtus d'aubes faisaient office de porteurs⁵⁶. La statue était ensuite exposée dans l'église pendant une semaine avant de reprendre sa place dans sa niche. Tout cela est bien connu pour la période moderne, tant par le *Livre des miracles* que par le témoignage de dom Chantelou⁵⁷. À ces occasions, les capitouls faisaient un don à la Vierge, une robe en général. Le *Livre des miracles* répertorie trente-sept « descentes » entre 1637 et 1790, mais elles ont été plus nombreuses⁵⁸. Le tableau de Jean Danvyne représente la procession de 1672, consécutive au grand incendie qui a ravagé le quartier Saint-Michel⁵⁹ (fig. 6).

À quand ces processions remontent-elles ? Elles sont attestées dans la deuxième moitié du XVI^e siècle mais ces pratiques étaient peut-être un peu plus anciennes ; lorsqu'Étienne Dolet écrit en 1534 : « Est-ce autre chose que de la superstition que de faire promener par des enfants les troncs pourris de certaines statues dans toute la ville quand la sécheresse de l'été fait désirer la pluie ? » il fait très certainement allusion à la Daurade⁶⁰. Dom Devic et dom Vaissète, eux, signalent les Descentes à partir de 1565⁶¹. La statue était alors manipulée par des laïcs, ce qui est jugé inconvenant ; on stigmatise les gens « de vile condition » qui la déplacent, ce qui donne « irreverance et mauvais exemple » ; dès 1569 les capitouls obtiennent donc de l'archevêque que les religieux assument cette tâche⁶². Les documents municipaux permettent d'ajouter à la liste la procession du printemps 1578⁶³. Une autre procession pour cause de sécheresse a lieu le 16 mai 1591 ; quelque temps après, un acte du 6 octobre rappelle le déroulement habituel de la cérémonie « depuis tel temps qui excède

54. AD Haute-Garonne, 1E 995, pièces n° 87, f° 3 et 88, f° 3, Inventaire de 1578.

55. Dom CHANTELOU, *Mémoires de l'église...*, f° 53.

56. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, p. 99. Il ne s'agit donc pas des confrères de la Conception contrairement à N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, p. 37, mais bien de ceux de la Nativité, comme c'était le cas en 1591.

57. Dom CHANTELOU, *Mémoire de l'église...*, f° 53v.

58. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, Liste établie par Géraud de Lavedan, p. 81 à 91.

59. Le tableau, peint en 1676, est toujours exposé dans l'église de la Daurade.

60. Le texte de Dolet est cité par Philippe WOLFF, *Histoire de Toulouse*, Toulouse, 1961, p. 216. La phrase fait suite à l'allusion à une cérémonie qui était organisée par la Daurade.

61. « En danger d'une grande famyne en la ville et au pays, fléau dur et aspre de la main de Dieu, feust délibéré à la requeste des bailles de la Confrayrie Notre Dame de la Daurade, faire processions, prières et oraisons et descendre l'ymage de ladite Dame, à laquelle deux capitoulz avaient accoustumé de assister ». HGL, t. 12, c. 776, 1565. E. RÉMOND, *Notre-Dame de la Daurade...*, n. 60 et 72, donne une date plus ancienne : 1555, extraite d'un certain *Recueil pour les prieurs*, p. 117. Il présente ce document comme un manuscrit allant de 1779 à 1784 et donne comme cote : liasse 154. Cette cote ne correspond en rien à un manuscrit de ce type, et malgré toutes mes recherches, il m'a été impossible de retrouver ce document. Il en est de même pour la liasse 130 évoquée par Rémond dans les notes 32 et 49 et pour les liasses 62 et 139 bis dont le contenu indiqué par l'auteur ne correspond pas à ce qui est conservé dans la cote actuelle. Je ne sais à quel classement ni à quel inventaire s'est référé E. Rémond.

62. Les religieux font descendre et porter « l'ymage par portefais, gens lais et de vile condicion redondant a une irreverance et mauvais exemple au peuple tholosain », HGL, t. 12, c. 919.

63. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, p. 81.

la mémoire des hommes » ; les frais en sont toujours supportés par la confrérie de la Nativité. Mais la manipulation n'est pas dépourvue de risque pour l'image de Notre-Dame la Brune : le lieu est inconmode, la statue a été plusieurs fois « en hasard d'être rompue au très grand scandale du peuple » et cela même lors de la dernière descente, celle du 16 mai. Les capitouls décident donc de charger un maître serrurier d'inventer « quelque instrument et artifice » propre à effectuer la descente. Mais la mise en place de ce dernier oblige à arracher le « tableau » qui permettait de fermer la « chapelle » (soit la niche) de la Vierge, ce qui provoque le courroux du prieur ; ce dernier en profite pour rappeler qu'il est le maître des lieux⁶⁴.

Dans une sentence de l'official datée du 10 janvier 1592, on rappelle longuement toutes les contestations qui opposent prêtres et confrères d'une part, prieur et moines de l'autre, à propos des différents cortèges. Le document énumère toutes les sentences précédentes portant sur ces litiges (1524, 1549, 1576, 1591). Celle du 8 mars 1549 évoque avec précision les processions *contra aeris intemperiem* au cours desquelles on descendait l'image de la Vierge et rappelle leur usage coutumier⁶⁵. Cet acte renforce le faisceau d'indices qui autorisent à dater du second tiers du XVI^e siècle la déambulation de la statue miraculeuse.

Il n'existe aucune attestation de ces cérémonies au Moyen Âge. On trouve simplement dans les statuts de 1312 une allusion à des processions pour la pluie, sécheresse ou autre nécessité mais sans aucune allusion à la Vierge⁶⁶.

Notre-Dame de la délivrance

La deuxième spécialité de la Vierge de l'autel majeur était la protection des femmes en couches. Dans ce domaine également, le *Livre des miracles* du XVII^e siècle rapporte les heureuses délivrances que l'on doit à la Vierge miraculeuse et renseigne sur les pratiques : on posait sur la parturiente une des robes de Notre-Dame. Par la suite, à cause de l'usure des vêtements, on a utilisé une ceinture, puis un ruban qui avait touché le vêtement de la Vierge⁶⁷.

Ces pratiques dévotionnelles ne sont pas attestées pour la période médiévale mais perdurent de nos jours.

Les fleurs du « Gay Savoir »

La troisième particularité attachée à la Vierge de l'autel majeur est le lien entretenu avec elle par les mainteneurs du Consistoire du Gay Savoir. Cette compagnie fondée en 1323 avait pour but de récompenser les plus beaux poèmes en l'honneur de la Vierge par l'octroi d'une fleur d'argent doré : violette, églantine ou souci (œillet dans certains cas). L'une des miniatures du manuscrit des *Leys d'Amor* représente, d'après Marie-Anne Sire, un troubadour offrant un bouquet de trois fleurs à la Vierge⁶⁸. À l'époque moderne, avant la remise du prix, les fleurs étaient déposées à la Daurade et bénies ; le lauréat venait ensuite recevoir sa récompense de la main du supérieur du monastère, devant le grand autel⁶⁹. Certains



FIG. 6. TABLEAU DE JEAN DANVY, 1676. Cl. J.-F. Peiré.

64. AD Haute-Garonne, 102H 93, Livre Noir, f° 188v-189.

65. AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 49v-50.

66. AD Tarn-et-Garonne, liasse 712, 1312, p. 44.

67. N. ANDRIEU, *Le livre des miracles...*, p. 37.

68. Marie-Anne SIRE, « Remerciements de madame Marie-Anne Sire élue mainteneur », *Recueil de l'Académie des Jeux Floraux*, 2021, p. 109.

69. Dom CHANTELOU, *Mémoires...*, f° 54v : « De plus au mois de mai, celui à qui est adjugée la palme pour les vers...s'en vient en l'église

en faisaient don à la Daurade : en 1666, une fleur d'argent provenant des Jeux Floraux est donnée pour la mettre « à la main de Notre-Dame »⁷⁰. Le Trésor actuel conserve une fleur du XIX^e siècle. Une autre, plus ancienne fait partie des collections du Musée Paul Dupuy⁷¹. Les inventaires de la confrérie de la Conception mentionnent une violette de quatre fleurs dorées et un souci d'argent doré que la statue de la Vierge tient à la main, une églantine, un œillet, et quelques feuilles éparses⁷². En revanche, on n'en trouve pas dans les inventaires de la Table de la Nativité ni dans ceux de la sacristie de l'autel majeur.

La pratique de la bénédiction des fleurs à la Daurade remonterait-elle à la période médiévale ? Les *Leys d'amors* rédigés en 1356 prévoient que si des calamités empêchent la distribution des fleurs, celles-ci seront confiées à la Daurade ou à d'autres établissements religieux⁷³. Même si la Daurade est citée en premier dans ce texte, elle ne semble pas avoir du tout l'exclusivité de la garde des fleurs du Gay Savoir à la fin du Moyen Âge.

L'apparence et le nombre des statues mariales de l'autel-majeur et de l'autel (ou Table) de la Nativité

La statue contemporaine de la Vierge Noire

La statue de la Vierge miraculeuse repose au-dessus de l'autel majeur. La statue actuelle a été sculptée au début du XIX^e siècle ; en effet, l'image précédente de Notre-Dame a été détruite à la Révolution ; les religieux ont ensuite confié à Maurice Ajon le soin d'en confectionner une nouvelle qui serait plus ou moins à l'identique. C'est cette statue qui orne toujours l'autel actuellement.

La statue de la période tardo-médiévale et moderne

En ce qui concerne la période moderne, l'apparence de la statue de l'autel majeur de Notre-Dame n'est connue que par le tableau de Jean Danvy (ou Denuye) réalisé en 1676 pour commémorer l'arrêt de l'incendie de 1672 (fig. 6). Mais elle est également décrite par deux textes qui se recoupent et se complètent. Dom Claude Chantelou dépeint la Vierge Noire de l'autel majeur en ces termes : « ...en ce lieu est la Ste image de la même Vierge tenant son fils entre les bras qui est en une belle niche au-dessus du grand autel, faite d'un bois tirant sur le noir, d'une stature assez grande contenant au-dedans plusieurs parcelles de Stes reliques. Il est vrai aussi qu'on ne sait point par quel temps elle a été faite. Seulement tient-on par tradition ancienne qu'elle est venue d'Auch faite par le même ouvrier que l'image de la même Vierge qui se voit en l'église cathédrale de la même ville ; consacrée à la Ste Vierge sous le titre de la Nativité ; aussi lit-on au bas de celle de la Daurade écrit en grandes lettres gothiques : *magister Raymundus me fecit Auscis* »⁷⁴. Dom Chantelou est le mauriste toulousain chargé en 1651 d'écrire une histoire de la Daurade. Il est donc particulièrement bien informé et a pu voir la statue de près. Un siècle plus tard, un moine du Mas-Grenier qui visite la Daurade en 1749 décrit ainsi la Vierge Noire : *Reliquiae vetustissimae imaginis B. Mariae de quibus d(icit). Ruinart, nihil aliud esse debent, quam statua lignea, sedens super stipitem puerulum in sinu laeva sustinens et haec tria ex uno trunco compacta videntur, ad statuae pedes est caput serpentis ; lignum quasi subnigrum apparet statua telam ita concinne conglutinatum habebat, et opus*

de la Daurade recevoir devant le grand autel de la main du supérieur du monastère au nom de la Sainte Vierge le prix qui est aussi un bouquet ». E. Roschach pense que ces fleurs sont déposées sur l'autel de la Conception, bien que la formule qu'il emploie soit ambiguë : parlant de l'année 1636, il dit que les fleurs de la Gaye Science sont adjugées le 3 mai, après le festin. Le capitoul de la Daurade va les chercher dans sa paroisse « dessus le grand autel en la chapelle Notre-Dame de la Conception », E. ROSCHACH, *Les douze Livres de l'histoire de Toulouse*, Toulouse, 1887, t. 1, p. 120-121.

70. N. ANDRIEU, *Livre des miracles...*, p. 163.

71. M.-A. Sire, « Remerciements... », il s'agit d'un œillet d'argent, œuvre de l'orfèvre Samson en 1762.

72. Presbytère de la Daurade, registre non coté, f° 2v.

73. *Si cas endevenia que alcunas joyas, una o motas, no haguesso loc per esser donadas, et ayssó per falta de dictat qu'om no y aportes, o per guerra, o per autre acciden, ayals joyas hom poyra reservar entro l'autre an, ses mermar las autras seguens del seguen an, o que sian donadas e prezentadas al major autar de Nostra Dona de la Daurada, o del Carme, dels Prezicadors, dels Frayres Menors o dels Augustis, a conoyshensa delsditz VII senhors mantenadors, o de la major partida de lor adonx seran prezen.* Cf. BM Toulouse, ms 2883, f° 70v.

74. Dom CHANTELLOU (1617-1664), *Mémoires de l'église...*, ms 13845, f° 53.

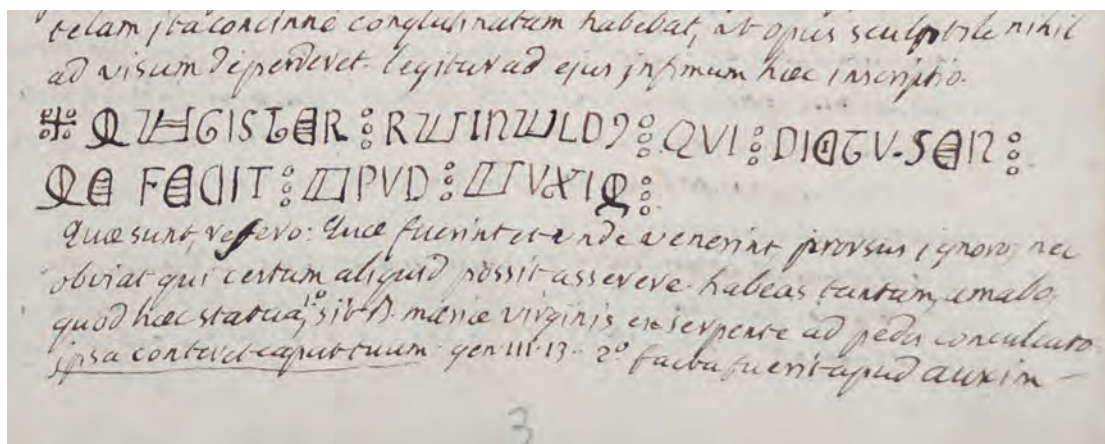


FIG. 7. REPRODUCTION DE L'INSCRIPTION figurant sur le socle de la Vierge par le moine du Mas-Grenier, AD Haute-Garonne, 102H 7, pièce n° 1, p. 3. Cl. M. Fournié.

sculptile nihil ad visum dependeret. Legitur ad eius intimum haec inscriptio : Magister Rainaldus qui dicitur senior me fecit apud Auxim »⁷⁵. Il s'agit donc d'une statue très ancienne, *vetustissima*, d'une Vierge portant l'Enfant sur son sein gauche, assise sur un tronc en bois presque noir. Elle foule à ses pieds une tête de serpent. Le voile qui couvre sa tête est artistiquement arrangé. Une inscription, reproduite par le moine du Mas-Grenier figure sur le socle, soit : « Maître Raynaud dit l'ancien m'a fait à Auch ». La forme des lettres évoque la paléographie de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle d'après les érudits⁷⁶ (fig. 7). La description du moine du Mas-Grenier correspond à celle de dom Chantelou un siècle plus tôt et la complète. La seule divergence notable est le nom du sculpteur, *Raymundus* pour l'un, *Rainaldus senior* pour l'autre. Dans les deux cas, les religieux ont vu de leurs yeux la statue de Notre-Dame la Noire, dépouillée de ses vêtements. Il s'agit bien de celle qui est dans la niche au-dessus de l'autel majeur, la statue miraculeuse qu'on porte en procession contre les calamités comme le rappelle dom Chantelou dans la suite du texte. C'est également cette effigie qui a été détruite en 1799 ; déshabillée et emportée telle quelle, elle est décrite comme un simple « buste de bois »⁷⁷.

C'est donc cette statue qui est représentée sur le tableau de Danvy. Les vêtements qu'elle porte dissimulent son apparence et on ne se rend pas compte qu'il s'agit d'un bloc de bois contenant des parcelles de reliques, puisque le manteau brodé ne laisse apercevoir que les visages et les mains de la mère et de l'enfant ; on ne peut pas non plus apercevoir le bas de l'ensemble ni l'inscription. Les historiens et les ethnologues qui ont travaillé sur les statues habillées de la période moderne témoignent des procédés qui étaient utilisés pour enfiler sur des supports variés ce type de vêtement couvrant et raide en forme de chape. On peut en avoir un exemple avec la statue d'une Vierge barcelonaise du XIII^e siècle⁷⁸ ; dans ce cas précis, la statue médiévale est entourée d'un ensemble de lattes de bois qui permettent à la fois de la grandir et de lui donner une forme conique. La statue de la Vierge dite « du rempart », à Toulouse offre un autre exemple de ce type d'aménagement (fig. 8) qui n'était peut-être pas nécessaire dans le cas de Notre-Dame la Brune puisqu'elle est d'assez grande stature.

Il faut donc éliminer l'hypothèse de la réalisation d'une nouvelle statue en 1640 par le sculpteur Guillaume Fontan⁷⁹. Cette hypothèse qui est émise dans une publication récente, repose sur l'interprétation erronée du bail à besogne passé en 1640 par les religieux du monastère au sculpteur Guillaume Fontan. Ce document stipule la commande d'un retable

75. AD Haute-Garonne, 102H 7, *Series priorum*..., pièce n° 1, p. 3.

76. DEGERT (abbé), « Un artiste auscitain à retrouver », *Revue de Gascogne*, 1904, p. 23-29 et DEGERT (abbé), « Origine de la Vierge Noire de la Daurade », *BSAMF*, 1903, p. 355-358. L'abbé Degert et R. MESURET, *Évocation*..., p. 392, transcrivent l'inscription : « *Magister Raynaldus qui digito suo me fecit apud Auxim* », mais « *dicitur senior* » constitue une meilleure lecture.

77. E. RÉMOND, *Notre-Dame la Daurade*..., p. 18.

78. La statue est entourée d'une armature destinée à la faire paraître plus haute et à lui donner un aspect campaniforme, Manuel TRENS Pbro, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1947.

79. Cette hypothèse est présentée comme une certitude dans L. LESCOUZÈRES, M.-T. MIQUEL, *Les statues mariales de la Daurade*, Toulouse, 2016, p. 17.



FIG. 8. LA VIERGE « DU REMPART » de l'église du Taur.
Cl. D. Watin-Grandchamp.

pour l'autel majeur du monastère assorti de la confection de statues dont le détail sera précisé en dehors du contrat⁸⁰. Les auteurs ayant pensé qu'il était question de **trois** statues en ont déduit qu'il s'agissait de celles de la Vierge (au centre du retable), de saint Benoît et de sainte Scholastique (dans les panneaux latéraux). En effet, dans un bail de peu postérieur conclu en 1644 avec le peintre Jean Martinet et qui a pour but d'achever le retable, les moines demandent que soient dorées les *auches* (cavités) qui abritent les statues de Benoît et de Scholastique⁸¹. Cependant sur le texte du contrat de 1640 il faut lire « **telles** » statues et non « trois ». S'il est vraisemblable qu'il s'agissait bien de sculpter Benoît et Scolastique (qu'on retrouve mentionnés en 1644), en revanche il n'est jamais question de confectionner une nouvelle image de la Vierge Noire. D'ailleurs si cela avait été le cas, il serait incompréhensible que les registres qui contiennent les baux précédents ne parlent pas d'une telle innovation et que les inventaires du XVII^e siècle n'en gardent pas la trace, eux qui répertorient les actes les plus importants concernant la Daurade.

Il reste à faire le point sur la couleur initiale de cette statue. À la période moderne, elle est de couleur sombre et, d'après Dom Chantelou comme d'après le moine du Mas-Grenier, c'est le bois lui-même qui aurait cette teinte foncée. On serait donc tenté de penser qu'il en était de même au XIV^e siècle. Mais il faut verser au dossier une pièce inédite : dans un petit cahier servant de brouillon à la rédaction des inventaires du XVIII^e siècle, le premier folio du *Livre de la confrérie de la Nativité* qui commence en 1328, a été recopié. L'auteur de ce travail est un religieux anonyme chargé de compiler les registres subsistant à son époque (il parle de 1784 comme étant « aujourd'hui »). C'est un homme érudit qui a consulté les ouvrages de Catel, de Raynal et les écrits des bénédictins de l'*Histoire de Languedoc*. Il livre des réflexions personnelles tirées de l'examen minutieux de ce manuscrit disparu. Il décrit l'ouvrage : « C'est un grand livre relié en feuillets de parchemin couvert d'une pièce de basane couleur de gris sans aucune étiquette au dos ». Il indique que la

Vierge y est représentée à trois reprises. Ces « tableaux » qu'il qualifie aussi de « portraits » représentent l'Assomption pour le premier, la Vierge couronnée d'or portant l'Enfant sur son bras gauche telle qu'elle trône sur le grand autel pour le deuxième et, enfin, l'Annonciation. Il insiste sur le fait que les visages sont de couleur « blanche et incarné » et que le second tableau est « exactement » conforme à ce que l'on voit à son époque sur le grand autel de la Nativité à l'exception du visage, des mains et des bras qui sont en couleur « incarnat » et non noire ou brune. Ce clerc qui a compulsé toutes les archives pour les classer, précise qu'il n'a jamais vu d'allusion à la couleur brune dans les actes écrits avant 1590. Il déduit de ses observations que la statue était de couleur naturelle en 1328⁸². Ce témoignage inédit est précieux et semble orienter vers un noircissement de l'image de la Vierge de l'autel majeur dans le courant du XVI^e siècle.

Deux autres représentations toulousaines de Notre-Dame ont un rapport avec la Daurade : le manuscrit des *Leys d'amor* de 1356 montre une Vierge à l'Enfant recevant des fleurs dans lesquelles on peut penser reconnaître celles qui étaient ultérieurement bénies à la Daurade ou dans une autre église ; visages et mains sont de couleur naturelle (fig. 9). Quant au registre de taille du capitoulat de la Daurade en 1478-1480, il est orné d'une Vierge trônant ; couronnée, elle tient l'Enfant sur son bras gauche (fig. 10)⁸³. Il est impossible d'affirmer qu'il s'agit là d'une représentation réaliste de la statue, mais dans ce dernier cas le lien avec le monastère bénédictin est étroit. Encore une fois, visages et mains sont clairs.

80. AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 281.

81. AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 309.

82. AD Haute-Garonne, liasse 102H, 139 bis, cahier intitulé « Recueil » à la p. 1. Certains points soulèvent problème : l'auteur parle d'une représentation de l'Annonciation pour le troisième tableau et il estime que ces trois tableaux renvoient aux trois grands autels de l'église, soit la Nativité, l'Assomption et donc l'Annonciation. Or, dans toutes les archives consultées, je n'ai jamais trouvé mention d'autel de l'Annonciation. Désigne-t-il ainsi l'autel de la Conception, celle-ci coïncidant, de fait, avec l'Annonciation ?

83. *Leys d'Amors*, BM Toulouse, ms 2883, f° 2. D'après E. Nadal que je remercie pour cette précision, la miniature serait un repeint qui daterait plutôt de 1412. Cadastre de 1478, AM Toulouse, CC164.



FIG. 9. LES LEYS D'AMORS, BM Toulouse, ms 2883, n° 2, détail.
Cl. E. Nadal.



FIG. 10. LIVRE DES TAILLES du capitoulat de la Daurade.
AM Toulouse, CC164-2, FRAC31555. Cl. AM Toulouse.

En conclusion, la statue médiévale sculptée à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle (si on se fie aux datations proposées pour l'inscription épigraphique) a été utilisée sans discontinuer pendant toute la période moderne. Il est donc possible que cette statue soit déjà exposée sur l'autel au début du XIV^e siècle, comme le supposait E. Rémond, bien que les règlements monastiques de 1312 ne spécifient pas sa présence. La statue « gothique » serait donc une Vierge de couleur naturelle à la fin du Moyen Âge, soit qu'elle ait été peinte couleur chair à l'origine, soit que le bois ait pris une teinte plus foncée dans le courant du XVI^e siècle à cause de la poussière et de l'encrassement dû à la fumée de nombreux cierges. Cela n'implique évidemment pas qu'elle était considérée comme miraculeuse dès le début, puisque l'on n'a aucun témoignage dans ce sens. Les sources médiévales sont muettes à ce sujet : elles ne parlent ni de miracles concernant la maternité, ni de miracles liés aux calamités naturelles opérés par une statue mariale à la Daurade⁸⁴. L'activité miraculeuse de la statue ne paraît lui avoir été attribuée qu'à partir du XVI^e siècle, lorsque les processions sont attestées. La teinte brune irait alors de pair avec l'efficacité miraculeuse de l'image. Cet assombrissement aurait alors accompagné et renforcé la sacralité de la statue. Cette évolution correspond tout-à-fait à ce que l'on connaît par ailleurs : Xavier Barral y Altet a bien souligné le fait qu'aucune Vierge « Noire » ne l'était à l'origine et que la mode de statues au teint foncé ne s'était propagée qu'à partir de l'extrême fin du Moyen Âge, voire plutôt des Temps Modernes ; quant à Nicolas Balzamo, il a insisté sur le lien qui s'établit entre couleur et efficacité miraculeuse selon le témoignage de certains fidèles du XVII^e siècle⁸⁵.

84. Aymeric de Peyrac en fin de XIV^e siècle, ne s'intéresse qu'aux vertus curatives prêtées aux mosaïques elles-mêmes, cf. note 21. Étienne de Gan, lorsqu'il évoque les gloires de Toulouse chrétienne en 1453, ne dit rien de la Daurade ni d'une Vierge miraculeuse, ÉTIENNE DE GAN, *De fundatione, tempore, loco et nomine Tholose*, AM Toulouse, AA5, f° 7. Nicolas BERTRAND dans l'*Opus de Tholosanorum gestis ab urbe condita*, Toulouse, Jean Grand-Jean, publié en 1515, n'évoque la Daurade (f° 12) que pour ses origines et, en matière de Vierge miraculeuse ne signale que celle des Carmes.

85. Xavier BARRAL Y ALTET, « Madonne Brune che non lo erano in epoca romanica », *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa*, 2012, p. 108-109, Nicolas BALZAMO, « Objets incertains et croyances ambiguës. La Vierge et ses images miraculeuses dans le catholicisme moderne (XVI^e-XVII^e siècles) », *Histoire, monde et culture religieuse*, 2016, n° 38, p. 87-103.

Le dispositif d'exposition de la statue de la Vierge Noire

La niche de la Vierge

L'« image » de la Vierge Noire est exposée au-dessus de l'autel majeur en hauteur. Léon Godefroy, un jeune étudiant en droit qui réside à Toulouse de 1634 à 1638 et décrit la ville et ce qu'il y a vu, mentionne une statue « très brune et obscure » et que l'on descend « d'un lieu haut et élevé où ordinairement elle repose »⁸⁶. Robert Mesuret, suggère qu'il y avait dans la muraille derrière l'autel majeur une pièce qui pouvait servir de *camaril* pour la Vierge Noire. Il suppose que l'image pouvait être retournée afin que l'on puisse changer son vestiaire dans un local situé à l'arrière⁸⁷, mais on n'a aucune attestation précise d'un tel mécanisme.

L'ensemble du dispositif occulte le premier niveau de la partie centrale des mosaïques. Dom Lamothe, auquel nous devons la description de 1633, indique effectivement que les deux ou trois niches du niveau inférieur dans l'axe de l'abside n'apparaissent pas en raison de la « pyramide » de la Vierge : *non apparent tum ob pyramidem S.V.M.* ; et, malgré le soin qu'il prend à décrire les différentes figures représentées par les mosaïques qu'il nettoie, il n'identifie pas les personnages qui devaient se trouver immédiatement derrière le dispositif d'exposition de la Vierge. Cela s'explique par l'existence d'un passage qui permettait d'accéder à la sacristie et qui a détruit les deux niches centrales du niveau inférieur (fig. 5). Dès 1628, les mauristes ont d'ailleurs fait quelques travaux dans ce secteur ; ils paient un maître maçon qui a « accommodé le pavé qui va de la galerie au grand autel » ainsi que « le bâtiment qui est sous la galerie du saint image de Notre Dame la Brune ». Ils ont également acheté une corde qui sert à faire descendre la statue pour les processions⁸⁸. Il faut donc imaginer un passage en hauteur permettant peut-être de changer les habits de la statue sans la descendre, ce qui rejoindrait d'une certaine manière l'hypothèse de Robert Mesuret.

La statue de la Vierge Noire est incluse dans la pyramide : *...sacra imago B.M.V. Nigra nuncupata est in pyramida*⁸⁹. La niche concave, *aediculum concavum* qui abrite la statue est placée au milieu et au-dessus de l'autel. Elle est surmontée par une arche et protégée par une balustrade et par des grilles appelées « grillard » dans le *Livre des miracles*⁹⁰. Est-ce là un élément des travaux sécuritaires réalisés en 1591 par le serrurier dont nous avons parlé⁹¹ ? Le sommet du dispositif atteint le bas du registre médian des mosaïques, sous les pieds du Christ Sauveur. Le surplomb de la niche est suffisamment occultant pour que la lumière ne parvienne pas à l'autel majeur : *... ne lumen ad altare usque protendatur*⁹².

Il s'agit donc d'un dispositif imposant : le grand autel est toujours au XVII^e siècle le vieil autel surélevé de gradins que les mauristes voudront remplacer par un bel autel de marbre en 1759. La « niche » qui abrite la statue était certainement elle-même disposée assez nettement au-dessus, sur un socle, puisqu'il faut « descendre » l'image pour la déposer sur l'autel. On peut estimer que la Vierge Noire se trouvait à plus de sept mètres de hauteur environ dans une niche obscure, ce qui renforçait encore la sacralité de l'ensemble.

La pluralité des statues mariales du presbyterium et leur vestiaire

L'Inventaire réalisé en 1627 par les mauristes indique que la statue de la Vierge Noire et miraculeuse disposait d'un vestiaire composé de cinq robes (damas noir, satin cramoisi, velours rouge, satin à fleurs et une robe usagée)⁹³, un vestiaire régulièrement accru de nouveaux dons.

86. L. GODEFROY, *Relation d'un voyage fait depuis la ville de Toulouse inclusivement jusqu'à Amboise*, BnF, ms 2759, f° 247. Également, *Ample description de la Ville de Tolose Et Relation dun voyage faict depuis icelle inclusivement jusques a Amboise qui cy apres se doibt continuer jusques a la ville de Paris* [1638], Paris, Institut, Collection Godefroy, ms. 220.

87. R. MESURET, *Évocation* ..., p. 391.

88. AD Haute-Garonne, 102H 139 bis, Cahier intitulé « Recueil », p. 16.

89. J. CASSAIGNEAU, *Les mosaïques*..., p. 69. Le terme de « pyramide » évoque sans doute l'empilement des éléments plus que la forme à proprement parler.

90. J. CASSAIGNEAU, *Les mosaïques*..., p. 68 ; N. ANDRIEU, *Livre des miracles*..., p. 98, 103.

91. Cf. n. 64.

92. J. CASSAIGNEAU, *Les mosaïques*..., p. 68.

93. AD Haute-Garonne, 102H 48, Inventaire de la sacristie, 1627, f° 309v : « une robe de damas noir avec la robe du petit Jésus et son chapeau avec des passamans d'argent faux » ; f° 310v : « une robe de satin *cramoisin* incarnat de Notre Dame avec la robe du petit Jésus avec son chapeau de *clincan* faux ; autre robe de Notre-Dame de velours rouge cramoisin avec la robe du petit Jésus avec quatre passamans d'argent alentour ;

Mais la Table de la Nativité possédait également des statues mariales comme en témoignent les inventaires des « joyaux de la confrérie de la Nativité ». Celui du 12 octobre 1578 énumère tout ce que l'on trouve dans l'armoire conservée dans la chapelle Saint-Sébastien : « une belle image grande de Notre-Dame assise dans une chère avec son petit Jésus ayant une couronne d'argent sur la tête et un diadème et un autre diadème sur le petit Jésus, tenant une pomme et croix, le tout d'argent ». Il y a de plus « un petit *agnus* attaché avec un petit lacet de soie pendant au col du petit Jésus avec une petite fleur d'argent ». Une croix d'argent et un gros patenôtre d'ambre, énumérés ensuite, ornaient sans doute cette grande statue. L'inventaire mentionne également une autre Vierge : « plus une petite image d'argent de Notre-Dame avec un petit Jésus toute massisse d'argent pendant aussi avec un passeman de soie blanche » ; un bouton de cristal taillé en losange et garni d'argent y est suspendu et « deux couronnes de roi d'argent surdoré, une grande et une petite garnies de velours en dedans » complètent le vestiaire. On détaille ensuite les ornements, les vêtements liturgiques et les archives (deux livres de recettes) qui se trouvaient dans cette armoire. L'inventaire s'intéresse dans un second temps à ce qui se trouve dans le coffre qui est près de l'autel de la Nativité, puis au « cappier qui sert d'autel » à « icelle chapelle » soit : « un grand manteau de toile d'or fin avec une grande bande de velours *cramoisin* rouge avec le manteau du petit Jésus de même, le tout fourré de toile rouge », une robe de Notre-Dame de damas blanc avec le manteau du petit Jésus, une robe de damas blanc « pour l'image de Notre-Dame », une robe de taffetas jaune avec le manteau du petit Jésus pour la « grande image ». Il reste enfin à inventorier le contenu du grand coffre qui est entreposé dans la galerie de l'orgue et qui contient des tapisseries, la bannière de la confrérie et un chapelet de corail rouge mis au col de la « grande image d'argent »⁹⁴. Dans une autre copie de cet inventaire, qui fait l'objet d'une vérification en 1580, on trouve quelques variantes ; on mentionne « au grand coffre qui sert de table à la confrérie » : « une image de Notre-Dame avec son petit Jésus d'argent tenant à la main un rameau pour faire l'offrande les samedis et un chapelet de corail rond ». De plus, dans le chappier, il y a « un petit bonnet de satin rouge avec un petit *ardon* d'argent pour la tête du petit Jésus »⁹⁵.

La confrérie de la Nativité possède donc, en 1578, au moins une ou deux statues conservées dans une armoire. La belle grande image d'argent n'est évidemment pas la statue miraculeuse de Notre-Dame-la-Brune puisque cette dernière, qui est en bois, est exposée en permanence au-dessus de l'autel principal de l'abside. Ces diverses statues d'argent appartenant à la confrérie de la Nativité, doivent servir dans certaines occasions (offrandes du samedi, processions...) mais non lorsqu'on a besoin de la statue miraculeuse de l'autel majeur. Elles disposent, elles aussi, d'un vestiaire de robes et de manteaux de velours, taffetas et damas.

Partie II : Les autels, confréries et chapelles de la nef

Autel et confrérie de la Conception de Notre-Dame, Conceptionis Beate Marie sive Sancte Anne

La confrérie qui est attachée à cet autel est repérable dans les testaments à la fin du XIV^e siècle, mais elle est sans doute antérieure à cette date⁹⁶. Elle est installée dans la chapelle Sainte-Anne, laquelle est desservie en 1375 par un prébendier ; le prieur de la Daurade estime d'ailleurs être le collateur du bénéfice⁹⁷.

La titulature de Sainte-Anne disparaît rapidement et on ne parle plus que de la confrérie « de la Conception » dans les documents médiévaux qui ne la qualifient pas encore d'Immaculée Conception. Un mémoire du XVIII^e siècle considère

autre robe vieille de taffetas St Jean ; autre robe de Notre-Dame de satin à fleurs avec des passemans d'argent faux et la robe du petit Jésus ; le petit manteau de damas *gouffre* pour le petit Jésus ». Je ne retiens dans cet inventaire comme dans les suivants que ce qui concerne le vestiaire des statues et qui est énuméré au milieu des ornements, vêtements liturgiques, draps des morts etc. Ce vestiaire s'enrichissait progressivement des robes somptueuses et de tissus donnés par les capitouls et par les particuliers, notamment les femmes reconnaissantes cf. ANDRIEU, *Livre des miracles...*, p. 43 et p. 163 à 166.

94. AD Haute-Garonne, 1E 995, les pièces n° 87 et 88 contiennent chacune un exemplaire de cet inventaire.

95. AD Haute-Garonne, 1E 995, les pièces n° 63, f° 2.

96. En 1398, Arnaud d'Avignonet élit sépulture au cimetière de la Daurade et donne à la *confratrie Beate Marie*, aux chandelles paroissiales et à la *confratrie conceptionis Beate Marie Virginis sive Sancte Anne*, C. DOUAI, *Topographie...*, p. 22.

97. *Inventaire...Tarn et Garonne, séries G et H*, p. 219. Contestation entre les héritiers de Pierre del Solier, bénéficiaire de la chapelle Sainte-Anne, décédé, et le prieur, AD Tarn-et-Garonne, série G, fonds Moissac, liasse 712, petit parchemin, 1375 (1376 n. s.).

que c'est la confrérie la plus ancienne et affirme qu'elle a été affiliée à l'ordre des Carmes en 1397⁹⁸. Cette information est confirmée par l'abbé Ferradou, curé de la paroisse au XIX^e siècle. Il dit qu'il a vu les lettres d'agrégation sur un ancien document (un parchemin probablement) « respecté par les vers »⁹⁹.

La confrérie est dotée de statuts octroyés par Bernard de Rosier en 1452 et d'indulgences accordées par Sixte IV en 1476. Dès cette époque elle se singularise par son caractère élitiste. Ses membres se recrutent dans le haut clergé (archevêque, prévôt du chapitre cathédral...) et parmi les notables urbains. Les statuts sont renouvelés en 1500, et à plusieurs reprises au cours de la période moderne¹⁰⁰. Ces statuts ne témoignent pas d'une originalité particulière. En 1500, le nombre des confrères ecclésiastiques est limité à soixante-douze et se trouve ainsi égal à celui des laïcs ; on réduit aussi le nombre des dirigeants à huit prévôts dont quatre ecclésiastiques. Au XVII^e siècle cette confrérie est également appelée « des Tolosains » et elle est restée élitiste. Elle se compose à 63% de gens de robe et refuse de recruter artisans et personnes de « basse naissance »¹⁰¹. Elle semble être constamment en conflit avec les autres confréries, notamment avec celle du Saint-Sacrement pour des questions de préséances dans les processions¹⁰². Cette confrérie s'occupe de la fête du 8 décembre et de la procession qui se déroule la veille ; on allume des feux de joie sur la place, ce qui est une attribution des consuls au moins au XVII^e siècle : c'est le cas en 1684¹⁰³. Comme nous l'avons vu, la confrérie regroupe les membres de l'oligarchie urbaine et ce depuis le Moyen Âge. Les assemblées ont lieu dans le cloître et les banquets se déroulent dans la grande salle du monastère.

À l'époque moderne, la confrérie de la Conception dispose d'une chapelle dans la nef. Un bail à besogne datant des environs de 1550 permet d'en préciser l'emplacement. Les prévôts commandent à ce moment-là un retable destiné à la chapelle de la Conception à Nicolas Bachelier. L'œuvre de grande dimension s'organise autour d'une Vierge « en ronde bosse ». Pour l'installer, il est nécessaire d'agrandir la chapelle en creusant le mur du fond. Une porte, percée dans ce mur, permet de rejoindre une sacristie à la base du clocher (fig. 11). Cette chapelle voûtée est large de 5 mètres ; au milieu du retable dont le panneau central mesure 2,25 mètres

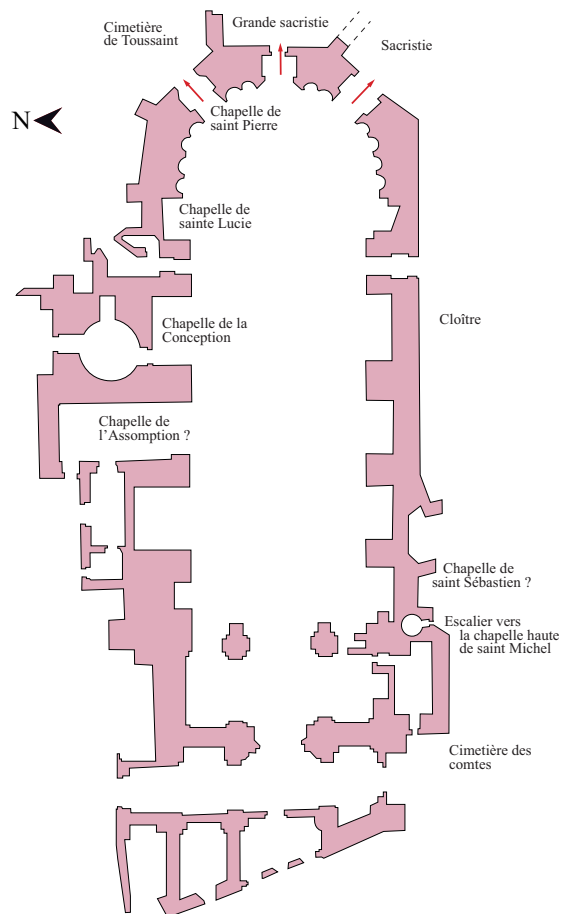


FIG. 11. HYPOTHÈSE D'EMPLACEMENT DES CHAPELLES.
DAO A.-L. Napoléone.

98. É. RÉMOND, *Notre Dame de la Daurade*..., p. 13 et 102H 73, pièce n° 2 et 29. Cette affiliation est également mentionnée dans l'inventaire 102H 138, f° 43.

99. FERRADOU (abbé), *Notice sur Notre-Dame la Daurade*, Toulouse, 1874, p. 19. Ces lettres d'agrégation ont été données par frère Jean, général du Mont-Carmel aux prévôts de la confrérie de la Conception dont il était membre.

100. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièce n° 2 et Fl. MIROUSE, *Clergé*..., p. 166-167. Les statuts de 1452 et ceux de 1500 sont imprimés dans un ouvrage de 1515 : BM Toulouse, Res D^{XVI} 786 (1 et 2) où on fait allusion à l'autel et à la chapelle de Sainte-Anne, f° 33 et 38 sans préciser leur localisation.

101. E. MARTINAZZO, *La réforme catholique*..., p. 497-498 avec un tableau du recrutement en 1663.

102. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièces n° 20, 21, 50-52...

103. L. LESCOUZÈRES, *Les statues*..., p. 13 avec un extrait du texte des « Statuts et privilèges de la confrérie des Tolosains », 1684.

figure une statue de la Vierge de 1,35 mètre de hauteur. Au-dessus d'elle Dieu le Père est représenté. Des scènes annexes se rapportant à la vie de sainte Anne et de Joachim sont prévues dans des médaillons¹⁰⁴.

Le mobilier de la confrérie est connu grâce à deux inventaires réalisés en 1570 et 1627. Retenons ce qui concerne les statues de la Vierge, soit : « une image d'argent de Notre-Dame tenant entre ses mains l'image de notre Seigneur avec une couronne sur sa tête garnie de pierreries » ; une colombe d'argent surmonte l'ensemble et la statue tient un rameau d'olivier dans ses mains. Le poids de 24 marcs et 2 onces d'argent est soigneusement noté. L'image porte à son cou un pendant d'or au milieu duquel se trouve une pierre carrée, un saphir, auquel pendent trois perles, avec un ruban de soie. Elle est aussi ornée d'un corail rouge à deux branches et d'une croix d'argent dans laquelle sont enfermées quelques reliques, ainsi que d'un *agnus* d'argent. Le petit Jésus porte à son cou une pierre précieuse appelée *thopasinum*, une topaze donc, de forme triangulaire et de la grosseur d'une demi-noix, attachée à une chaîne d'or. L'inventaire énumère ensuite reliquaires, calices, chapes, draps pour les confrères trépassés, chandeliers, tapisseries, coffres etc. En ce qui concerne le vestiaire de la statue, on mentionne deux manteaux, un grand et un petit pour les images de Notre-Dame et de sainte Anne¹⁰⁵. En marge, on note que ces objets ont été vérifiés en 1627, mais à ce moment-là, l'*agnus* avait été perdu et la colombe d'argent, vendue. Dans le presbytère de l'église actuelle, un registre des actes du XVII^e siècle conserve aussi quelques inventaires. Celui de 1601 énumère le contenu des armoires et des tiroirs qui contiennent les vêtements liturgiques ainsi que les archives de la confrérie. En ce qui concerne la Vierge, on retrouve dans l'armoire de la sacristie : « une image de Notre-Dame en argent avec un petit Jésus au bras sur son piédestal, le tout de la hauteur de trois pans et demi » (soit presque un mètre) y compris la couronne d'argent dorée entourée de douze chatons doubles et d'autres pierres, surmontée d'une colombe d'argent ; au col du petit Jésus, il y a une topaze, assez grande, faite en triangle pendant à une petite chaîne d'argent doré ; au cou de la statue de Notre-Dame pend un dizain d'agates ainsi que d'autres pierres et perles ; ces statues ont également une petite bourse dorée attachée au cou. La description, on le voit, correspond à peu de choses près à celle de l'inventaire de 1578, mais quelques détails supplémentaires sont intéressants : parmi les ornements et vêtements liturgiques, on signale quelques fleurs d'argent doré qui semblent bien correspondre à celles de Jeux Floraux (cf. plus haut). Quant aux tissus, on ne mentionne pas de vêtements mais il y a quatre toiles à savoir : « une toile fort fine avec des carreaux... pour mettre à l'image de Notre-Dame qui est sur l'autel à la chapelle » et deux toiles de crêpe rayé, l'une de soie rouge avec un filet d'or et l'autre de gaze rayée de soie « servant pour l'image de Notre-Dame »¹⁰⁶.

La confrérie de la Conception possède donc au moins deux statues de Notre-Dame : l'une, en ronde-bosse, se trouve au-dessus de l'autel ; bien qu'elle ne soit pas décrite dans le prix-fait, il est vraisemblable qu'elle représentait la Vierge sous l'apparence d'une jeune fille, conformément à l'iconographie qui s'était fixée dès la fin du XV^e siècle ; quant à l'autre statue d'assez grande dimension elle aussi, elle diffère de la précédente : c'est une Vierge à l'Enfant, en argent et ornée de bijoux précieux. Elle est entreposée dans une armoire. Les étoffes semblent destinées à la statue en ronde-bosse de l'autel.

L'autel, la confrérie et la chapelle de Notre-Dame de l'Assomption (confratria Assumptionis gloriosissime Virginis Marie)

Les origines et le procès de la fin du XV^e siècle

La confrérie de l'Assomption apparaît en tant que telle à la fin du XV^e siècle ; cette date s'insère parfaitement dans la chronologie des représentations du « Montement ». Francesc Massip, dans un article fondamental, a répertorié toutes les mentions de cet élément du théâtre religieux dans l'Occident médiéval et moderne. Si l'on écarte les mentions incertaines, c'est à partir des années 1440 et surtout dans la seconde moitié du XV^e siècle que l'on assiste à « la grande éclosion du drame de l'Assomption »¹⁰⁷. À Toulouse, on ne sait pas exactement quand la confrérie de l'Assomption a été

104. H. GRAILLOT, *Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVI^e s.*, 1914, p. 122-126 et 289-290. La chapelle de plus de 5 mètres de large sur 1,35 mètre de profondeur est trop étroite et doit être agrandie en creusant le mur du fond qui la sépare de la base du clocher. Le retable de style Renaissance avec corniches, colonnes et médaillons occupe l'espace de cette chapelle voûtée.

105. AD Haute-Garonne, 102H 284, *Inventaire des reliques et ornements de la sacristie de Notre-Dame de la Conception, 1570 et 1627*, f° 1 et 3.

106. Presbytère de la Daurade, registre non coté, f° 1 et 2.

107. Francesc MASSIP, « Le drame de l'Assomption en France et en Belgique », *Mainte belle œuvre faite. Études sur le théâtre médiéval*

fondée. On peut toutefois noter que, dès le début du XIV^e siècle, la fête de l'Assomption faisait partie des quatre grandes fêtes pour lesquelles il fallait prévoir vingt-quatre chandeliers à l'autel de la Vierge¹⁰⁸. Un peu plus d'un siècle plus tard, un arrêt du Parlement daté de 1446 défend à ceux qui jouent les jeux de l'Assomption d'aller par la ville car les jeux doivent être joués dans l'église de la Daurade ou sur la place¹⁰⁹. Cependant le texte ne parle pas encore de confrérie.

Il est tout-à-fait possible qu'une représentation théâtrale soit venue s'ajouter à la célébration de la fête au milieu du XV^e siècle. À ce moment-là, l'intérêt pour l'Assomption se manifeste à Toulouse dans la rédaction d'un *Mystère de l'Ascension de la Vierge* en 1452. Il se compose de mille-sept-cents vers et met en scène quarante-cinq personnages¹¹⁰. Ce qui est certain, c'est que la confrérie est antérieure à 1487 puisque, à ce moment-là, elle est transférée avec des accords écrits dans l'église métropolitaine Saint-Étienne et absorbée par la confrérie de l'Assomption nouvellement créée dans la cathédrale toulousaine¹¹¹. Elle est installée au-dessus de la chapelle Saint-Laurent, dans la chapelle du Crucifix sur l'arc par lequel on va au cloître¹¹².

L'abbé Douais dit que la confrérie avait été « mal accueillie » à la Daurade et qu'elle a trouvé une « hospitalité bienveillante » à Saint-Étienne¹¹³. Il existe dans le fonds des archives de la Daurade, un petit cahier qui fournit une explication plus détaillée de ce transfert : la confrérie de l'Assomption de la Daurade, faisant appel d'une sentence du sénéchal, évoque les origines d'une association qui aurait existé « par aucun temps » ; ce groupement informel était composé de pieux laïcs qui faisaient dire des messes pour la fête de l'Assomption sous la responsabilité de quatre régents, deux prêtres et deux laïcs. Conscients de n'avoir ni syndic, ni nom de confrérie, ni approbation pontificale, ils finissent par faire rédiger des statuts approuvés par le prévôt de l'archevêque. Ils demandent alors au prieur de la Daurade de les accepter mais celui-ci refuse, ainsi que les moines du monastère. La contestation est, dans un premier temps, portée devant le sénéchal qui entérine ce refus ; cette décision provoque une scission et certains des confrères de la Daurade transportent alors leur dévotion à la cathédrale et deviennent ainsi membres de la confrérie de l'Assomption nouvellement érigée à Saint-Étienne. Cependant, cinq ou six confrères résistants, restés à la Daurade, entament alors, avec le syndic, de faire appel de la sentence du sénéchal. Les ex-confrères de la Daurade rapatriés à Saint-Étienne font remarquer que l'association primitive n'avait pas de revenus propres en dehors du produit des quêtes du dimanche devant la porte du monastère. Or il faut payer au monastère 2 francs de « tribut » pour pouvoir quêter. Les pieux laïcs avaient donc acheté de leurs deniers propres des bijoux (qui étaient conservés auparavant à la Daurade) dont un beau collier d'argent surdoré et douze roses dorées ainsi que douze églantines blanches fourrées de satin rouge dans un églantier. Ces bijoux d'une valeur de 200 écus appartiennent à la confrérie primitive, celle de la Daurade, ainsi qu'une verge d'argent portée par le

offertes à Graham A. Runnalls. Textes réunis par D. Hüe, M. Longin et L. Muir, Orléans, 2005, p. 361-383, p. 363. Si l'on en croit les érudits méridionaux cette chronologie devrait être remontée puisqu'ils considèrent que dès 1286, il y avait dans la bourgade de Rabastens, une confrérie dédiée à Notre-Dame du Montement. Cependant, le diptyque auquel ils se réfèrent indique seulement une confrérie « de la bienheureuse Vierge Marie ». Ce n'est qu'en 1486 au moment de la rédaction des statuts qu'intervient l'expression Notre-Dame-du-Montement. Cette dernière date correspond mieux à la chronologie générale.

108. AD Tarn-et-Garonne, Série G, fonds Moissac, liasse 712, 1312, p. 4.

109. AD Haute-Garonne, Parlement, reg. 1 B1, 1^{er} août 1446, f° 59r-v : *Et que iceluy suppliant avoit fait faire inhibition et défense à certains habitants de ladite ville qu'ils ne alassent par icelle les visages couvers ne fassent jeux publiques le jour de la feste de l'Assumpcion Notre Dame prouchaine venant pour les esclandres qui s'en pourroient suivre. Ce, non obstant, le sénéchal de Tholose après lesdites inhibitions avoit donné congé à aucuns de ladite ville qu'ilz alassent les visages couvers parmy icelle et feissent jeux audit jour...Et surtout oy lesdits viguier et capitoulx et sénéchal, la court a ordonné et ordonne que ceulx qui feront les jeux à ladite feste de Notre Dame ne iroint point parmy ladite ville de Tholose, mais il pourront faire lesdits jeux en l'église de la Daurade ou en la place en la forme et manière et en tel nombre qu'ilz ont acoustumé.*

110. F. MASSIP, *Le drame...*, p. 375. Le manuscrit se trouve à Rodez, BM, ms 57, f° 51v-85v. Rappelons que l'archevêque Bernard de Rosier dont la dévotion mariale est connue, promulgue les statuts de la confrérie de la Conception en 1452, cf. n. 34.

111. L'antériorité de la confrérie de la Daurade sur celle de Saint-Étienne est reconnue par le cardinal de Joyeuse en 1597, cf. Célestin DOUAIS, *La confrérie de l'Assomption à St-Étienne.... Documents inédits*, Paris, 1892, p. 24. L'abbé Douais publie les textes du transfert (13 août 1487), de l'accord (19 décembre 1487), les lettres d'approbation de Pierre de Lion (fév. 1489), les bulles d'Alexandre VI confirmant les statuts (1493) et une lettre du cardinal de Joyeuse (1597), en s'appuyant sur un manuscrit du XVII^e siècle qui se trouvait à son époque dans la chapelle de la confrérie, à la cathédrale. Les textes publiés figurent dans les archives du Parlement, AD Haute-Garonne, reg. 1B 8, f° 108v (1489), f° 289 r-v (déc 1492), reg 1B 9, f° 7v -8 (27 nov 1492).

112. Le prévôt et le chapitre cathédral *concedunt licenciam faciendi eandem confratriam ...in capella Sancti Crucifixi supra arcum per quem itur ad claustrum...ad laudem et gloriam Assumptionis B. Mariae*, C. DOUAIS, *Assomption St-Ét...*, p. 12.

113. C. DOUAIS, *Assomption St-Ét...*, p. 7.

bedeau et un drap pour les confrères morts (prêté aux religieux). Les confrères de la cathédrale protestent qu'ils ne se sont jamais appropriés ces bijoux¹¹⁴.

Ce procès qui se déroule en 1490 et 1491, prouve que la cohabitation a été très temporaire et que la confrérie de l'Assomption s'est réinstallée rapidement à la Daurade : dès le début de 1492, un arrêt du Parlement impose une alternance en ce qui concerne les représentations de l'Assomption, qui se feront désormais à la Daurade et à Saint-Étienne, un an sur deux¹¹⁵. La confrérie de la cathédrale est obligée quelques mois plus tard, en novembre, de restituer certains objets de culte, dont une croix d'argent à celle de la Daurade¹¹⁶. L'arrêt du Parlement est succinct mais un autre petit cahier de la liasse 102H 73 donne un plus grand nombre d'informations¹¹⁷ : on y rappelle le procès mentionné plus haut, au cours duquel l'Assomption de la Daurade a réclamé divers bijoux (dont la liste est un peu différente) soit une croix d'argent, une verge d'argent, un drap de satin cramoisi brodé de lys et de soleils d'or, l'étui de cuir dans lequel il était conservé, ainsi qu'un bassin de quête. Ces objets ont été mis « dans la main du roi ». Un huissier s'est déplacé à plusieurs reprises, notamment le 5 décembre 1492. À ce moment-là les objets réclamés avaient été entreposés à la Dalbade où on les retrouve dans la sacristie ; ils sont restitués à un moine du monastère et aux bayles de la confrérie de l'Assomption de la Daurade ; mais une contestation s'élève alors à propos des statuts écrits sur parchemin et qui sont manquants ; l'huissier va trouver l'un des régents de la confrérie de l'Assomption de Saint-Étienne qui nie les avoir eus ; la contestation porte aussi sur l'argent des quêtes qui devait se trouver dans la même boîte que les statuts ; l'huissier poursuit sa tournée des anciens régents de la confrérie à Saint-Étienne qui affirment n'avoir pas vu ces statuts depuis quatre ans ! L'huissier s'étant rendu à la cathédrale finit par récupérer les documents (mais il s'agit d'un exemplaire en papier et non en parchemin) et la boîte... mais pas l'argent. Personne ne semble se souvenir du montant de la somme mais les parties finissent par transiger à 2 francs et 16 sous.

À partir de ce moment-là le conflit paraît réglé et les deux confréries fonctionnent chacune dans leur établissement en organisant la représentation un an sur deux.

La vie de la confrérie au XVI^e siècle

D'après l'abbé Célestin Douais, une restauration de la confrérie de l'Assomption a eu lieu à la Daurade une dizaine d'années après. L'érudit toulousain a montré, lors de la séance de la Société archéologique du Midi de la France du 22 décembre 1891, une peinture sur parchemin représentant l'Assomption de la Daurade : la Vierge est portée au ciel par des anges au milieu des nuages, vers Dieu le Père. Au bas du document on voit les armes de l'archevêque Jean d'Orléans, du pape Jules II et de la Daurade ; une inscription en langue romane indique que cette peinture fut réalisée à l'occasion de la « réformation » des statuts de la confrérie¹¹⁸. Malheureusement, ce document n'a pas été retrouvé, mais le renouvellement des statuts assorti de l'octroi d'indulgences en 1504 est confirmé par les inventaires¹¹⁹.

On sait peu de choses pour la première moitié du XVI^e siècle. La confrérie fonctionne cependant : le registre qui regroupe les « Instruments appartenant à la confrérie de ND de l'Assomption » comprend surtout des lausimes, des baux « à nouveaux fiefs » et des testaments ; on y glane cependant quelques informations d'un autre genre : en 1504, les confrères sollicitent l'autorisation de porter le surplis lorsqu'ils se réunissent pour prendre des décisions, en se référant aux statuts récents ; en 1507, un nouveau confrère est condamné pour avoir manqué à ses engagements¹²⁰. D'autres liasses

114. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièce n° 8, cahier. La pièce n° 10, un grand parchemin non daté mais rédigé vers 1492, affirme que la confrérie de la Daurade a été créée depuis plus de 500 ans (!) et qu'elle a fait réaliser des édifices et des peintures dorées de personnages montrant l'histoire et la forme du Montement.

115. AD Haute-Garonne, Parlement, reg. 1B 8, f° 289 r-v.

116. AD Haute-Garonne, Parlement, reg. 1B 9, f° 7v -8 (27 novembre 1492).

117. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièce n° 1, cahier, 6 p. Cette affaire occupe également plusieurs documents de la liasse 1E 993, pièces n° 3, 4, 5.

118. Célestin DOUAIS, « séance du 22 décembre 1891 », *BSAMF*, 1892, série in-8°, n° 10, p. 27-28 ; Lors de cette séance l'abbé Douais montre également la photographie d'une étoffe du XVIII^e siècle avec une image de la Vierge Noire différente de celle du XIX^e. Les photographies sont de Félix Regnault, membre de la SAMF. C. DOUAIS, *Assomption St-Et...*, p. 8 affirme que cette peinture est le folio liminaire du registre de la confrérie et donne le texte de l'inscription en l'honneur de Marie, ce que reprend MESURET, *Évocation...*, p. 393 qui indique « d'azur au coq au naturel » pour les armes de la Daurade.

119. AD Haute-Garonne, 102H 73, n° 15 et 102H 136, f° 4v.

120. AD Haute-Garonne, 1J 30, f° 1 et 2.

fournissent des informations occasionnelles : en 1538, une enquête a lieu à propos du testament de F. Bonnet, un prêtre de la Daurade qui a une grande dévotion pour la confrérie de l'Assomption qu'il a chargée d'organiser sa sépulture et de célébrer des messes. Il lui fait don de nombreux biens meubles et immeubles¹²¹.

Les archives de la confrérie s'étoffent en fin de XVI^e siècle. C'est ainsi que le *Livre de la Table Notre-Dame de l'Assomption* contient les recettes de 1567 à 1585 et fournit le détail des revenus des quêtes du bassin, des legs, des amendes pour fautes, des cotisations, des « entrées », des parades liées aux sépultures etc. Dans l'année 1567-1568, la confrérie doit connaître des difficultés car, à la suite d'une délibération du conseil, des objets ont été vendus « pour soutenir aux affaires de la Table » : il s'agit de divers éléments retirés des patenôtres de corail, notamment les parties métalliques en argent, ainsi que de quelques tissus de velours et de damas et de plusieurs linceuls et suaires¹²². Ces reventes sont très certainement liées à l'épisode fâcheux survenu le 15 août précédent et dont nous parlons plus loin. En 1577 un conseil de seize membres composé de quatre ecclésiastiques, quatre gens de robe, quatre marchands et quatre artisans, est nommé pour régler les affaires. Cet acte n'est connu que par une notice d'inventaire et précise qu'on ne vendra pas les « bijoux » donnés devant l'image de Notre-Dame¹²³. Enfin, un petit cahier de la fin du XVI^e siècle, intitulé *Mémoires de ce qui a été délibéré par le conseil de la confrérie de l'Assomption de la Daurade*, permet de suivre les problèmes quotidiens de la confrérie¹²⁴.

Cérémonies organisées par la confrérie de l'Assomption

La confrérie organisait chaque année la procession du 14 août, ainsi que les Montements qui avaient lieu le 15 août, un an sur deux, en alternance avec la cathédrale Saint-Étienne depuis 1492.

• *Les processions*

Dès la période médiévale, des désordres accompagnent les manifestations festives : un texte du Parlement en 1446 interdit les « jeux » où les habitants ont le visage couvert. Ils ne seront autorisés que « en l'église de la Daurade ou sur la place »¹²⁵. Le Parlement intervient aussi en 1492¹²⁶ : les confrères, en effet, « vont par la ville déguisés en effigie de mauvais esprits ». Il leur est interdit d'aller « en habits dissimulés, déguisement et faux visages » et de procéder à des voies de fait et injures. L'usage des masques est donc prohibé. Cependant on en trouve encore la mention en fin de XVI^e siècle : un confrère qui s'est masqué en carême-prenant et pour la procession du 14 août, a, par ailleurs, emprunté les « accoutrements » du prêtre qui « fait » le personnage de saint Jean l'Évangéliste¹²⁷. Par la suite, on a peu de renseignements concrets sur les processions, mais un petit cahier de procédures de 1580 au sujet de contestations qui courent encore en 1588, nous apprend que François Becat, confrère depuis 1573 et élu surintendant en 1579 indique qu'il a employé de l'argent pour les « penes de bois surdoré » qui furent mises sur « les corniches des pavillons » et qui ont été refaites à neuf¹²⁸. Il semble que la procession organisée par la Daurade diffère de celle de Saint-Étienne au moins sur un point : la statue de la Vierge est portée debout dans le cortège de la Daurade alors qu'elle est couchée dans le cas de la cathédrale¹²⁹.

En 1666, alors même que les vicaires de l'archevêque avaient interdit les Montements par une ordonnance synodale, l'archevêque octroie à la confrérie de la Daurade, le 9 août 1667, des articles d'application qui précisent que la procession

121. AD Haute-Garonne, 1E 994, parchemin.

122. AD Haute-Garonne, 1E 820, registre couvert de basane contenant les recettes de 1567 à 1585. f° 5. En 1580 le total se monte à 395 Livres 10 sous.

123. AD Haute-Garonne, 102H 138, f° 50.

124. AD Haute-Garonne, 1E 993, pièce n° 11.

125. Voir n. 109.

126. AD Haute-Garonne, Parlement, reg 1B 8, f° 289.

127. AD Haute-Garonne, Parlement, reg 1E 993, pièce n° 11, cahier.

128. AD Haute-Garonne, 1E 993, pièce n° 13.

129. Pierre SALIÈS, « Le Montement », *Archistra*, 1972, p. 53. L'auteur renvoie à AD Haute-Garonne, 4G, délibérations du chapitre, à 1E 873 et 3E 12595, ainsi qu'à 3E 12577, sans indiquer les folios.

du 14 août, elle, est bien maintenue chaque année, avec la possibilité pour les confrères qui portent et entourent l'image d'être revêtus du surplis ; on précise que : « lors de la procession du 14 août on portera la « grande image de VM toujours droite ». Pour la procession du jour de saint Roch qui était également organisée le 16 août par la Table de l'Assomption, les régents porteront « l'image d'argent »¹³⁰. La confrérie possède donc, comme les autres confréries mariales, plusieurs statues de la Vierge. Malheureusement aucun inventaire n'a été conservé.

Les processions du 14 août continuent de faire l'objet de surveillance en 1691 : une ordonnance indique que lorsque les deux cortèges (celui de la cathédrale et celui de la Daurade) portant chacun leur statue se rencontrent, celles-ci se saluent par une inclinaison ; les statues « grandes et pesantes » obligent à s'arrêter ce qui est considéré comme un abus ; on ordonne donc, du moins à Saint-Étienne, d'utiliser une « petite statue d'argent » ce qui montre bien qu'il y avait aussi plusieurs statues mariales à la cathédrale¹³¹.

- *Le « Montement »*

Mais si la procession est maintenue, le « Montement » représenté le 15 août, lui, est supprimé par ordonnance synodale en 1666¹³². Il s'agit « d'abbolir pour jamais cette coutume peu édifiant de la faire monter par resort ni par machine à la vue du peuple qui tirent de là subject de mille irrévérances »¹³³. Ce spectacle connaissait cependant un grand succès : Madame de Mondonville raconte que, lorsqu'elle était enfant, elle avait été tellement séduite qu'elle avait trouvé le moyen de « faire monter une image de la Sainte-Vierge », ornée des bijoux d'une de ses poupées, en construisant avec ses frères un petit oratoire¹³⁴. Mais la représentation ne se déroulait pas toujours sans inconvénients : le 18 août 1567, le syndic du monastère s'en prend à Antoine Paucard, prêtre et syndic de l'Assomption, lui rappelant que lors de « l'histoire jouée par les confrères, une grande quantité de tables, de verrines, de ferrures, de portes et d'autres choses de grande valeur » ont été rompues. Pautard rétorque que cela tient à la négligence et à la *coulpe* des religieux qui avaient fermé les portes de l'église qu'ils auraient dû laisser ouvertes ; le peuple a donc fait des dégâts¹³⁵. On peut imaginer que, tels des supporters furieux et frustrés d'être privés du spectacle, les fidèles sont entrés en force et ont tout cassé cette année-là !

L'interdiction de 1666, qui s'accompagne de celle de porter le surplis pour les laïcs, provoque des réactions dont on trouve la trace dans les délibérations de la confrérie de l'Assomption. Dès la fin de 1665, les confrères de Saint-Étienne sont informés que les vicaires généraux souhaitent la suppression de la cérémonie à cause des « distractions, irrévérances et autres accidents » qui se sont parfois produits à cette occasion. Les confrères estiment qu'il s'agit d'un prétexte lié à des questions financières (la ruine en est évoquée dès 1663) et que cette décision ne serait pas raisonnable car le Montement a lieu « depuis deux siècles ». Au cours des mois suivants, ils reconnaissent qu'il faudrait supprimer les abus, notamment le « tumulte » qui se produit pendant la messe à cause de l'affluence. Ils proposent des solutions : puisqu'il s'agit en fait de payer les prêtres prébendiers, on pourrait puiser dans le fonds des obits. Ils demandent de surseoir à la décision en attendant le retour de l'archevêque. Le 14 août, après avoir fait appel de l'ordonnance des vicaires généraux au Parlement, les confrères expriment le souhait de participer au moins le lendemain à la cérémonie de la Daurade. Les réunions regroupent alors, en plus des régents, des membres du Parlement et des capitouls. On ne sait ce qu'il est advenu le 15 août si ce n'est que le Montement n'a pas eu lieu à la cathédrale. En effet, dès le lendemain, les participants des réunions précédentes dénoncent les manœuvres des chanoines de la cathédrale qui ont empêché l'accès aux lieux où se déroulait la cérémonie. Il semble bien que la cause soit entendue. D'une manière surprenante, les régents de la confrérie laissent passer l'occasion de présenter leur requête à l'archevêque qui ne fait qu'un court séjour à Toulouse

130. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièce 62 : articles d'application de l'interdiction des Montements.

131. E. MARTINAZZO, *La réforme catholique...*, p. 441 et 4G 18.

132. S. de PEYRONET, *Recueil des ordonnances synodales*, Toulouse, Colomès, 1669, p. 1354 : « ... le procureur fiscal de cet archevêché... nous a représenté que certaine représentation appelée du Montement de la très sainte Vierge dans le Ciel, qui est une cérémonie autrefois tolérée en cette ville pour certaines considérations, amuse et détourne les fidèles durant... la messe, donne une occasion profane de commettre plusieurs irrévérances, et cause une distraction continuelle au peuple qui accourt à l'église au jour et fête de l'Assomption Notre-Dame pour voir ce Montement. »

133. AD Haute-Garonne, 102H 73, n° 62.

134. P. SALIÉS, « Le Montement »..., p. 53-54.

135. AD Haute-Garonne, 102H 93, Livre Noir, f° 7r-v.

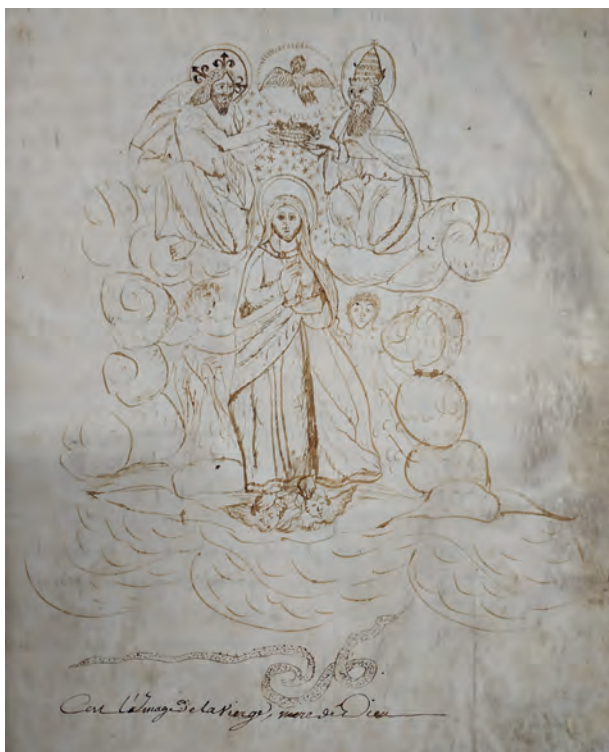


FIG. 12. DESSIN À LA PLUME REPRÉSENTANT L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, AD Haute-Garonne, 1J 30, 2^e feuillet. Cl. M. Fournié.

enfants habillés en anges qui, montée jusqu'à une certaine hauteur, est reçue par quelques hommes représentant parfois les trois personnes de la Trinité (cela se fit de la sorte il y a deux ou trois ans dans l'église de la Daurade) qui enfin la couronnent et se retirent, la laissant là pour trois ou quatre semaines »¹³⁹. Un document plus ancien mentionne de plus la présence de jeunes filles figurant les sybilles¹⁴⁰. Il faut tenir compte aussi des apôtres dont les « accoutrements » sont évoqués dans les archives de la confrérie. Un dessin à la plume contenu dans un registre de la Table de l'Assomption représente, non le Montement lui-même, mais sa phase finale, celle du couronnement de la Vierge par les trois personnes de la Trinité. Ce dessin anonyme date du XVI^e siècle : il figure la Vierge comme une femme aux longs cheveux, portée dans des nuées par les anges ; le Père et le Fils tiennent la couronne au-dessus de laquelle vole la colombe du Saint-Esprit dans un ciel étoilé. Dieu le Père est coiffé d'une tiare, Jésus est barbu et son visage est entouré d'une auréole garnie de trois fleurs de lys. Un serpent est représenté sous les pieds de la Vierge¹⁴¹ (fig. 12). Il est difficile de savoir si ce dessin est conforme au spectacle ; on ne sait pas non plus à quelle année précise il se rapporte. Il ne donne aucune indication permettant de localiser la cérémonie dans l'église. Godefroy non plus ne dit malheureusement pas où cela se passait, alors que l'endroit précis est bien connu à Saint-Étienne, mais son texte prouve que le dispositif du Montement était bien en place à la Daurade à l'époque où dom Lamothe s'emploie à nettoyer les mosaïques et à en donner la description.

car... ils sont absents à ce moment-là¹³⁶ ! La représentation de l'Assomption de la Vierge est donc définitivement supprimée à la cathédrale de Toulouse. On n'en a plus de mention par la suite, si ce n'est un épisode curieux : Pierre Barthès mentionne le rétablissement de la fête en 1739, les chanoines renouvellent les « anciennes réjouissances ». La tour de l'église Saint-Étienne est alors illuminée ; un feu d'artifice est tiré sur la place. Sur une estrade, sortait une tour surmontée de créneaux « qui faisait allusion à la tour de David... qu'on applique à la sainte Vierge ». Une fontaine de feu « fit merveille »¹³⁷. On le voit, la cérémonie n'a plus grand-chose à voir avec un Montement. On sait cependant que, dans d'autres villes, les représentations ont continué après les interdictions épiscopales¹³⁸. À Toulouse, la suppression a concerné rapidement la Daurade comme en témoignent les articles d'application de 1667.

Que sait-on de la mise en scène du Montement de la Vierge à la Daurade ? Léon Godefroy qui avait assisté à la cérémonie entre 1634 et 1638 la décrit ainsi : « Tous les ans au jour de l'Assomption on représente alternativement en l'une de ces deux églises de Saint-Étienne et de la Daurade l'Assomption de Notre-Dame dans le ciel. Cela se fait pendant une grand-messe qu'on célèbre en musique, la meilleure qu'on puisse avoir. Alors le peuple y vient en foule non tant par dévotion que par curiosité de voir monter tout doucement et quasi imperceptiblement par des ressorts une statue de la Vierge autour de laquelle sont quelques

136. Ce paragraphe résume les délibérations de la confrérie de l'Assomption à Saint-Étienne, AD Haute-Garonne, 1G 803, f^o 85 à 96.

137. P. BARTHÈS, BM Toulouse, ms 995, p. 43. Le ms 995 est une copie fidèle de l'ouvrage de Barthès, réalisée au XIX^e siècle. Elle contient des éléments qui n'ont pas été publiés dans Lamouzèle.

138. F. MASSIP, donne de nombreux exemples des interdictions intervenues entre la fin du XVI^e et la fin du XVII^e siècles, en raison des bouffonneries et des diableries qui déchaînaient l'hilarité des spectateurs.

139. L. GODEFROY, *Relation d'un voyage...*, BnF, ms 2759, f^o 247. R. MESURET, *Évocation...*, p. 393 publie ce texte mais sans la précision sur la Daurade.

140. P. SALIÈS, « Le Montement »..., p. 54, s'appuie sur le registre BB 53 des AM Toulouse.

141. AD Haute-Garonne, 1J 30, deuxième feuillet non folioté.

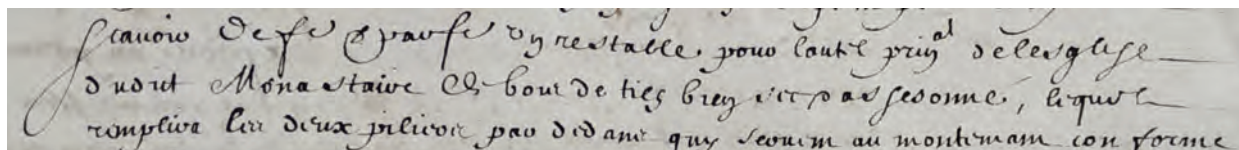


FIG. 13. CONTRAT DU RETABLE DE FONTAN 1640, détail, AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 281. Cl. M. Fournié.

Un seul texte des archives de la Daurade fournit une piste pour répondre à la question de l'emplacement du Montement et cela de manière tout-à-fait collatérale. En 1640 le prieur du monastère passe contrat avec le sculpteur Guillaume Fontan, pour le retable de l'autel majeur (celui de la Vierge Noire donc) ; il stipule que ce retable doit se situer entre les piliers qui servent au Montement : « Scavoir de faire et parfaire un retable pour l'autel principal de l'église du dit monastère de bois de tilleul bien sec et assesonné, lequel remplira les deux piliers par dedans qui servent au montement... »¹⁴² (fig. 13).

Ce texte conduit à placer le dispositif utilisé pour les Montements en hauteur au-dessus du grand autel et reposant sur des piliers. Arrêtons-nous sur la description du retable : en dehors de la niche centrale réservée à la Vierge, on mentionne les « deux niches qui sont aux costés du corps du mitan ». Le sculpteur doit réaliser « telles » figures qui lui seront spécifiées. En 1644, le bail à dorer le retable précise que les deux « figures » de saint Benoît et sainte Scolastique « sont dans les deux autres corps joignant la niche de la Vierge, comme aussi les deux tabernacles qui sont aux côtés dudit autel »¹⁴³. Il semble donc qu'il s'agisse d'un de ces grands retables architecturés à volets, avec une niche centrale pour la statue de la Vierge, entourée de niches latérales avec Benoît et Scolastique¹⁴⁴. La niche préexistante où la Vierge Noire était exposée, ce dispositif que dom Lamothe appelle la « pyramide » de la Vierge, a été conservée et englobée dans l'ensemble puisqu'on ne réalise pas une nouvelle statue mariale comme nous l'avons vu plus haut. Fontan est donc seulement chargé de confectionner les panneaux latéraux et de modifier les parties sommitales par rapport au dessin qu'il a fourni : il faut en effet qu'il place un crucifix à la place de Dieu le Père. Le contrat de 1640 est bref et peu explicite. Il ne donne pas les dimensions du retable et renvoie à un dessin que nous ne possédons pas.

Ce qui importe pour notre propos, c'est que le retable, posé sur l'autel majeur, était flanqué de piliers servant au Montement. Ces derniers devaient supporter une plate-forme ou une tribune qui permettait de recevoir, non seulement la statue de la Vierge de l'Assomption entourée d'anges, mais également d'autres personnages comme le dit Léon Godefroy. Ce dernier précise d'ailleurs qu'on laissait la statue mariale exposée pendant plusieurs semaines. Il y avait donc certainement au moins quatre piliers entourant le grand autel. La machinerie nécessaire au Montement était vraisemblablement encombrante, les textes font allusion aux « ressorts ». Nous n'en avons pas de description, aucun prix-fait n'ayant été retrouvé. On peut toutefois se référer aux dispositifs connus fonctionnant à l'époque moderne, tant dans les régions du Nord¹⁴⁵ que dans les églises méridionales. Françoise Bagnérès a présenté et décrit ces derniers (Rabastens, Castelnau-de-Montmirail, Grenade et Saint-Étienne de Toulouse)¹⁴⁶ : à Rabastens, une roue de plus de cinq mètres de diamètre et supportant des sièges pour des enfants-anges tournait autour d'un soleil, une autre roue tournait en sens inverse. L'ensemble était mu par une vis sans fin dotée d'engrenages. À Castelnau-de-Montmirail, le décor du théâtre religieux était organisé en trois galeries de bois pourvues de rambardes et obturait tout le chœur de l'église. Mais le dispositif le plus intéressant pour notre propos est celui de la cathédrale Saint-Étienne ; on peut supposer, en effet, qu'il y avait une certaine parenté entre les deux Montements toulousains, bien que la disposition des lieux soit différente. À la cathédrale, l'autel de paroisse dédié à la Vierge et adossé au mur de la nef, était enchâssé dans le retable que Nicolas Bachelier avait réalisé en 1532¹⁴⁷. Cette sculpture monumentale se déployait sur deux étages superposés ; la mort de la

142. AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 281 ; « assesonné » signifie : arrivé à maturité.

143. AD Haute-Garonne, 102H 94, f° 309.

144. E. MARTINAZZO, *La réforme catholique...*, p. 361 et E. MARTINAZZO, *Toulouse...*, p. 209-210, souligne le goût de la région toulousaine pour les retables architecturés à niche. Les statues qui les ornaient étaient fréquemment en ronde-bosse car il était possible de les détacher pour les transporter lors de processions ou de cérémonies...

145. F. MASSIP, *Le drame...*, décrit la mise en scène de Dieppe où la statue de la Vierge était articulée et celle de Cherbourg où on utilisait des automates. Partout, statues et personnages étaient hissés jusque sous les voûtes.

146. F. BAGNÉRIS, « Mise en scène et architectures liées à l'Assomption dans le Sud-Ouest (XIII^e-XVIII^e siècle) », *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, 1992, p. 555-571. Le paragraphe suivant s'appuie sur cet article.

147. Un lavis de B. Benazet, *Intérieur de Saint-Etienne en 1791*, conservé au Musée des Toulousains de Toulouse, permet de voir cet

Vierge, entourée par les douze apôtres, était représentée au bas de l'œuvre. Au deuxième niveau trônait la statue d'une Vierge assise, tenant l'Enfant sur ses genoux. Le troisième niveau, susceptible de supporter autel et chapelle, était entouré d'une corniche. Cet étage ayant été détruit par l'incendie de 1609, des travaux très importants de réfection ont été confiés à l'architecte Pierre Levesville ; il y a fait aménager une chapelle du Montement, son autel et sa sacristie, ainsi qu'une petite salle appelée « Paradis », située à un niveau encore supérieur¹⁴⁸. Les cérémonies du 15 août 1614 approchant, un maître-menuisier, Louis Uchoin, a mis en place la machinerie nécessaire à la représentation de l'Assomption. Il a fait édifier, au niveau du Paradis, un plancher où arrivaient depuis le troisième niveau deux rails de sapin, renforcés de bois de chêne ainsi que de pièces de fer, et longs de plus de 14 mètres. Une « pièce de bois ronde », un treuil donc, permettait d'enrouler une longue corde qui servait à hisser la statue de la Vierge de l'Assomption. Il était alors possible de la récupérer au niveau supérieur, de l'y laisser exposée pendant quelque temps, puis de l'escamoter dans la chapelle du Paradis. La machinerie du « Montement » était fixée en avant et au-dessus du retable de paroisse ; grâce aux rails et aux poulies et elle pouvait élever la statue jusqu'à une grande hauteur. On démontait vraisemblablement le mécanisme à la fin des festivités de l'Assomption afin de pouvoir célébrer les offices à l'autel de paroisse.

De manière un peu comparable, la cérémonie du Montement à la Daurade se déroulait probablement au-devant et au-dessus de l'autel-majeur sur une structure reposant sur les piliers latéraux. La plate-forme qui la surmontait pouvait recevoir les personnages qui couronnaient la Vierge, ainsi que la lourde statue qui y restait ensuite pendant quelques semaines. Le mécanisme permettant de la hisser devait se fixer à ces piliers, en avant de l'autel de la Vierge Noire, comme c'était le cas à Saint-Étienne. Même si l'ensemble était imposant, le dispositif était en partie démontable, notamment en ce qui concerne la machinerie qui ne servait, de toute manière, qu'un an sur deux ; cela expliquerait que dom Lamothe ne la décrive pas en 1633, à moins qu'il n'y soit indifférent. Notons enfin que, même si la tribune destinée au Montement se trouve au-dessus de l'autel de la Vierge Noire, ce n'est pas cette statue qui est élevée, mais bien celle de la confrérie de l'Assomption.

Il faut bien reconnaître le caractère hypothétique de la reconstitution qui vient d'être proposée et qui repose sur un seul fragment de texte. On ne peut que regretter l'absence de documents plus précis (prix-fait du mécanisme, dépenses pour travaux etc.) ; il est d'ailleurs possible qu'ils aient été détruits dès lors que le spectacle a été interdit. Espérons néanmoins que les futurs chercheurs en retrouvent la trace. On ne peut écarter totalement une autre hypothèse selon laquelle le Montement s'effectuerait devant la chapelle de l'Assomption. La confrérie s'occupait de la cérémonie et disposait, en effet, d'une chapelle propre.

La chapelle de l'Assomption

Le conflit de la confrérie de l'Assomption de la Daurade avec la cathédrale autour de 1490 ne donne pas de description de la chapelle. Il faut glaner les renseignements dans divers documents : dans l'une des contestations liées au différend qui a opposé les deux confréries entre 1487 et 1492, on mentionne que le résidu de certains revenus a été employé pour réparer les *baletz* (galeries) du « Paradis » de la Daurade qui allèrent tous par terre, tant en *potz* (planches de bois) qu'en *reyes* (grilles) de fer¹⁴⁹. Cela suffit à imaginer une chapelle en hauteur pourvue de balustrades. On retrouve la chapelle mentionnée en 1562 où un acte est rédigé « dans la chambre appelée *arboult* sur la chapelle de la dévote confrérie de l'Assomption »¹⁵⁰. À la fin du XVI^e siècle, plusieurs actes précisent que cette confrérie disposait d'une chapelle basse et d'une chapelle haute et voûtée appelée « Paradis ». En 1580 on envisage de faire édifier une porte sur l'escalier qui y conduit afin que personne ne puisse monter sans l'autorisation du régent. On suspendait à la voûte de cette chapelle les documents de parchemin où étaient inscrites les fondations de services religieux. On y enchaînait le livre des messes, on

ensemble monumental. À cette date-là, la partie sommitale du retable de Bachelier, détruite par l'incendie de 1609, a reçu des modifications. Le Montement ayant pris fin en 1666, une sculpture de substitution représentant l'Assomption a été réalisée. L'eau-forte de Grangeron en 1743, en donne un témoignage éloigné.

148. On obtient ainsi la superposition de trois autels que décrit l'abbé Auguste, « Gabriel de Ciron et Madame de Mondonville », *Revue historique de Toulouse*, 1919, p. 26 à 28.

149. AD Haute-Garonne, 102H 73, cahier n° 8, p. 6.

150. AD Haute-Garonne, 1J 30, f° 48.

y déposait les « vœux » laissés par les fidèles ; il y avait aussi un coffre contenant des vêtements pour les processions. Des cahiers et des registres dans lesquels on notait dettes et amendes pour fautes y étaient également conservés.

Cette salle supérieure permettait des réunions : en 1580 les régents y sont assis dans des « chaires » de cuir noir¹⁵¹. On y discutait des affaires de la confrérie : en 1577 un conseil de 16 membres décide de ne pas vendre les bijoux donnés devant l'image de Notre-Dame (de l'Assomption)¹⁵². Les fautes y étaient examinées : Dominique de Laborde, prêtre et confrère, du temps où il était mande (1578), a été négligent au point de laisser pourrir les casaques bleues dont sont revêtues les femmes qui portent les flambeaux dans les cortèges. Il est contraint de payer le dommage. Pierre Dufil, un autre mande (1582), s'est masqué pendant le carême et lors de la procession du 14 août, a emprunté les « accoutrements » du prêtre qui joue le rôle de saint Jean l'Évangéliste. On fait encore allusion à cette salle haute en 1653 : une rente est constituée pour la confrérie de l'Assomption dans la salle de la voûte de l'église Notre-Dame¹⁵³.

Les messes basses que la confrérie était tenue de faire dire étaient célébrées dans la chapelle basse comme dans la chapelle haute. Un retable ornait la chapelle basse. En 1656, les régents en commandent un nouveau dont nous parlerons plus loin.

Où était située cette chapelle ? Les documents précédemment évoqués ne fournissent aucune localisation précise. Il faut donc, une fois de plus chercher des indices indirects. Les inventaires du XVII^e siècle donnent l'analyse de deux documents intéressants. Dans une transaction datée de 1585, les « seigneurs » de la paroisse consentent à ce que les bayles de l'Assomption tirent des revenus de l'arrentement de la place proche de la chapelle¹⁵⁴. S'il s'agit de l'ancienne place de la Daurade, la chapelle se trouverait donc dans le secteur du clocher. Par ailleurs, en 1617, les régents demandent la permission d'enfoncer de deux pans la muraille de la chapelle du Montement afin d'y bâtir un autel de pierre¹⁵⁵. Il faut donc que la chapelle soit adossée à un mur suffisamment épais pour qu'on puisse le creuser. Cette opération d'agrandissement rappelle celle qui a été opérée pour la chapelle de la Conception en 1537. On serait donc tenté de situer la chapelle de l'Assomption dans la nef, près de celle de la Conception (fig. 11). Ainsi agrandie, elle est de dimensions suffisantes pour recevoir, elle aussi, un retable imposant.

Quelques décennies plus tard, en 1656, les régents de la confrérie sollicitent pour leur chapelle propre le sculpteur Legoust afin qu'il confectionne un retable de grande dimension placé sur un socle. Cette commande onéreuse (360 livres) prouve que la confrérie ne s'attendait pas à une interdiction du drame liturgique dix ans plus tard. Au centre du retable on doit mettre « l'ancienne statue de la Vierge »¹⁵⁶. L'œuvre sculptée mesure 2,50 mètres de hauteur pour 2,25 mètres de largeur environ. Le retable est donc comparable à celui qui orne la chapelle de la Conception. Il doit être réalisé dans du bois de tilleul et doit reposer sur deux marchepieds de noyer. Deux anges en ronde-bosse tenant un bouquet d'une main, soutiennent un voile au-dessus de la Vierge. D'autres figures, colonnes, vases, feuillages et fruits sont prévus conformément au dessin présenté ; un petit siège placé sous la niche de la Vierge permettra de disposer le saint ciboire. C'est l'« ancienne » statue qui figurera au centre du retable. La confrérie de l'Assomption possédait donc, elle aussi, au moins deux statues : une « ancienne » et une plus récente qui servait probablement pour la cérémonie du Montement.

Malheureusement on ne dispose pas d'inventaire pour la confrérie de l'Assomption ; les archives subsistantes ne donnent aucun renseignement permettant de localiser la cérémonie du Montement. On aurait pu imaginer qu'elle se déroulait dans la nef devant la chapelle et que la statue était reçue puis exposée dans la salle voûtée appelée « Paradis », cette désignation laissant entrevoir un usage scénique mais en l'absence de tout élément allant dans ce sens, je continue à privilégier l'hypothèse d'une mise en scène organisée dans l'abside, une hypothèse qui sera peut-être démentie dans l'avenir...

151. Ces renseignements figurent dans la liasse 1 E 993, cahier n° 11.

152. AD Haute-Garonne, 102H 138, *Inventaire*, f° 50. Il s'agit évidemment de la Vierge de l'Assomption.

153. AD Haute-Garonne, 102 H 95, f° 7.

154. AD Haute-Garonne, 102H 137, cahier 2, p. 9 et 102H 138, f° 50v.

155. AD Haute-Garonne, 102H 137, liasse 4, cahier 2, f° 5-6 et 102H 138, f° 50.

156. AD Haute-Garonne, 3E 3566, f° 297v-299. Ce document est utilisé par Lescouzères qui pense que la statue de la Vierge placée au centre de ce retable est celle de la Vierge Noire. C'est inexact puisque cette dernière orne le retable de l'autel majeur.

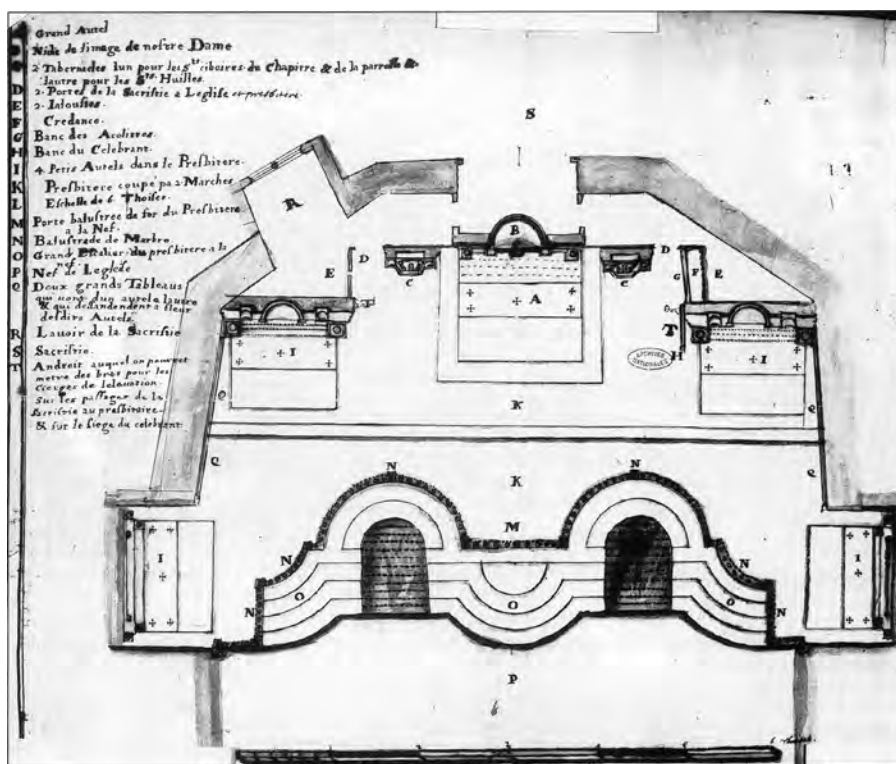


Fig. 14. PLAN DU SANCTUAIRE VERS 1640, Paris, AN, N 111 Haute-Garonne. Extrait de *Quitterie Cazes*, *L'ancienne église Sainte-Marie de la Daurade à Toulouse, Musée Saint-Raymond, Toulouse (s.d.)*, p. 42. Cl. E. Paulet.

Les modifications de l'aménagement du presbytère après 1666

La suppression des Montements en 1666 a généré à la Daurade une série de réaménagements d'autant plus nécessaires qu'elle n'a pas été acceptée de bon cœur. Une petite satisfaction a été d'emblée accordée aux confrères dès 1667 : ils ont obtenu l'autorisation, l'année de leur tour (soit un an sur deux), de placer la statue de la Vierge « au plus haut de l'autel, le soir auparavant quand le peuple s'est retiré et que les portes sont fermées »¹⁵⁷ ; il s'agit donc d'une sorte de compensation qui permet de placer en hauteur au-dessus de l'autel de l'Assomption la statue mariale qui servait précédemment pour le Montement. Mais il est probable qu'on a démonté définitivement les structures qui étaient utilisées pour l'Assomption, notamment les piliers (et donc la tribune) qui entouraient le retable de l'autel majeur, ce qui a dégagé de l'espace dans les années postérieures à 1666. Il est vraisemblable que les deux autels séparés situés aux extrémités du sanctuaire et dédiés à saint Benoît et à sainte Scolastique ont été réalisés dans la décennie suivante. En effet, le contrat conclu pour confectionner les retables qui doivent orner ces autels n'est passé qu'en 1681¹⁵⁸.

La destruction des structures du Montement et la suppression de cette cérémonie si populaire a, par ailleurs, généré la réalisation d'une œuvre de compensation : le 10 novembre 1683, le peintre Jean Danvy est chargé de décorer le plafond de la voûte de l'abside d'une représentation majestueuse de l'Assomption de la Vierge. Il devra peindre « la voûte du presbytère de l'église... à prendre depuis l'arceau redoubleau en bas avec la corniche qui enceint ladite voûte, ensemble la frise qui est au-dessous de la corniche, dans laquelle il sera fait l'Assomption de la Vierge avec quelques anges qui la transportent au ciel où seront Dieu le Père, le Fils et le Saint Esprit sur des nuées, pour la recevoir dans une clarté entourée de diverses nuées tenant le fond de ladite voûte où seront divers anges et chérubins pour emplir ladite voûte à diverses distances, jetant quelques fleurs en bas, et au-dessous de la sainte Vierge sera un sépulcre avec les douze apôtres

157. AD Haute-Garonne, 102H 73, pièce 62 : articles d'application de l'interdiction des Montements.

158. Q. CAZES, p. 44 et AD Haute-Garonne, 102H 95, n° 192-193.

aux environs dans un paysage ». Le contrat rappelle aussi l'intervention d'un autre peintre, Jean Saint Jeannet, qui doit achever le travail déjà commencé, soit « peindre le grand arc doubleau avec les onze niches qui sont au-dessous de la corniche et les six qui sont en bas proches le grand autel, des figures à l'huile telles que lesdits pères lui désigneront et au-dessous de celles d'en bas, il sera tenu de peindre les ornements ou membres et, au-dessus du grand autel il peindra un surciel... et lesdits pères s'obligent de faire et disposer les niches prêtes à être peintes et, comme à côté des niches il y a des colonnes, ledit sieur Jeannet sera tenu de les peindre de couleur de marbre... »¹⁵⁹. D'autres travaux sont entrepris dans le secteur de l'abside en 1672 pour agrandir et doubler la sacristie¹⁶⁰.

Ces différentes opérations me conduisent à penser que le projet de réaménagement de l'abside présenté par un croquis conservé aux Archives nationales, croquis non daté mais que l'on estimait confectionné vers 1640¹⁶¹, est en fait postérieur à 1666 et aux démolitions du Montement. Le plan des Archives nationales ainsi que le schéma de restitution de l'intérieur de l'abside par Jean-Louis Rebière (fig. 14 et fig. 15) me paraissent donc se rapporter à la décennie 1670-80, plutôt qu'aux environs de 1640.

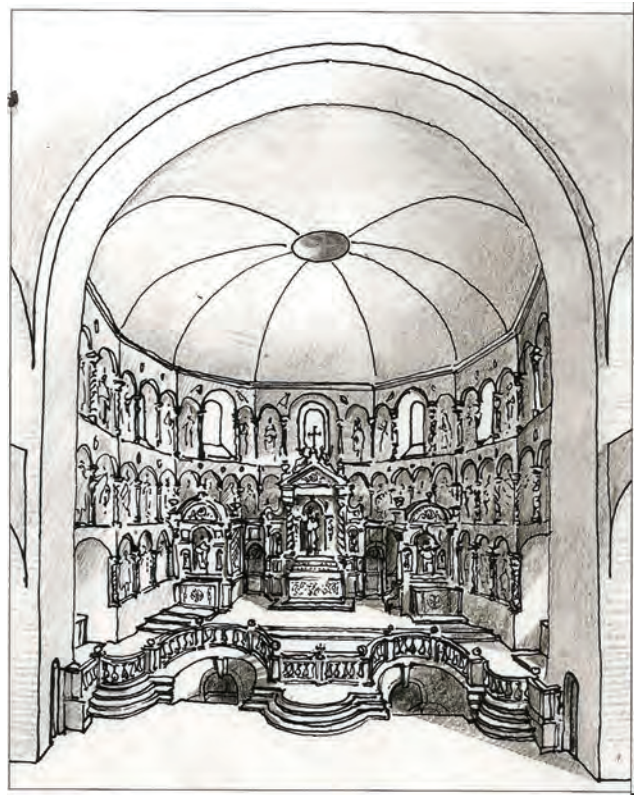


FIG. 15. RESTITUTION DU SANCTUAIRE à la fin du XVII^e siècle par J.-L. Rebière. *Extrait de Quitterie Cazes, L'ancienne église Sainte-Marie de la Daurade à Toulouse, Musée Saint-Raymond, Toulouse (s.d.), p. 43.*

En conclusion, les mauristes ont repris la main sur le bas de l'église dès leur installation. Dans un premier temps entre 1627 et 1635, ils nettoient les mosaïques et font réparer le pavement derrière l'autel de la Vierge Noire ; puis ils envisagent une rénovation de la présentation de ce dernier. Ils font confectionner un grand retable par Guillaume Fontan sans toucher au dispositif le plus sacré, celui de la « pyramide » de la Vierge. Le retable consiste donc en une adjonction de panneaux latéraux dédiés à Benoît et Scholastique et en une modification des parties sommitales. L'œuvre est en cours d'achèvement en 1644-1645 puisqu'on dore les panneaux latéraux dédiés à Benoît et Scholastique. À ce moment-là, les structures (piliers et tribune) qui servent au Montement et qui flanquent l'autel majeur sont encore en place puisque le spectacle de l'Assomption est représenté jusqu'en 1666. La confrérie de l'Assomption qui a commandé un grand retable pour sa propre chapelle dix ans auparavant, en 1656, est toujours active. Après 1666, la brutale suppression de la cérémonie entraîne vraisemblablement le démontage définitif des structures du Montement. Dans la décennie qui suit, le réaménagement de l'espace se poursuit et les mauristes font réaliser deux autels latéraux importants pour lesquels ils passent commande de deux retables ainsi que de deux grands tableaux en 1681. Le choix de Benoît, saint fondateur de l'ordre, et de sainte Scholastique, sa sœur, fondatrice de la branche féminine, n'est évidemment pas gratuit. Il marque une réappropriation matérielle et symbolique de l'espace puisque ces autels sont placés à l'entrée du *presbyterium*. Les mauristes ont ainsi réussi à éliminer la présence et l'intervention des laïcs de la confrérie du Montement, tout en gardant une trace de la dévotion à l'Assomption grâce aux peintures de la voûte qui sont réalisées en 1683 et qui célèbrent

159. AD Haute-Garonne, 102H 95, f° 237v-238. Les peintures avaient été confiées dès le mois d'août au peintre Jeannet qui avait commencé le travail et mis en place les échafaudages, avant de tout abandonner. Plusieurs pièces de procédure témoignent du mécontentement des religieux mais aussi des paroissiens qui se plaignent de ne pouvoir entendre les offices à cause de ces échafaudages, cf. AD Haute-Garonne, 102H 1, pièces 22 à 27.

160. AD Haute-Garonne, 102H 95, f° 110-111.

161. J. CAILLE, *Sainte-Marie...*, p. 63.

la gloire de la Vierge rejoignant les cieux en corps et en âme. L'agrandissement de la sacristie prouve l'intérêt qu'ils portent au culte rémunérateur de la Vierge Noire dont les processions climatiques, elles, se poursuivent. Malgré cette réappropriation, les mauristes n'ont toutefois pas pu exclure le curé et les paroissiens de l'abside comme le prouvent les conflits évoqués plus haut.

Au terme de cette étude, on constate que, si de nos jours le culte rendu à la Vierge Noire monopolise l'attention des fidèles, comme il a monopolisé celle des historiens, la basilique a été au Moyen Âge et aux Temps Modernes, un sanctuaire marial bien plus complexe. En dehors de l'exaltation de la Nativité de la mère de Jésus, deux autres dévotions majeures ont célébré sa Conception et son Assomption. Il reste d'ailleurs de cette pluralité des dévotions mariales, un écho contemporain dans les grands panneaux du chœur de l'église actuelle, peints par J. Roques en 1821. Dans l'ancienne Daurade, trois grandes confréries, celles de la Nativité, de la Conception et de l'Assomption ont animé la vie interne de l'église. Les cérémonies les plus marquantes se déroulaient à date fixe le 8 septembre pour la Nativité (processions), le 7 décembre pour la Conception (jeux et feux de joie) et les 14 et 15 août pour l'Assomption (processions et théâtre religieux). Les confréries possédaient chacune une ou plusieurs statues de la Vierge, en bois, en marbre ou en argent. Plusieurs d'entre elles étaient pourvues d'un vestiaire de robes et de manteaux de tissu précieux, de couronnes et de bijoux. Elles étaient sollicitées à différentes occasions culturelles. Quant aux « Descentes » de la Vierge de la Nativité, elles intervenaient à des dates variables en fonction des calamités qui accablaient la ville. La statue ne paraît avoir acquis ses fonctions miraculeuses qu'à partir du second tiers du XVI^e siècle ; miracles et teint foncé allant de pair, Marie est devenue Notre-Dame-la-Brune dans le courant du XVI^e siècle, avant que ne s'impose ultérieurement la dénomination de Notre-Dame-la-Noire. Les processions de Notre-Dame-la-Brune mobilisaient la ville entière, les élites municipales et religieuses tout autant que le peuple qui n'hésitait pas à se mettre à genoux sur le passage du cortège. Elles ont cessé, sauf exception à la fin du XVIII^e siècle. Quant aux « jeux » de l'Assomption, représentés un an sur deux à la Daurade, ils attiraient tout autant des fidèles souvent indisciplinés. La mise en scène du Montement était certainement l'un des éléments les plus spectaculaire du théâtre religieux. Il n'en reste plus trace de nos jours, ni à la Daurade, ni dans les autres sanctuaires mariaux décrits par Francesc Massip. Seule la représentation du *Misteri* d'Elche, classée au patrimoine immatériel par l'Unesco en 2001, peut encore nous en donner un aperçu.

POMMEVIC (TARN-ET-GARONNE). UN LOT DE CÉRAMIQUES DU XVII^e SIÈCLE

Par Jean-Michel LASSURE*

Ce lot de céramiques provient d'un silo découvert en novembre 1988 pendant des travaux de réfection au rez-de-chaussée de la mairie de Pommevic (Tarn-et-Garonne). Ce bâtiment de dimensions modestes a été construit vers 1850 en bordure de ce qui est aujourd'hui la route départementale 113 (fig. 1-2). La pièce (13 x 4,70 m) où est située cette excavation se trouve à l'arrière de l'espace d'accueil et du secrétariat (fig. 3).



FIG. 1. POMMEVIC. Mairie. Carte postale.
Photo Cim.

Avertie de l'existence de ces vestiges archéologiques par le maire de la commune, Mme Edmée Ladier¹, conservatrice du musée d'histoire naturelle Victor Brun à Montauban, effectua alors une intervention qui, du fait de l'avancement rapide des travaux et de la disponibilité réduite des intervenants bénévoles, ne permit pas une fouille exhaustive.

Un rapport remis au service régional de l'archéologie de Midi-Pyrénées en novembre 1988 décrit les circonstances de cette intervention et les structures (sépultures², fosse maçonnée et silo) découvertes. L'inventaire du mobilier

* Communication présentée le 5 avril 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 272.

1. Que nous remercions pour avoir permis d'étudier le mobilier archéologique provenant de cette intervention à laquelle ont participé B. Barella, V. Girard, P. Pisani et J. Sermet.

2. Les auteurs de la fouille (LADIER 1988, p. 2) estiment qu'elles pourraient faire partie d'une nécropole en rapport avec l'église du village qui se trouve à une centaine de mètres au nord-ouest de la mairie et remonte au XI^e siècle (voir fig. 2).

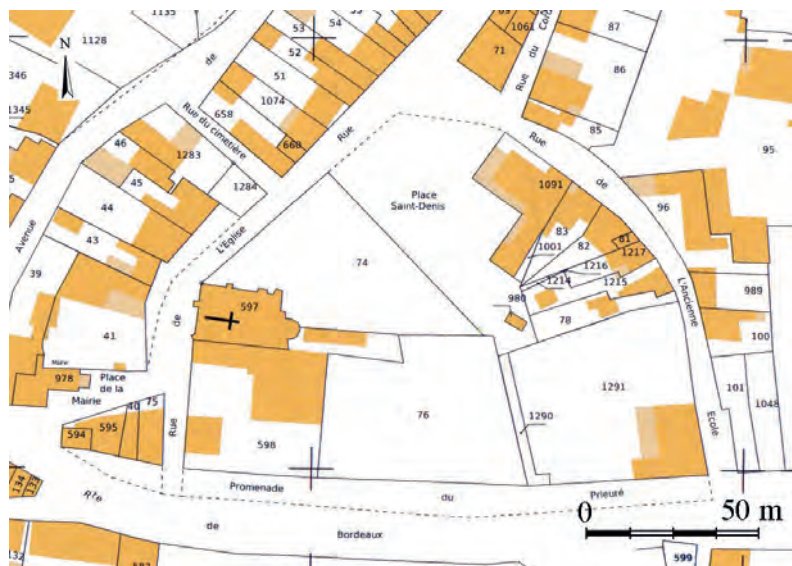


FIG. 2. POMMEVIC. Emplacement de la mairie (parcelle A 978). Extrait de la section A1 du plan cadastral actuel.

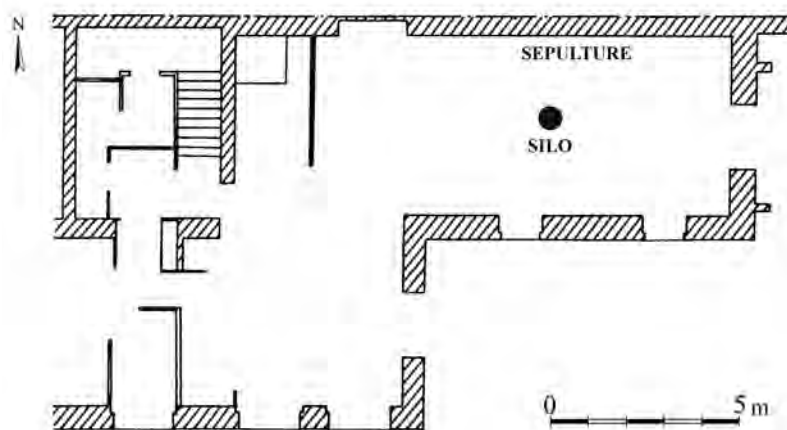


FIG. 3. POMMEVIC. Plan de la partie sud de la mairie. Document mairie de Pommevic.

provenant du comblement du silo y est présenté en annexe. En 1989, une journée consacrée à la céramique médiévale et moderne fournit aux auteurs l'occasion de présenter les résultats de leur fouille. Plusieurs pièces figurent par la suite dans des expositions ou des publications sur la céramique régionale d'époque moderne³. Le but de cet article est de proposer une publication exhaustive d'un mobilier que sa diversité et son positionnement chronologique bien assuré par des monnaies (cf. *infra*, inventaire) rendent particulièrement intéressant.

Le Silo

Au centre de la salle (fig. 3), le silo est une cavité presque sphérique, sans rupture de profil entre la paroi et le fond. Sa profondeur est de 2 m, son diamètre maximal de 2,20 m. L'ouverture de section circulaire mesure 0,50 m de diamètre pour une hauteur de 0,30 m. Comme c'est fréquemment le cas, les traces de l'outil utilisé pour son creusement – la largeur de son tranchant est de 5 à 6 cm – sont surtout visibles à sa partie supérieure en surplomb, moins exposée aux frottements.

3. Elles ont fait l'objet d'une description dans la publication de Liliane DESCHAMPS, Stéphanie NAVONE et Alain COSTES, « Potiers et poteries du Pays de Lomagne » parue en 2005, dans le catalogue de l'exposition présentée à Rabastens (Tarn) et Martres-Tolosane (Haute-Garonne), *Poteries décorées en Gascogne, Toulousain et Agenais du XVI^e au XX^e siècle, La Grésale*, Hors-série n° 9, avril 2008 et dans l'étude sur « La vaisselle peinte de la nébuleuse Cox-Lomagne » rédigée par Jean-Michel LASSURE et Stéphane PIQUES pour l'ouvrage collectif *Vaisselle peinte et imprimée en Midi toulousain (XVI^e-XIX^e siècle)* publié en 2018 sous la direction de J.-M. Minovez et S. Piques.

La fouille de la cavité n'a pu être que partielle, les ouvriers ayant entrepris de la vider avant l'intervention. Il a cependant été possible de constater que son remplissage « varie de consistance et de nature selon la profondeur » et que le « sédiment pulvérulent très noir, humide mais relativement léger » devient progressivement « moins noir, plus lourd et plus humide »⁴. Le mobilier est surtout présent dans les niveaux supérieurs (1,20 m environ). Il se raréfie puis disparaît vers le fond où les cailloux et les débris de matériaux de construction (fragments de tuiles et de briques) deviennent plus nombreux. Les céramiques à décor peint sur engobe au moyen d'oxydes métalliques⁵ et couverte glaçurée plombifère (écuelles à oreilles, assiettes, plats, jattes et pichets) constituent l'essentiel du mobilier. La faune est représentée par des fragments de la partie antérieure de mandibules de jeunes ovicapridés, des restes de bovidés et quatre valves de coques.

Monnaies

Quatre monnaies dont trois frappées sous Louis XIII (P.88.58). La quatrième monnaie est antique.

D/ LVD.XIII.D.G.F.ET. NA.REX

Buste lauré à gauche

R/+DOVBLE TOVRNOIS 164 ? E

3 lis posés 2 et 1

Double tournois de Louis XIII, frappé à Tours. Frappe connue dans cet atelier et à ce type pour l'année 1643.

Réf. : Frédéric, *Répertoire général des monnaies de Louis XIII à Louis XVI*, Copernic, Paris, 1987, n° 142 A1-f.

D/ LOVIS.XIII.R. (...)ET.NAV.K

Buste lauré à droite

R/ +DOVB(le tour)NOIS 1639

3 lis posés 2 et 1

Double tournois de Louis XIII, frappé à Bordeaux en 1639.

Réf. F. DROULERS, n° 141.

D/ LO(...) AV K

Buste effacé

R/ +DO(uble tournois 16 ??)

2 lis visibles

Double tournois de Louis XIII, frappé à Bordeaux, date indéterminée.

Petit bronze (AE3). Imitation du type *Fel temp reparatio*, légionnaire terrassant un barbare tombant de cheval.

Légendes illisibles. Milieu du IV^e siècle.

Céramiques à couverte glaçurée

Écuelles à oreilles

À une exception près, elles sont de petite taille. Leur hauteur varie entre 4,5 et 5,2 cm, leur diamètre à l'ouverture entre 12,7 et 14 cm, leur fond entre 4,1 et 6,5 cm (fig. 4). Elles ont un profil triangulaire et reposent sur une base étroite et plate. Leur paroi éversée s'amincit vers la lèvre de profil triangulaire. Les oreilles, attachées en opposition diamétrale à cette dernière, sont arrondies. Ces céramiques ont reçu une cuisson oxydante et la couleur de leur pâte qui inclut des grains de couleur rouge varie du rose au rouge pâle. Un tournassage a régularisé la partie inférieure de leur paroi externe et leur base.

4. LADIER 1989, p. 3.

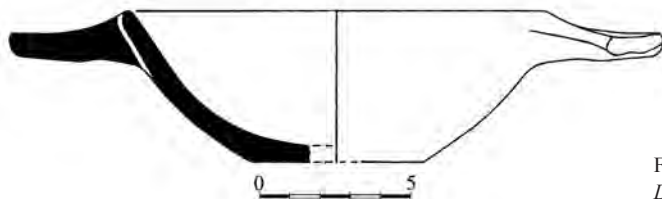
5. Oxyde de manganèse pour le brun, de cuivre pour le vert et de cobalt pour le bleu.

N° inventaire	Hauteur	Diam ouverture	Diam base
P.88.1	4,92 cm	14 cm	6,05
P.88.3	4,5 cm	13,1 cm	6 cm
P.88.4	5 cm	12,7 cm	4,6 cm
P.88.5	indéterminable	indéterminable	4,1 cm
P.88.9	5,2 cm	13,8 cm	7,2 cm
P. 88.15	indéterminable	13,8 m	6,5 cm
P.88.35	indéterminable	16 cm	indéterminable
P.88.37	5 cm	14 cm	5,8 cm

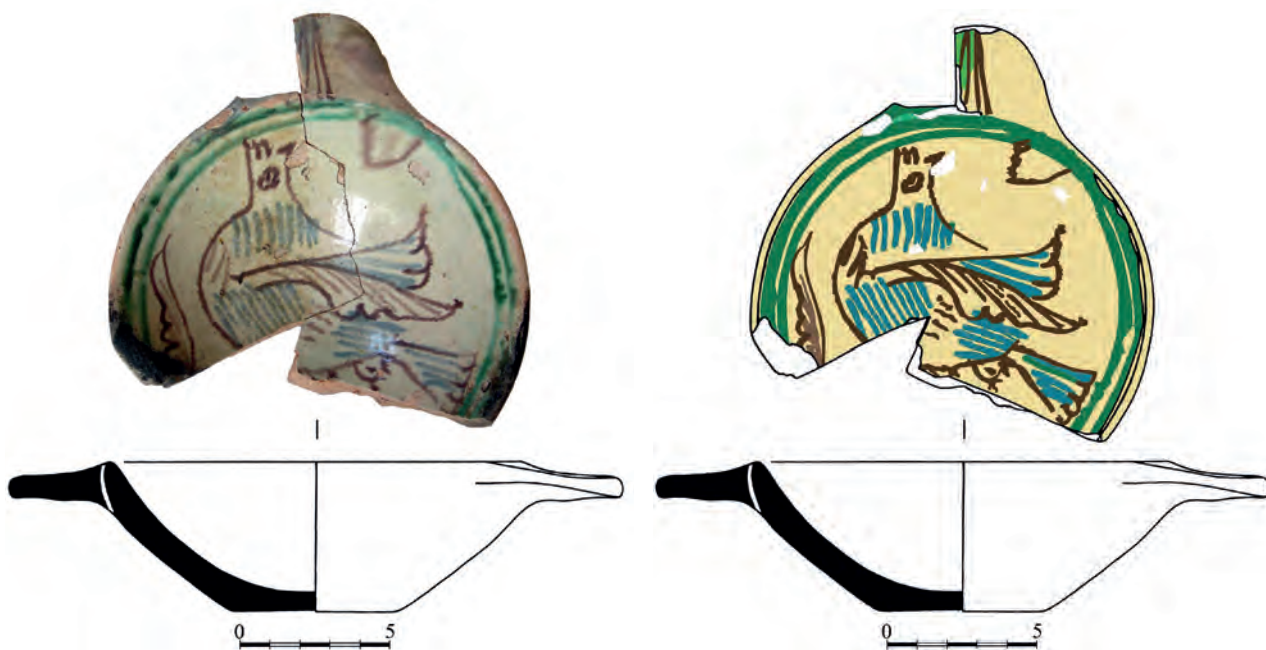
FIG. 4. POMMEVIC. Mairie. Silo. Dimensions des écuelles. *Document J.-M. Lassure.*

Écuelle sans décor peint

À l'exception de sa partie centrale, l'unique écuelle dépourvue de décor peint (P.88.37) est complète (H. 5 cm ; D. 14 cm ; D. base 5,8 cm). Un engobe blanc se superpose à une pâte rouge pâle (code expo. C 22)⁶. La glaçure craquelée jaune a un reflet vert⁷ (fig. 5).

FIG. 5. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuelle P.88.37. *Dessin J.-M. Lassure.*

Écuelle à décor peint zoomorphe

FIG. 6-7. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuelle P.88.1. *DAO J.-M. Lassure.*

6. CAILLEUX, TAYLOR 1958.

7. Il est possible que ce reflet soit la conséquence de la diffusion du décor peint dans la glaçure.

Un peu plus de la moitié de cette écuelle (P.88.1) a été trouvée (H. 4,92 cm ; D. 14 cm ; D base 6,05 cm). Sa pâte est brun-rouge clair (code expo. C 43). Son décor peint brun, vert et bleu est posé sur un engobe blanc. La glaçure tire sur le gris (CUC 210)⁸. Le motif principal, constitué par un oiseau trop maladroitement représenté pour être identifiable, est cerné par deux filets concentriques verts. Le volatile est de profil, la tête tournée vers l'arrière. Son ventre rebondi est endommagé et ses pattes ont disparu à l'exception d'une cuisse marquée d'un point brun. Ses ailes écartées sont maladroitement reliées au corps que termine une longue queue triangulaire. Le plumage est indiqué sur le corps par trois séries de traits parallèles bleus séparées par deux courtes séries de traits bruns. Des hachures, brunes pour celle de gauche, vertes à l'opposé, sont employées pour les ailes. Quelques traits parallèles bleus disposés dans le sens de la longueur indiquent les plumes caudales. Une palmette recourbée en S et dont la partie inférieure manque est dressée verticalement devant l'animal (fig. 6-7)⁹.

Le motif de l'oiseau a été utilisé par des potiers de Cox à la fin du XVI^e siècle ou au début du siècle suivant, c'est-à-dire pratiquement dès les débuts de la céramique peinte dans ce centre potier¹⁰. Il figure sur une écuelle provenant d'un four de potier découvert en 2010¹¹. L'oiseau de profil et tourné vers la gauche donne ici l'impression de courir les ailes ouvertes (fig. 8-9).



FIG. 8-9. COX. D1. Écuelle C.87.20.D1 décorée d'un oiseau. DAO J.-M. Lassure.

Écuellles à décor peint phytomorphe

À cette catégorie appartient une écuelle (P.88.3) dont le profil est complet (H. 4,5 cm ; D. 13,1 cm ; D. base 6 cm). Deux entailles triangulaires en opposition précèdent l'extrémité arrondie de l'oreille conservée. La pâte est orangée. L'engobe blanc supporte un décor peint brun et vert auquel une glaçure jaune clair brillante est superposée. Sur l'oreille, deux arcs resserrés se recoupent entre deux aplats verts placés en bordure. Deux filets concentriques également verts entourent un bourgeon à feuilles, motif principal aligné sur les oreilles. Des hachures vertes obliques lui confèrent du relief. Il est encadré par deux feuilles en forme d'S et à bordure polylobée disposées de profil selon une orientation contraire à celle du bourgeon. Elles comportent également des hachures vertes (fig. 10-11)¹².

8. CUC = E. SÉGUY, *Code universel des couleurs*, Paris, P. Lechevalier, 1936.

9. Sur cette écuelle, voir également DESCHAMPS, NAVONE, COSTES 2005, p. 109 et 120, n° 19.

10. Sur ce motif, voir LASSURE 2022, p. 163-164.

11. Musée de Cox. N° inv. C.87.20.D1. H. conservée 4,15 cm, D. base 7,8 cm. Pâte blanche. Engobe blanc. Décor peint brun, vert et bleu. Glaçure transparente en partie conservée, brillante par endroits. Base et partie inférieure (1 cm) de la face externe tournassées. Fin du XVI^e siècle-début du XVII^e siècle (PICART 1999, p. 94 et 95, pl. 24, LASSURE, PIQUES 2018, p. 39, n° 13b).

12. Sur cette écuelle, COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 111, n° 34 et 123, pl. 33, n° 35.

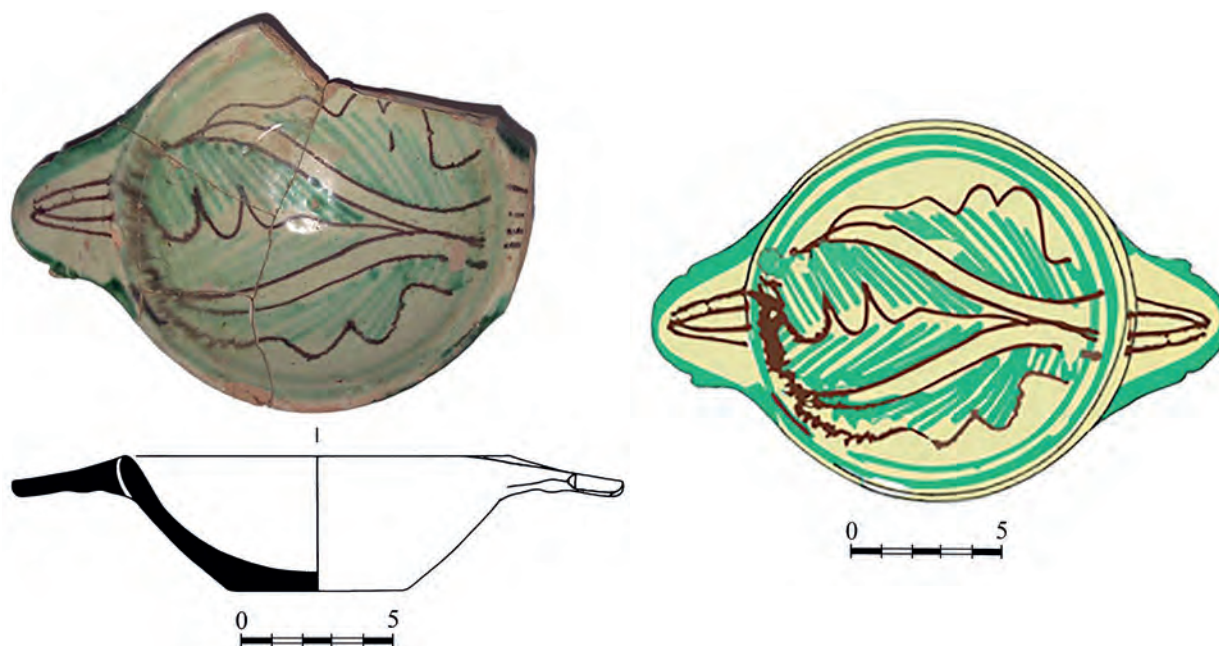


FIG. 10-11. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P 88.3 et restitution. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 12. BOURGEON À FEUILLES. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 13. MOTIF APPELÉ RAYON FULGURANT. DAO J.-M. Lassure.

Le motif du bourgeon à feuilles (fig. 12) est connu des potiers italiens de la Renaissance. Il a par exemple été employé pour une composition cruciforme sur un plat de cette époque provenant d'Udine dans le Frioul (Italie)¹³. Il figure en frise sur la panse d'un vase à balustre en majolique produit à Deruta (Ombrie) au cours de la première moitié du XVI^e siècle¹⁴ (fig.15). On le trouve également sur des céramiques de diverses formes (assiettes, plats, écuelles, cruchettes et réchauds) fabriquées à Cox¹⁵ (fig. 14 et 16).

13. Maurizio BUORA et Vinicio TOMADIN, *Ceramiche rinascimentali a Udine e altri materiali dello scavo del Palazzo Savorgnan di Piazza Venerio*, 1993, p. 206.

14. Françoise BARBE et Carmen RAVANELLI GUIDOTTI, *Forme e « Diverse Pitture » della Maiolica italiana. La Collezione della Maioliche del Petit Palais della Città di Parigi*, 2010, p. 180 et 181, n^{os} 95-96.

15. LASSURE 2022, p. 186-191.

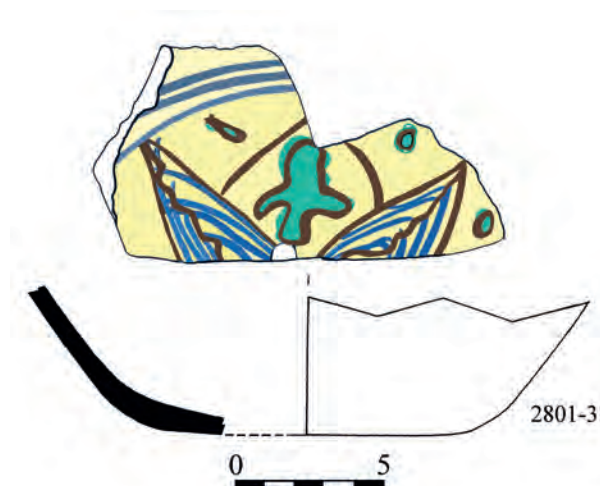


FIG. 14. FRAGMENT DE FOND D'ÉCUELLE PROVENANT DE TOULOUSE AVEC MOTIF UTILISANT DES BOURGEONS À FEUILLES ACCOLÉES (premier tiers du XVII^e siècle), *J. Catalo et alii*, « *Éléments de chronologie pour la céramique moderne aux abords de l'ancien couvent des Chartreux de Toulouse* », *Aquitania*, 35, 2019, p. 209, fig. 15, no 2801-3. Dessin S. Conardeau (Inrap).



FIG. 15. VASE À BALUSTRE DE DERUTA. Frise avec bourgeons à feuilles Première moitié du XVI^e siècle. *F. Barbe et C. Ravanelli Guidotti* 2006, p. 180 et 181, nos 95.

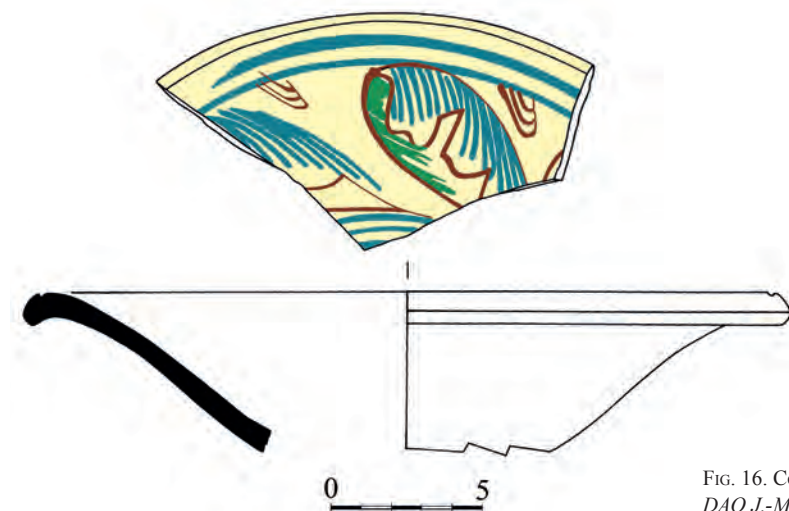


FIG. 16. Cox. Assiette creuse C.91.7.Rs. Début du XVII^e siècle. DAO J.-M. Lassure.

La forme et la décoration peinte en partie endommagée par le feu de l'écuelle P.88.4 (H. 5 cm ; D. 12,6 cm ; D. base 4,6 cm) restent identifiables bien qu'incomplètes. Sa pâte est jaune rouge (code expo. D 48). L'engobe blanc de sa face interne déborde à l'extérieur ; il sert de fond à un décor utilisant le brun, le vert et, dans une moindre mesure, le bleu. Une glaçure jaune verdâtre (CUC 220) se superpose à l'ensemble. Un motif phytomorphe disposé dans l'alignement des oreilles (disparues) et cerné par trois filets concentriques verts orne l'intérieur. Il s'agit d'une arborescence comportant trois étages de branches en arc de cercle¹⁶. Les feuilles, de couleur bleu vert, sont longues et étroites (fig. 17-18)¹⁷. Ce motif se retrouve

16. Appelées « frondes de fougères » par COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 113-114.

17. Sur cette céramique, voir COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 113 et 126, pl. 36, n° 50. Les auteurs identifient son motif comme étant un « bouquet de feuilles de fougères ».



FIG. 17. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.4. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 18. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.4. Restitution du motif central. DAO J.-M. Lassure.

sur une assiette plate et sur une écuelle du château de Flamarens (Gers)¹⁸. Il figure également sur une jatte de provenance inconnue conservée au Musée d'Aquitaine à Bordeaux¹⁹ et sur une assiette de Caudiès (Molières, Tarn-et-Garonne)²⁰.



FIG. 19. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.5. DAO J.-M. Lassure.

Sur l'écuelle en partie conservée P.88.5 (H. conservée 2,53 cm ; D. base 4,1 cm), le décor peint brun et vert est posé sur un engobe blanc et surmonté d'une glaçure jaune clair (CUC 219). Il s'est écaillé en plusieurs endroits, laissant apparaître la pâte de couleur brun-rouge clair (code expo. C 44). Quatre branches disposées en croix le constituent. Les deux rameaux latéraux que porte chacune d'elles sont à la même hauteur. Ils sont recourbés vers le bas et leurs feuilles vertes plus ou moins courbes sont disposées en oblique de part et d'autre de la tige et de chaque branche. Une rangée de tirets bruns sépare les rameaux (fig. 19)²¹.

Une écuelle (P.88.35) est représentée par un fragment de paroi avec traces de départ d'oreille (H. conservée 5,8 cm ; D. 16 cm). Sa pâte est brun clair. Les restes d'un décor peint de couleur bleue sont intercalés entre un engobe blanc et une glaçure jaune clair craquelée. Il s'agit de l'extrémité d'une branche encadrée de feuilles bleues longues et étroites en position opposée. La face externe a été noircie par une exposition au feu (fig. 20).

Le décor vert et manganèse sur engobe blanc et la glaçure jaunâtre d'une écuelle (P.88.40) dont il ne reste qu'un fragment de fond (H. conservée 3,7 cm ; D. base 8 cm) ont été endommagés par le feu. L'extrémité d'un des deux rameaux en partie conservés a pris une teinte rougeâtre (fig. 21).

L'écuelle P.88.47 dont il ne subsiste aussi qu'un fragment de fond (H. conservée 1,1 cm) est en pâte rose (code expo. B 41). Son décor peint est placé entre un engobe blanc et une glaçure transparente. Du motif central, il ne reste que l'extrémité d'une tige brune portant des feuilles longues et étirées, bleues d'un côté, vertes de l'autre. Le motif était encadré par des points de couleur brune donnant presque l'impression d'être en relief en raison de leur épaisseur (fig. 22).

18. COSTES, DESCHAMPS 2001, p. 332 et pl. 18, n° 1 et 2 ; COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 113 et 126, pl. 36, fig. 47-48.

19. COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 113 et 126, pl. 36, n° 49.

20. COSTES, DESCHAMPS, MORLAT 2001, p. 16 et p. 25, pl. 7, n° 1.

21. Sur cette céramique, voir COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 114 et 127, pl. 37, n° 53.

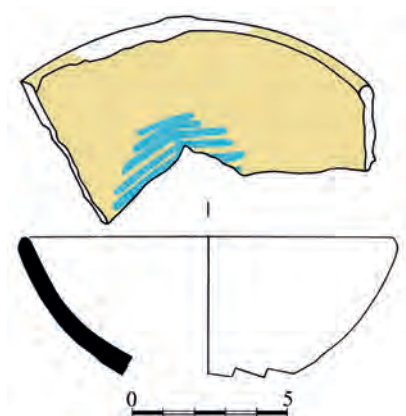


FIG. 20. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.35. DAO J.-M. Lassure.

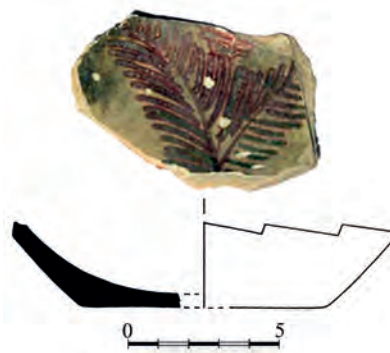
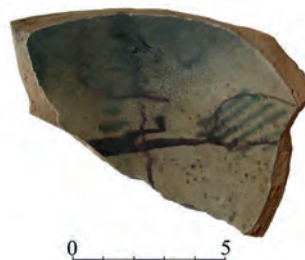
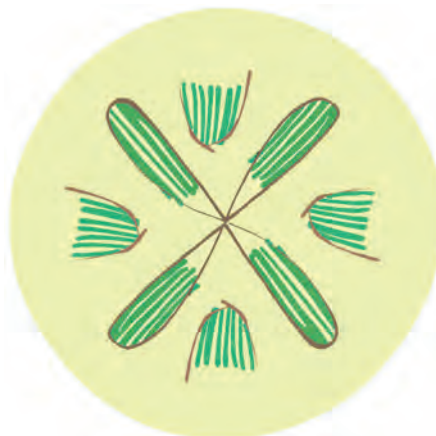


FIG. 21. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.40. DAO J.-M. Lassure.

Sur un fragment d'écuelle (P.88.10 ; H. conservée 3,5 cm ; D. base 6,3 cm) en pâte rouge-jaune (code expo. E 48), le décor peint brun et bleu, trop incomplet et endommagé par un glissement partiel, n'est pas identifiable. Une exposition au feu a craquelé et partiellement noirci la glaçure jaunâtre (fig. 23).

Le fragment d'écuelle P.88.15 (H. 5,2 cm ; D. 13,8 cm ; D. base 6,5 cm) témoigne d'un travail sommaire. Sa pâte est de couleur brun clair (code expo. C 43). Entre un engobe blanc et une glaçure jaune vert (CUC 219), le décor peint brun et vert associe quatre longues feuilles disposées à angle droit. Elles sont parcourues par des hachures vertes qui débordent parfois. Un ove également chargé de hachures vertes est installé entre les feuilles (fig. 24-25).

FIG. 22. Pommevic. Mairie. Silo. Écuille P.88.47.
DAO J.-M. Lassure.FIG. 23. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.10.
Photo J.-M. Lassure.FIG. 24. POMMEVIC. Silo. Écuille P.88.15.
DAO J.-M. Lassure.FIG. 25. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuille P.88.15.
Restitution du décor. DAO J.-M. Lassure.

Ce type de décor rapide s'observe sur un plat provenant de sondages effectués à Muret en bordure des vestiges de l'église Saint-Marcet. Les feuilles sont cependant disposées autour de trois cercles concentriques et plus courtes²².

On retrouve le même décor mais avec la partie axiale de la feuille simplement coloriée en vert sur le fragment de fond P.88.48 (H. conservée 1,6 cm ; D. fond 5 cm). La pâte est brun clair et un engobe blanc porte un décor peint brun et vert que protège une glaçure brun jaune (fig. 26).



FIG. 26. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuelle P.88.48. DAO J.-M. Lassure.

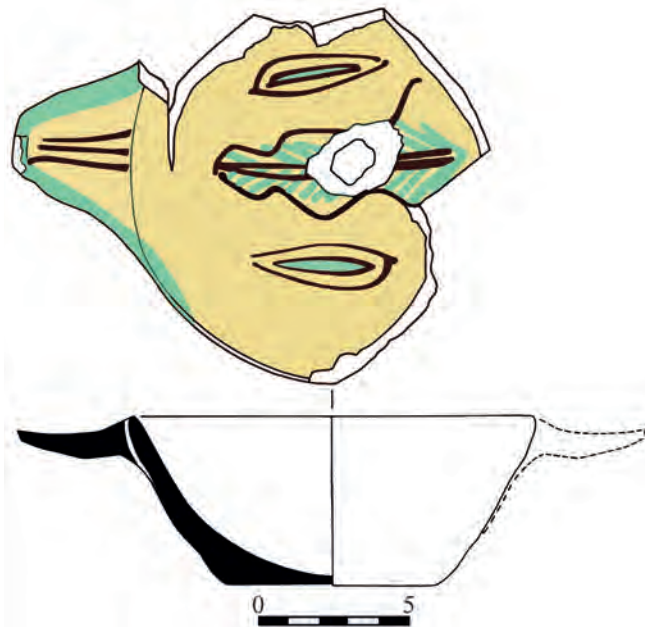


FIG. 27. POMMEVIC. Mairie. Silo. Écuelle P.88.9. Photo H. Améglio. DAO J.-M. Lassure.

Les trois quarts de l'écuelle P.88.9 sont conservés (H. 5,2 cm ; D. 13,8 cm ; D. base 7,2 cm). Elle se différencie par sa forme trapue et la courbure vers le haut de son oreille subsistante. Sa pâte est légèrement rosée (code expo. A 42) et un engobe blanc accueille un décor peint brun et vert que recouvre une glaçure devenue gris clair (code expo. B 81). Un trou percé après cuisson au centre du fond et le noircissement des deux faces semblent indiquer une réutilisation comme couvercle. L'oreille subsistante porte trois traits bruns plus ou moins obliques. Sur la partie centrale du fond, la disposition du décor reproduit celui de l'écuelle P. 88.3 mais le bourgeon est remplacé par une feuille à bordure lobée alignée sur les oreilles et hachurée de vert. Elle est simplifiée à l'extrême et encadrée par deux feuilles en forme d'ovale pointu également tracées en brun. Leur partie centrale est seule coloriée en vert (fig. 27).

Assiettes

Cette catégorie est représentée par 16 exemplaires. Tous sauf deux (P.88.20 et 41) ont reçu un décor peint brun, vert et pour certains bleu, posé sur engobe et protégé par une glaçure plombifère. Comme pour les écuelles, leur pâte comporte de petites inclusions rougeâtres.

Assiettes plates sans décor peint

Cette assiette plate de petit diamètre P.88.20 (H. 2,17 cm ; D. 19 cm ; D. base 11,7 cm) est dépourvue de décor peint²³. Sa pâte est brun-rouge clair (code expo. C 44). Un engobe blanc débordant sous la lèvre revêt sa face interne. La glaçure qui se superpose à cette dernière est de couleur gris clair (code expo. B 81) et craquelée. De la suie est visible sur l'aile (fig. 28).

22. Henri AMÉGLIO, « L'église de Saint-Marcet à Muret. Sondages archéologiques 1995 », *Revue de Comminges*, CXI, octobre-décembre 1996, p. 513 et fig. 14.

23. Les assiettes de ce modèle sont considérées comme une production particulière à la Lomagne (COSTES, DESCHAMPS 2001, p. 332).

Le profil de la seconde assiette plate (P.88.41) n'est qu'en partie connu (H. conservée 1,7 cm ; D. 18 cm ; D. base 13,5cm). Il se différencie de celui de l'exemplaire précédent par la forme de l'aile recourbée vers le bas et terminée en pointe (fig. 29).

Assiette plate avec décor peint

Deux fragments non jointifs ne permettent de reconnaître que partiellement le profil de l'assiette P.88.31 (H. 2,5 cm ; D. 19,5 cm ; D. base 15,6 cm) dont la forme générale est voisine de celle de P.88.20 et 41. L'aile, courte et épaisse, est légèrement concave sur le dessus ; elle se termine par une lèvre arrondie en partie conservée seulement, sur le tesson le plus important. Un bref talus presque vertical la sépare du fond. La pâte jaune très pâle (code expo. A 82) contient de petites inclusions rougeâtres. L'engobe blanc sert d'assise à un décor peint brun et vert (CUC 366) couvert d'une glaçure plombifère jaune pâle. Des feuilles de profil dirigées vers l'extérieur forment sur l'aile une guirlande qu'encadrent des filets verts : un seul large près de la lèvre ; deux concentriques en bordure du bassin. Sur ce côté, un rayon fulgurant²⁴ de couleur brune est inscrit entre les feuilles (fig. 32). Un seul élément du décor du fond est identifiable : un motif brun en forme de croissant doté d'une bordure plus sombre (fig. 30-31)²⁵.



FIG. 28. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette P.88.20.
DAO J.-M. Lassure.



FIG. 29. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette plate P.88.41.
Dessin J.-M. Lassure.

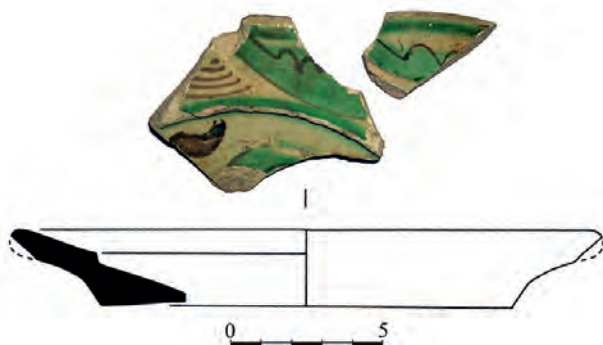


FIG. 30. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette plate P.88.31.
DAO J.-M. Lassure.



FIG. 31. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette plate P.88.31.
DAO J.-M. Lassure.

Il est possible que le fragment P.88.44 (H. conservée 2,4 cm ; D. base 12 cm) provienne d'une assiette plate de même forme que les trois précédentes. Sa pâte est brun rouge clair. Il a lui aussi été exposé au feu qui a noirci et craquelé sa glaçure. Son décor peint sur engobe est constitué par deux filets concentriques verts sur l'aile ; le motif brun et vert du bassin est trop fragmentaire pour être identifiable (fig. 33).

24. Ce motif que les céramologues italiens désignent sous le nom de « raggi folgoranti » est constitué par des arcs de cercle de taille décroissante disposés en triangle. Une virgule inversée ou un point les surmonte.

25. Ce type de feuilles est également disposé en frise et associé à des motifs fulgurants sur une assiette du musée d'Aquitaine à Bordeaux (COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 116 et 131, pl. 41, n° 73) et sur une jatte de Lavit-de-Lomagne (82) (COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 117 et pl. 41, n° 76).

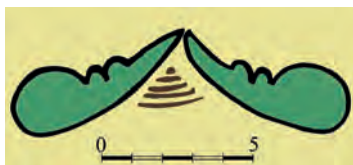


FIG. 32. POMMEVIC, Mairie. Silo. Assiette plate P.88.31.
Restitution du décor de l'aile. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 33. Pommevic, Mairie. Silo. Assiette P.88.44.
DAO J.-M. Lassure.

Assiettes creuse sans décor peint

L'assiette creuse P.88.26, représentée par un fragment (H. conservée 2,7 cm ; D. 21 cm) possède une aile large terminée par une lèvre arrondie avec face externe renflée. Un léger ressaut triangulaire sépare l'aile du bassin dont seule une partie du profil est connue. La pâte est brun-rouge clair (code expo. C 43). Une glaçure jaune pâle (code expo. B 82) est posée sur la face interne. Elle est craquelée (fig. 34).

L'assiette creuse P.88.34 fait aussi partie de cette catégorie. Elle est terminée par une lèvre presque horizontale arrondie à l'extrémité. La paroi presque rectiligne est séparée du bassin par un léger bourrelet (H. conservée 4 cm ; D. 21 cm). La pâte est rouge très pâle (code expo. B 21), la glaçure blanche (code expo. A 81) (fig. 35).

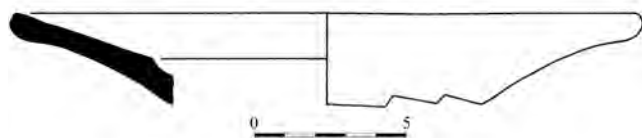


FIG. 34. Pommevic, Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.26.
Dessin J.-M. Lassure.

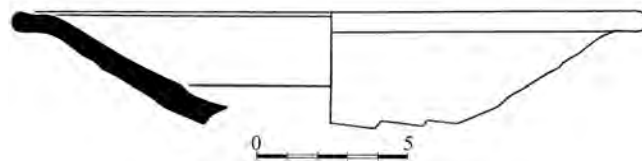


FIG. 35. POMMEVIC, Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.34.
Dessin J.-M. Lassure.

Assiettes creuses avec décor peint

On remarque le grand développement de l'aile de l'assiette creuse P.88.2 (H. 2,5 cm ; D. 19 cm ; D. base 8,8 cm). La lèvre arrondie est précédée par une cannelure et un ressaut de section triangulaire sépare l'aile de profil concave du bassin. La pâte est brun rouge clair (code expo. C 42). La partie inférieure de la face externe et la base ont été tournassées. Le bleu, le vert et le brun sont utilisés pour un décor placé entre un engobe blanc et une glaçure jaune clair (CUC 220) en partie endommagée par une exposition au feu qui a laissé des traces noires sur la bordure. Sur l'aile, un bandeau bleu plié en forme d'étoile, probablement à huit rais, subsiste en partie entre deux groupes de trois filets verts. Sous-tendu par un filet brun du côté interne, il se superpose à l'opposé aux filets verts de la bordure. Du côté externe, les intervalles entre les rais de l'étoile sont en partie occupés par un arc de cercle brun empiétant sur le bandeau. À l'opposé, un ovale vert plus ou moins régulier est installé dans les espaces triangulaires séparant les branches de l'étoile de la série de filets verts voisins²⁶. Le centre du bassin est occupé par une sorte de bouton floral recourbé de couleur verte. Ses deux bordures symétriques pointues laissent en réserve un motif pointu en forme de fer de hallebarde. Deux feuilles polylobées en forme d'S disposées en sens contraire encadrent ce motif (fig. 36-37)²⁷.

26. COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 111, n° 34 et p. 123, n° 35 ; LASSURE 2006, p. 81-82.

27. Un bouton floral presque semblable fait partie de l'ornementation d'une assiette provenant du remplissage daté du XVII^e siècle par des monnaies d'un silo du quartier de la Treille à Auch (Liliane DESCHAMPS, « La vaisselle à décor peint utilisée à Auch (Gers) du XVI^e au XVIII^e siècle », *La Grésale*, n° 12, décembre 2010, p. 5 et 9, pl. IV).



FIG. 36-37. POMMEVIC. Silo. Assiette creuse P.88.2 et restitution du décor. DAO J.-M. Lassure.

L'assiette creuse P.88.6 (H. conservée 2,7 cm ; D. 21 cm) n'est représentée que par un fragment de l'aile et du bassin. L'aile oblique et large se termine par une lèvre arrondie que précède une cannelure. Un ressaut de profil triangulaire la sépare du bassin. Une forte usure de la lèvre, du ressaut et du fond indique une longue utilisation, tout comme la disparition partielle des traces laissées par le tournassage. La pâte est rosée (code expo. B 24), la glaçure jaune (CUC 218). Le décor brun et vert de l'aile est seul connu. Il est délimité par deux filets verts respectivement placés en bordure de la cannelure bordant la lèvre et contre le ressaut séparant l'aile du bassin. Une frise de feuilles écartées entre elles constitue le décor de l'aile. Obtenues au moyen de deux traits en arc de cercle se rejoignant, elles sont tronquées, inclinées vers la gauche et chargées d'une série de hachures parallèles vertes s'arrêtant au départ de leur courbure terminale. Du décor du bassin, il ne subsiste qu'un filet vert et un arc de cercle tracés en brun (fig. 38-39). Le décor de l'aile de cette assiette figure sur un plat du château de Flamarens²⁸.

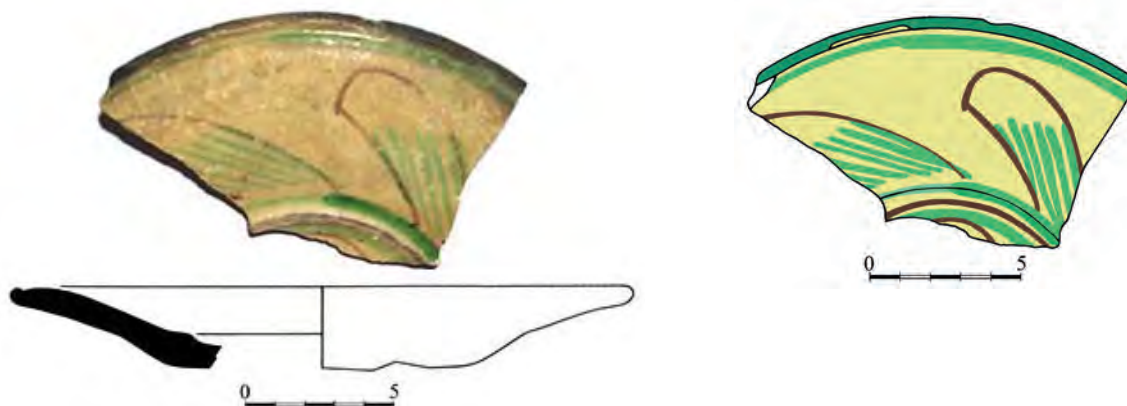


FIG. 38-39. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.6. DAO J.-M. Lassure.

28. COSTES, DESCHAMPS 2001, p. 327 et 346, pl. 11, n° 1.



FIG. 40-41. POMMEVIC, Mairie, Silo. Assiette creuse P.88.13. DAO J.-M. Lassure.

L'assiette creuse P.88.13 (H. 4,5 cm ; D. 21 cm ; D. base 7 cm) dont un peu moins de la moitié subsiste a été également endommagée par le feu et sa pâte brun clair est devenue noire en surface. Au-dessus d'un engobe blanc et d'un décor peint brun et vert, la glaçure, blanche à l'origine, (code expo. A 81) a été brunie par le feu et craquelée. L'aile oblique est concave, elle se termine par une lèvre arrondie. La panse, concave également, s'élargit vers le fond qui est plat. Le décor de l'aile est délimité de part et d'autre par deux filets concentriques verts. Il consiste en une ligne ondulée brune accompagnée de taches circulaires vertes dans les méandres. Le décor centré du bassin consistait en un arbuste à feuilles recourbées longues et étroites. Il comportait deux étages de branches. Seules les branches recourbées et symétriques de l'étage supérieur ainsi qu'une partie d'une branche de l'étage au-dessous sont conservées (fig. 40-41)²⁹.

L'aile arquée et terminée par une lèvre arrondie et épaissie de l'assiette creuse P.88.17 (H. conservée 2,9 cm ; D. 22 cm) est séparée du bassin par un ressaut triangulaire. Son décor comporte deux filets concentriques placés de part et d'autre d'une cannelure puis une bande sinueuse bleue dont les sommets se confondent avec celle de même couleur bordant le filet vert voisin du ressaut. Une lunule non colorisée est inscrite dans les méandres, côté externe ; elle est de couleur marron dans ceux proches du bassin. Le décor phytomorphe de ce dernier est entouré de deux filets verts. Il est trop incomplet pour être identifiable (fig. 42)³⁰.

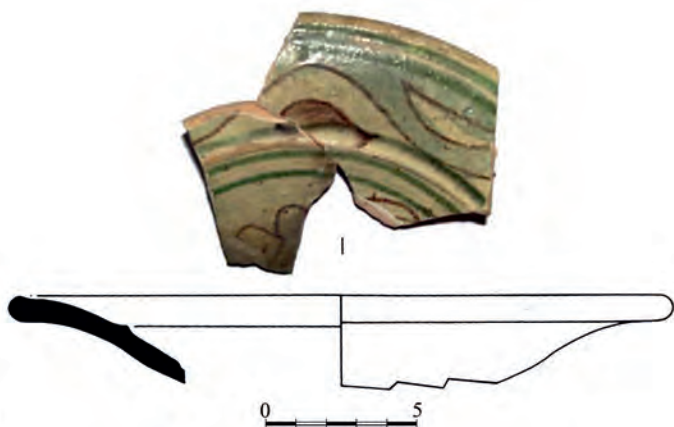


FIG. 42. POMMEVIC, Mairie, Silo. Assiette creuse P.88.17. DAO J.-M. Lassure.

29. Sur cette assiette creuse, COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 111, n° 34 et 126, pl. 36, n° 51.

30. Ce décor figure notamment sur deux assiettes de Flamarens (COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 110-111 et p. 122, pl. 32, n° 30 et p. 113 et 126, pl. 36, n° 47).

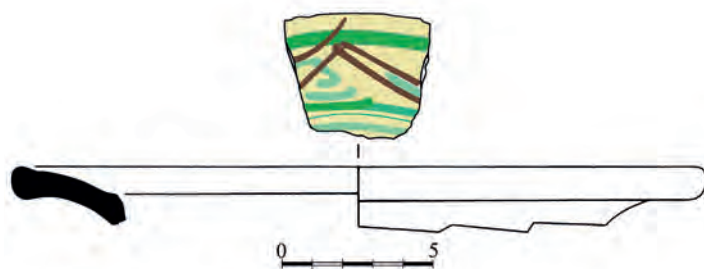


FIG. 43. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.33. DAO J.-M. Lassure.

L'aile éversée et courbe de l'assiette creuse P.88.33 (H conservée 1,9 cm ; D. 23 cm) se termine par une lèvre renflée arrondie. Sur le bassin, le décor, trop incomplet, ne peut être identifié avec certitude. Entre deux filets verts, il semble consister en un ruban plié dont les éléments sont formés par deux traits bruns emprisonnant un trait vert. Du côté du bassin, un motif fulgurant est placé dans l'espace triangulaire entre le ruban plié et le filet vert (fig. 43).

Une grande partie de l'assiette creuse P.88.7 manque mais son profil est presque complet (H. 5 cm ; D. 22 cm ; D. base 5,9 cm). L'aile large et légèrement recourbée vers le bas se termine par une lèvre redressée triangulaire que précède une cannelure large mais peu profonde. Elle est séparée du bassin semi-sphérique par un léger ressaut. L'exposition au feu a noirci la lèvre et une partie de l'aile. Une frise faisant alterner losanges curvilignes et ovales pointus disposés dans le sens de la longueur est tracée en brun sur cette dernière, entre deux filets verts. Les losanges sont quadrillés en brun clair ; les ovales en vert. Une petite partie du décor phytomorphe du bassin est conservée. Des traits verts indiquent les feuilles disposées en oblique de part et d'autre de deux branches à feuilles étirées dont il ne reste que les extrémités pointues (fig. 44-45).

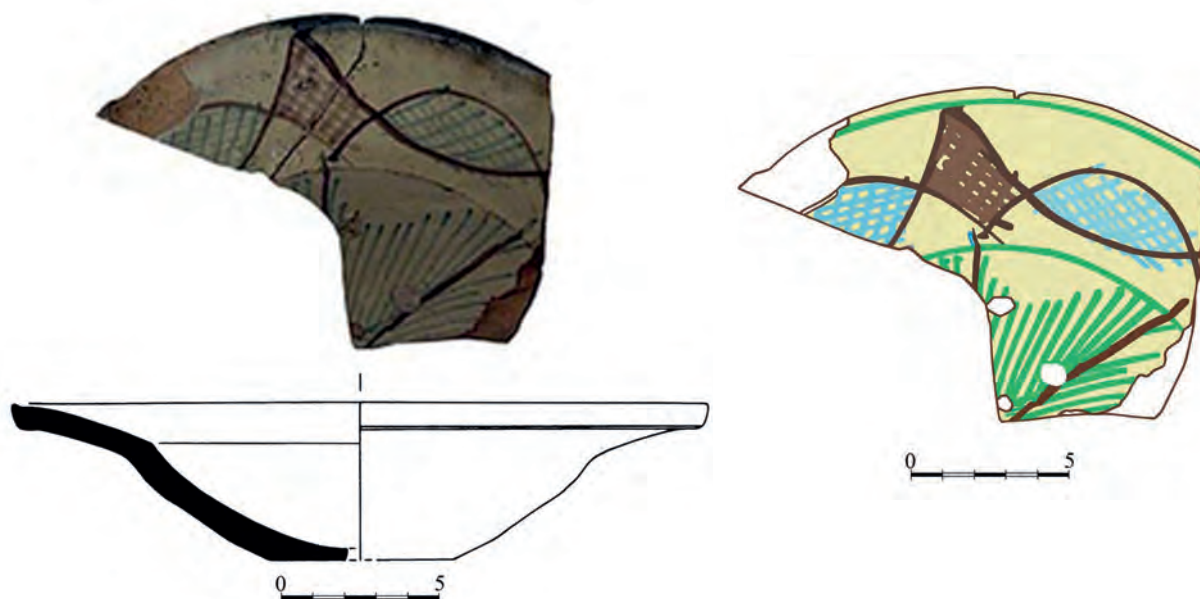


FIG. 44-45. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.7. DAO J.-M. Lassure.

Un fragment de l'aile et du haut du bassin provient de la céramique P.88.30 (H. conservée 3,9 cm ; D. 24 cm) dont le profil est apparenté à celui de la précédente. Le décor peint de l'aile est ici également entre deux filets verts respectivement placés à proximité de la lèvre et sur le léger bourrelet triangulaire à la jonction aile-bassin. Il consiste en une frise composée d'une alternance de losanges curvilignes et d'ovales pointus quadrillés en vert (fig. 46).

Ce type de frise a été utilisé au XVII^e siècle par les potiers de l'ensemble Cox-Lomagne. Un rapprochement a été fait entre les frises d'ovales et de losanges alternés dont diverses variantes ornent les ailes de plats et d'assiettes du groupe de

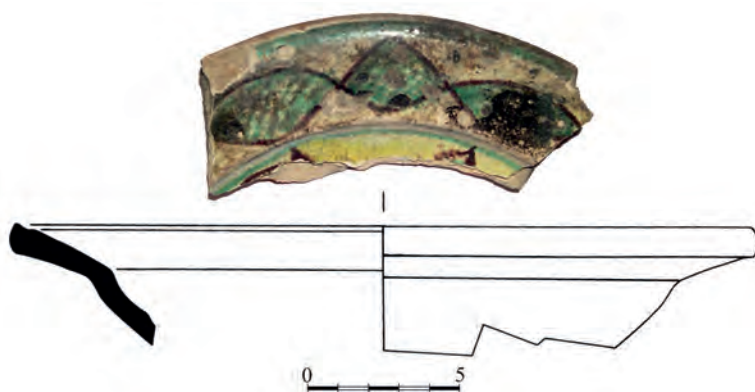


FIG. 46. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette creuse P.88.30. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 47. ASSIETTE À MARLI EN CÉRAMIQUE MAJOLIQUE D'ORIGINE FLORENTINE (Montelupo), XVI^e siècle. Amouric, Richez, Vallauri 1999, p. 45 et fig. 168, p. 42.



FIG. 48. TOULOUSE. Place Saint-Jacques. Fragment d'assiette en majolique italienne XVI^e siècle. Photo J. Kerambloch. Musée du Vieux-Toulouse.

Cox³¹ et le décor « *ovali e rombi* » utilisé au XVI^e siècle par les ateliers de Montelupo (Italie)³² (fig. 47). Il apparaît d'autant plus vraisemblable que la preuve existe de l'arrivée de la production de ces derniers dans notre région dès le premier quart de ce siècle. Les deux éléments décoratifs utilisés pour le registre de son aile (ovale pointu avec losange curviligne et fleuron) et pour le registre intermédiaire (triangles à bords festonnés) ont permis d'attribuer à ce centre de production une assiette en majolique dont un fragment a été trouvé place Saint-Jacques à Toulouse³³ (fig. 48).

Le fragment P.88.45 provient de la partie supérieure d'une assiette creuse (H. conservée 1,4 cm ; D. 22 cm). La lèvre de profil triangulaire avec extrémité arrondie est précédée par une cannelure. L'aile, en partie conservée, est oblique. Des grains blancs sont inclus dans la pâte brun rouge (code expo. D 12). Un décor peint vert très pâle (CUC 353) de S imbriqués formant une frise est installé sur un engobe blanc (fig. 49).

31. LASSURE 2022, p. 260-262. Le fleuron a été remplacé par un triangle curviligne.

32. AMOURIC, RICHEZ, VALLAURI 1999, p. 61, fig. 126.

33. LASSURE, VILLEVAL, 2004, p. 514-518 ; LASSURE 2009, p. 453 et pl. 10, fig. 35. Ce décor figure également sur une coupe remontée de l'épave de la Lomelina qui a sombré en 1516 dans la rade de Villefranche-sur-Mer (Alpes-Maritimes) (MAX GUÉROUT, « La coupe de la Lomellina », dans AMOURIC, RICHEZ, VALLAURI 1999, p. 48 et sur deux assiettes provenant de fouilles à Martigues (*Le quartier de l'Île à Martigues. 6 années de recherches archéologiques*, 1984-1985, p. 42, n^{os} 168-169 et p. 45).

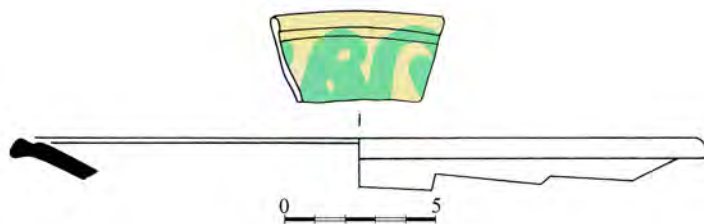


FIG. 49. POMMEVIC, Mairie, Silo. Assiette creuse P.88.45. DAO J.-M. Lassure.

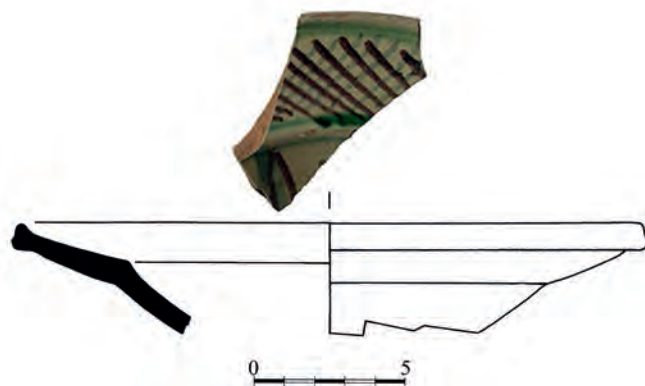


FIG. 50. POMMEVIC, Mairie, Silo. Assiette creuse P.88.18. DAO J.-M. Lassure.

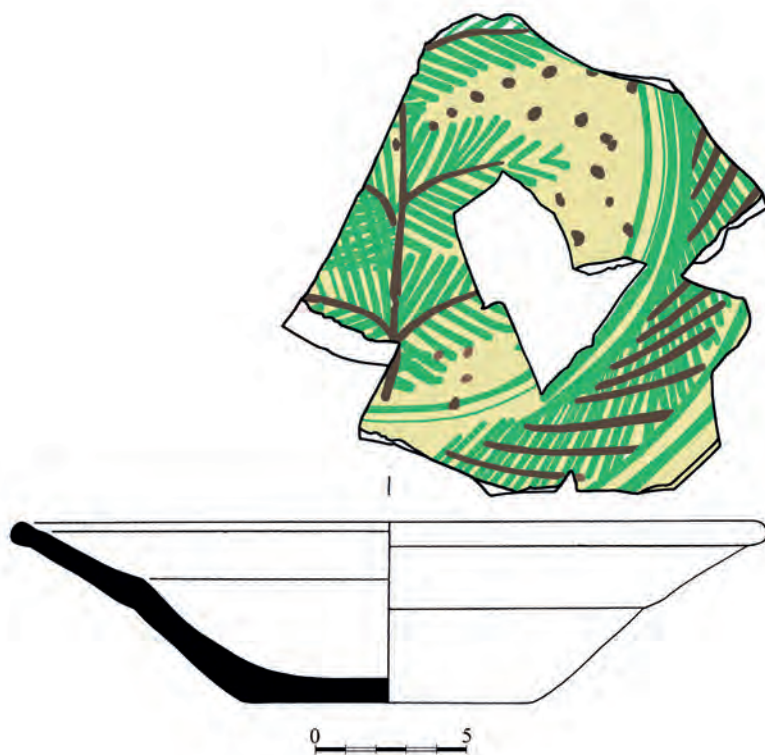


FIG. 51. POMMEVIC, Mairie, Silo. Assiette profonde P.88.23. DAO J.-M. Lassure.

Il ne subsiste qu'un fragment d'aile et de bassin (H. conservée 3,6 cm ; D. à l'ouverture 21 cm) de l'assiette creuse P.88.18. L'aile oblique s'amincit vers la lèvre concave et se recourbe vers le haut. Un talus la sépare du bassin. La pâte est brun-rouge clair (code expo. C 43). Le décor peint brun, vert et bleu repose sur un engobe blanc. La glaçure jaune est brillante. L'aile porte une frise de croisillons entre deux filets concentriques verts. Elle est formée par l'entrecroisement de traits bleus mis en place en premier et de traits bruns. Le décor probablement phytomorphe du bassin est trop incomplet pour être identifiable (fig. 50).

Assiette profonde

L'assiette profonde P.88.23 (H. 5,25 cm ; D. 24,8 cm ; D. base 10,4 cm) est caractérisée par une aile éversée avec lèvre arrondie. Un léger ressaut sépare l'aile du bassin dont la face interne est concave. La base est plate. Un décor peint brun et vert superposé à un engobe blanc est surmonté par une glaçure brillante devenue grise par suite d'une exposition au feu. Des filets concentriques – deux à proximité de la lèvre, deux près du ressaut – encadrent le décor de l'aile réalisé en croisant des traits bruns et verts. Un troisième cercle vert entoure le motif du bassin qui consiste en un rameau (en partie conservé seulement) dont les trois étages de branches opposées et légèrement courbes portent ici également de longues feuilles étroites (fig. 51).

Assiette profonde

Un seul exemplaire de grandes dimensions (P.88.19) dont la forme n'est qu'en partie connue (H. conservée 6,8 cm ; D. 34 cm). La partie inférieure du bassin manque. La lèvre précédée d'une cannelure est de profil triangulaire avec extrémité arrondie. L'aile est rectiligne et un bourrelet triangulaire marque sa séparation avec la panse. Entre des filets verts, on retrouve sur l'aile le décor de croisillons bruns et verts noté à propos de P.88.23. Le bassin ne semble pas avoir comporté de décor (fig. 52).

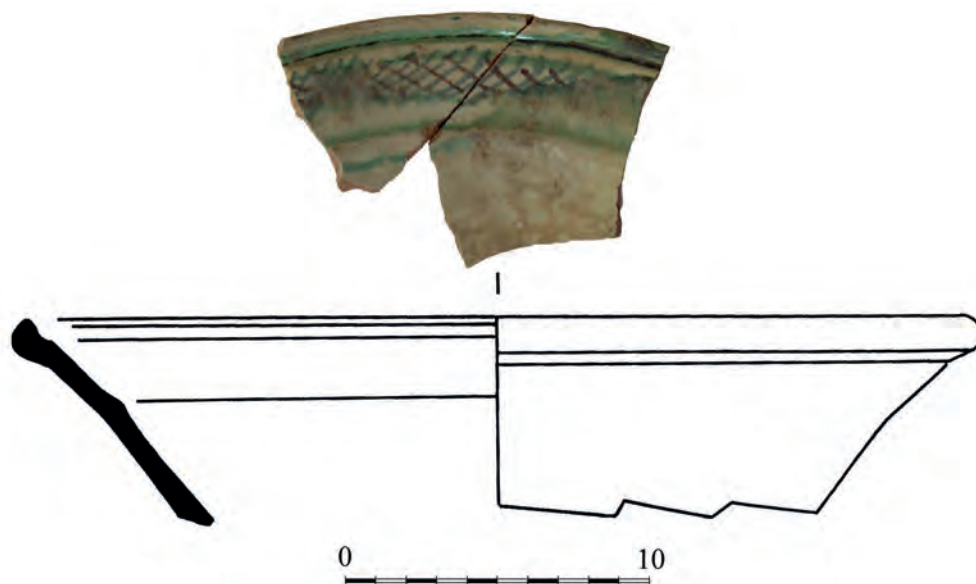


FIG. 52. POMMEVIC. Mairie. Silo. Assiette profonde P.88.19. DAO J.-M. Lassure.

Jattes

Elles sont représentées par des fragments provenant de quatre exemplaires. Le fragment de fond P.88.11 (H. conservée 7 cm ; D. base 10 cm) est en pâte brun rose (code expo. B 44). Un engobe blanc sert de support au décor peint brun et vert que couvre une glaçure jaune vert (CUC 323). Des traces d'exposition au feu s'observent sur la paroi externe. Sur le bas de la panse, la trace d'un tournassage est visible sur 6 cm. L'usure de la base indique une utilisation prolongée. Le décor de l'aile semble avoir comporté des motifs fulgurants. Un seul est en partie conservé. Bien qu'il soit fragmentaire, il est possible de reconstituer le décor du bassin : à l'intérieur de trois filets concentriques verts, le motif principal était comme pour P. 88 constitué par quatre longues feuilles disposées à angle droit. Le fragment de feuille subsistant montre qu'elles étaient parcourues par des hachures vertes. Entre les feuilles, un arc tracé en brun recélait une série de hachures vertes en arc de cercle. Il n'en subsiste qu'un seul (fig. 53).

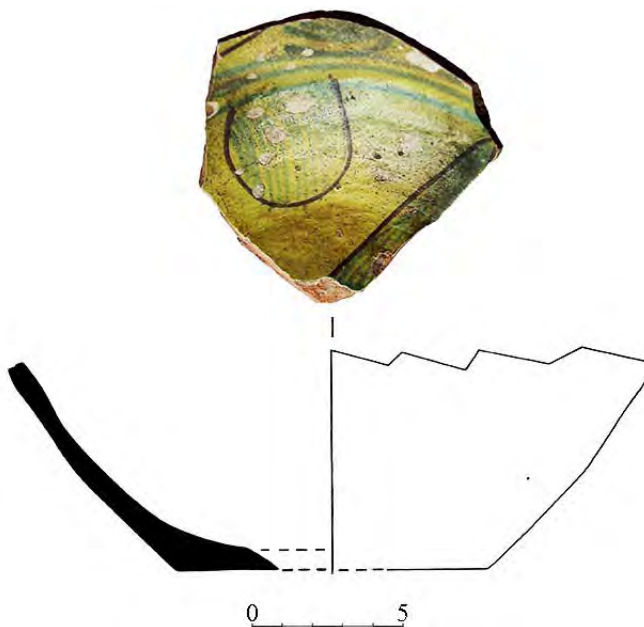


FIG. 53. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte P.88.11. DAO J.-M. Lassure.

Le profil de la jatte P.88.12 est complet. (H. 6,15 cm ; D. 19 cm ; D. fond 7,5 cm) mais une grande partie de l'aile est endommagée et des lacunes affectent le bassin. La pâte est brun rouge et un engobe blanc sous-tend un décor peint brun et vert que protège une glaçure jaune clair. L'aile ne comporte qu'une simple ligne ondulée verte assez irrégulière. Le décor du bassin est partagé en quatre secteurs par l'entrecroisement de deux bandes non coloriées mais chargées de traits obliques verts. Un bourgeon à feuilles attaché près de l'extrémité d'une bande ferme chaque secteur, créant une impression de rotation. Des hachures courbes parallèles vertes lui confèrent du volume³⁴ (fig. 54-55).



FIG. 54. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte P.88.12. DAO J.-M. Lassure.



FIG. 55. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte P.88.12. Restitution du motif du bassin. DAO J.-M. Lassure.

Deux fragments non jointifs proviennent de la partie supérieure de la jatte P.88.14 (H. conservée 5,7 cm ; D. à l'ouverture 19 cm). Elle est tronconique et pourvue d'une aile étroite horizontale ayant une lèvre arrondie épaissie pour terminaison. Sa pâte est gris très clair (code expo. B 81). Une glaçure jaune recouvre un engobe blanc auquel se superpose un décor peint brun et vert. La partie inférieure de la face externe a été tournassée. La lèvre a un large filet vert pour décor. Il est reproduit, avec une largeur semblable, au sommet du bassin sur lequel des godrons adossés sont tracés en brun et hachurés en vert (fig. 56-57).

La jatte P.88.46 n'est connue que par un fragment de l'aile (H. conservée 1,5 cm ; D. à l'ouverture 19 cm). Elle est en pâte rose (code expo. B. 44). Son décor, posé sur un engobe blanc et revêtu d'une glaçure transparente, se limite à trois filets concentriques verts dont la largeur décroît vers l'intérieur (fig. 58).

Deux tessons du bassin proviennent de la jatte ou plat P.88.16 et 32 (H. conservée 4,3 cm ; D. base 7,6 cm). Une exposition au feu l'a partiellement noircie et provoqué le détachement d'une partie de sa base. La pâte de couleur brun très pâle (code expo. C 64) comporte de la chamotte et un fin dégraissant. Elle a un aspect feuilleté et inclut de petites bulles d'air. Sous l'effet de la chaleur, l'engobe et la glaçure ont éclaté en de nombreux endroits. Une large trace noire

34. DESCHAMPS 2000, p. 53-54 et 100, n° 152 ; COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 111, n° 36 et 123, n° 37.

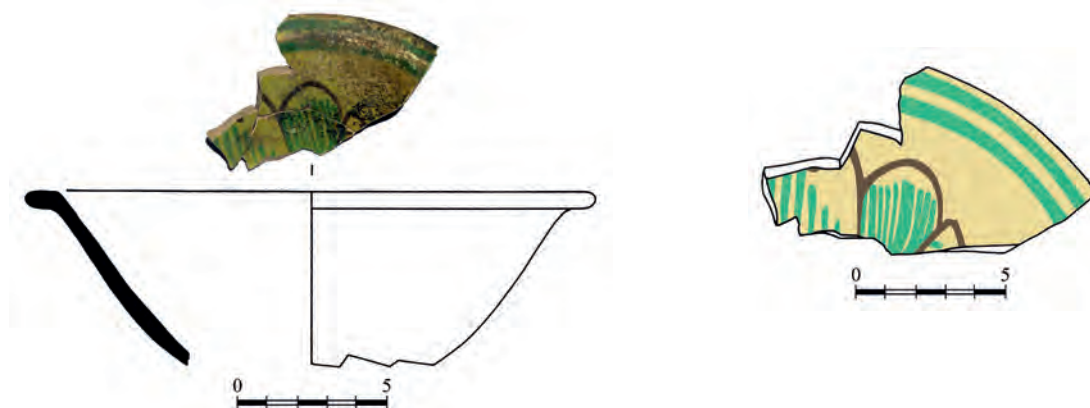


FIG. 56-57. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte P.88.14. DAO J.-M. Lassure.

circulaire paraît indiquer une utilisation secondaire comme couvercle. Le décor du bassin consiste en un damier tracé en brun et dont une partie des cases est grillagée en vert³⁵. Un trait en arc de cercle proche de la bordure paraît indiquer que le damier dont quatre éléments sont entiers était entouré par un filet vert (fig. 59)³⁶.

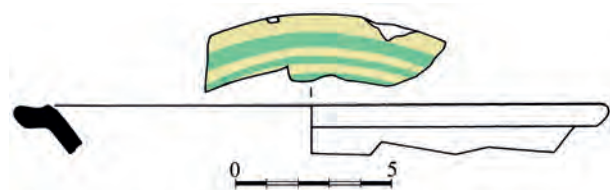


FIG. 58. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte P.88.46. DAO J.-M. Lassure.

Pichets

Trois tessons proviennent de pichets. L'un d'eux (P.88.38, H. conservée 7,6 cm ; D. à l'ouverture 8 cm) a pour origine la partie supérieure d'un pichet à bec pincé. Sa pâte jaune rouge (code expo. C 48) contient des petites parcelles de couleur rouge. Le décor peint brun et vert est sur engobe blanc, une glaçure jaune brillante (code expo. A81) le recouvre. Sous la lèvre, deux larges filets concentriques verts. Le décor était probablement végétal (fig. 60-61).

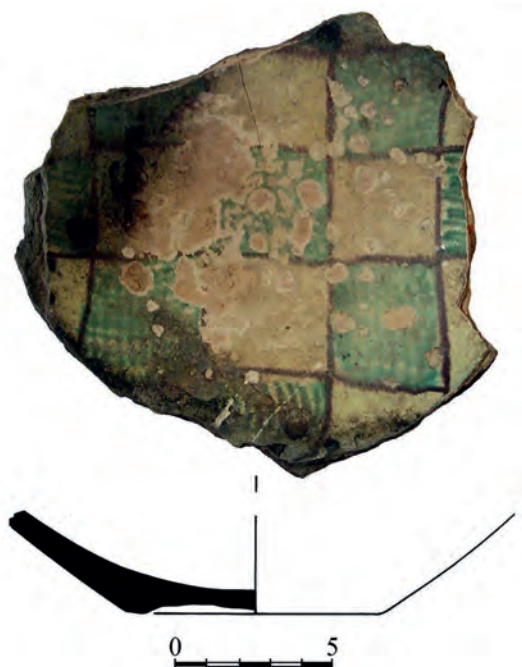


FIG. 59. POMMEVIC. Mairie. Silo. Jatte ou plat P.88.16. DAO J.-M. Lassure.

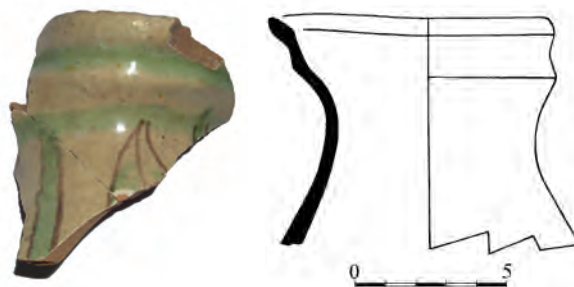


FIG. 60-61. POMMEVIC. Mairie. Silo. Fragment de pichet P.88.38. DAO J.-M. Lassure.

35. Des damiers dont les cases sont ainsi grillagées en vert ont été notamment signalés à Lauzerte (COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005, p. 118 et 132, pl. 132, n° 83) et à Bordeaux (*Ibid.*, p. 118 et 132, n° 84).

36. Le bleu seul ou le bleu et le vert sont utilisés pour les damiers ornant les céramiques produites par le groupe de Cox (LASSURE 2022, p. 297-302).



FIG. 62. POMMEVIC. Mairie. Silo. Pichet P.88.51.
DAO J.-M. Lassure.



FIG. 63. POMMEVIC. Mairie. Silo. Cruchette P.88.21.
Photo J.-M. Lassure.

Le second tesson (P.88.51, H. 4,4 cm) provient de la partie inférieure d'un col. Sa pâte est de couleur rose (code expo. B 42). Son engobe blanc supporte un décor peint brun et vert que surmonte une glaçure translucide brillante. Le décor se résume à deux rameaux verticaux à feuilles vertes étroites et longues (fig. 62). Un col (H. conservée 4,1 cm ; D. à l'ouverture 8,6 cm) décoré d'un trait vert (P.88. 66) complète cette brève liste (fig. 64, n° 1). Pâte rose. Engobe blanc. Glaçure transparente.

Cruchettes

Un fragment de panse (P.88.21) provient, semble-t-il, d'une cruchette. Il est en pâte rose clair (code expo. B 42) (H. 12 cm) et témoigne d'un décor peint brun et vert sur engobe blanc. La glaçure est pratiquement translucide lorsqu'une exposition au feu ne l'a pas endommagée. Deux larges filets concentriques verts délimitent la zone décorée à sa partie inférieure. L'unique motif conservé est incomplet ; il s'apparente à celui de l'assiette P.88.2 mais les feuilles latérales sont absentes (fig. 63).

Deux autres tessons proviennent du pied d'une cruchette (P. 88.67 ; H. conservée 4 cm ; D base 9 cm) décoré de filets verts, d'une anse (P.88.68 ; H. conservée 8 cm ; l. 2,3 cm) avec traits transversaux verts (fig. 64, n°s 1-3).

Céramiques non décorées

Toutes sauf une sont à usage culinaire.

Bassin

Un fragment de la partie supérieure d'un bassin tronconique de grande taille (P.88.63, H. conservée 9, 2 cm ; D. 34 cm) présente une pâte brune très pâle (code expo. C 64) avec inclusions rouges et noires. La glaçure transparente de sa face interne déborde à l'extérieur en certains endroits. Des taches accidentelles de glaçure déparent cette face (fig. 64, n° 4).

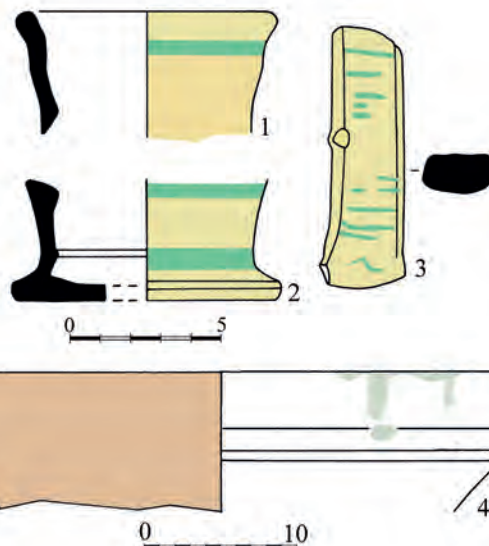


FIG. 64. POMMEVIC. Mairie. Silo. Pichet P. 88.66 (no 1) ; cruchette P.88.67 (n° 2) ; anse de cruchette P.88 68 (n° 3) et bassin P.88.63 (n° 4).
DAO J.-M. Lassure.

Marmites

Six fragments, dont un avec le départ d'une anse de section ronde, proviennent de la lèvre de cinq marmites dont le diamètre à l'ouverture varie entre 15 et 18,5 cm. Ces céramiques sont en pâte blanche et revêtues intérieurement d'une glaçure jaunâtre réalisée par saupoudrage. Un exemplaire présente de nombreuses taches de glaçure verte. Leur face externe est noircie par l'usage. Leur lèvre oblique terminée en arrondi est légèrement concave sur le dessus et déborde vers l'intérieur. Le col éversé est rectiligne. L'épaule est développée mais son arrondi peu marqué. Les anses de section ronde en opposition diamétrale relient la lèvre au diamètre maximal de la panse. Pratiquement complète (H. 14,1 cm ; D. à l'ouverture 15,3 cm), la marmite P.88. 24 possède une panse dissymétrique directement reliée au fond bombé qui présente un ombilic interne. Sa pâte gris clair (code expo. B 81) renferme quelques grains de couleur rouge. La glaçure jaune (code expo. C 68) de sa face interne, assez épaisse, notamment sur la lèvre, est fort écaillée (fig. 65-66).



FIG. 65-66. POMMEVIC. Mairie. Silo. Marmite P.88.24. Photo et dessin J.-M. Lassure.

Des recherches récentes ont montré que la fabrication des marmites possédant ce type de lèvres par les ateliers de l'ensemble Cox-Lomagne à partir de la fin du XVI^e siècle avait cessé à Cox dans la partie finale du XVII^e siècle mais s'était prolongée en Lomagne au siècle suivant³⁷. Cette mise au point chronologique, rendue possible par l'analyse du matériel provenant de Pommevic, a permis de montrer que les marmites faisant partie de la cargaison du Machault, frégate française contrainte de se saborder en 1760 dans l'estuaire de la Ristigouche, étaient en fait originaire de cette dernière région.

Coquemars

Trois coquemars ont été répertoriés. Les plus complets (P.88. 27 et 28) ont le même type de lèvres que les marmites. L'exemplaire P. 88 27 (H. 10,3 cm ; D. à l'ouverture 11 cm) possède une lèvre arrondie avec face interne concave sur le dessus ; elle surmonte un col haut éversé. La panse est ovoïde. Le fond diminue régulièrement d'épaisseur vers le centre. La partie supérieure de l'anse manque ; son attache inférieure se situe au maximum de la panse. La pâte sableuse gris clair (code expo. B 81) ressemble à celle de l'albarelo P.88.22. Sur la face interne, une glaçure jaune (code expo. C 76) posée rapidement est presque absente sous la lèvre (fig. 67).

37. Jean CATALO, Stéphane PIQUES, « La marmite de Cox-Lomagne au XVIII^e siècle : contenant et contenu », *Annales du Midi*, t. XXXXI, n° 305-306, janvier-juin 2019, p. 62.

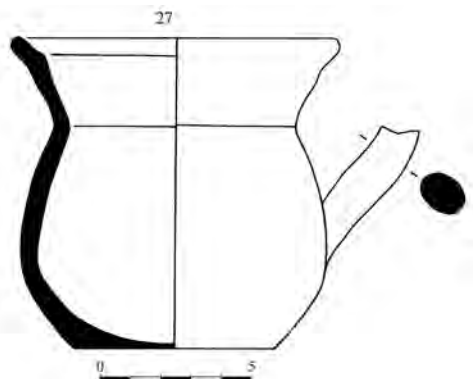


FIG. 67. POMMEVIC. Mairie. Silo. Marmite P.88.27.
Dessin J.-M. Lassure.

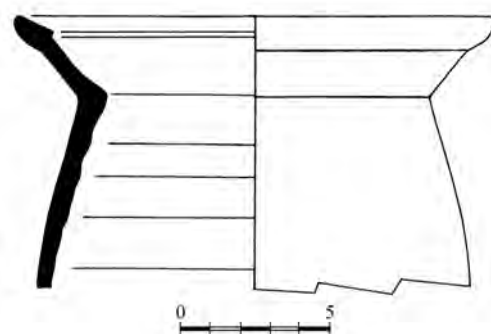


FIG. 68. POMMEVIC. Mairie. Silo. Marmite P.88.28.
Dessin J.-M. Lassure.

Seul le profil de la partie supérieure de P.88.28 est connu (H. conservée 9 cm ; D. à l'ouverture 16 cm). Le col dont la face interne est concave se termine par une lèvre arrondie. L'épaule est peu marqué. La pâte est gris clair (code expo. B 8) ; l'exposition au feu a noirci la glaçure jaune verdâtre de la face interne (fig. 68).

Du dernier exemplaire (P.88.29), seul un fragment de la partie inférieure (H. 2,3 conservée ; D. base 6,5 cm) a été trouvé. Une spirale de tournage et un ombilic central s'observent sur le fond. La base est concave. La pâte sableuse, blanchâtre à l'origine, est devenue gris clair sous l'action du feu. La glaçure jaune de sa face interne (code expo. C 76) est noircie par plaques (fig. 68).



FIG. 69. POMMEVIC. Mairie. Silo. Coquemar P.88.29.
Dessin J.-M. Lassure.

Réchaud

Il ne reste que la partie inférieure (H. conservée 7,5 cm ; D. base 9,8 cm) de ce réchaud (P.88.25). Le pied cylindro-conique est haut et étroit. Une cannelure précède sa base. Seul subsiste le départ d'une des quatre anses. La pâte est rosée ou brun clair par endroits en surface, blanche en profondeur. Des traces d'utilisation et d'exposition au feu sont visibles sur la face interne. L'intérieur du pied n'a pas été égalisé au couteau comme c'est en général le cas (fig. 70).

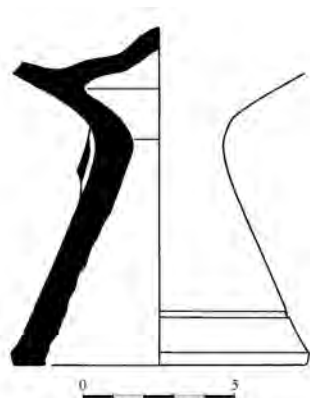


FIG. 70. POMMEVIC. Mairie. Silo. Fragment de réchaud P. 88.25.
DAO J.-M. Lassure.



FIG. 71. POMMEVIC. Mairie. Silo. Fragment de réchaud P.88.25.
DAO J.-M. Lassure.

Un fragment d'anse rubanée (P.88.54) avec cannelure longitudinale. (H. 12 cm) paraît provenir du réchaud précédent. Sa pâte d'un brun très clair est un peu plus foncée en surface (fig. 70). La forme de cette anse et celle du pied P.88.25 orientent vers une production de Sadirac (Gironde), d'un des ateliers de Fréchinnet peut-être (fig. 72)³⁸.

Couvercles de cruche à eau

Deux couvercles sont plus récents (XIX^e siècle) que le reste du matériel. L'exemplaire P.88.36 (H. 2,2 cm ; D. max 11 cm ; D. base 5,8 cm) est pourvu d'un bouton de préhension sphérique. Sa corolle se recourbe fortement vers le haut et s'amincit pour se terminer en arrondi. Sur une pâte d'un brun très pâle, l'épaisse glaçure de sa face supérieure est jaune ocre ; elle débord largement sur la face inférieure. Une goutte de glaçure sur le bouton de préhension indique une cuisson à l'envers et en oblique (fig. 73). La céramique, utilisée pour obturer une cruche du type dit de « Beaucaire », a été percée avant cuisson de deux trous permettant de l'attacher au moyen d'une ficelle. Il s'agit probablement de fabrications de Castelnaudary (Aude)

La morphologie du second couvercle (P.88.37) en grande partie conservé (H. 2,8 cm ; D. 11,5 cm) est semblable à celle de P.88.36. Deux trous permettant de l'attacher à la cruche ont été également percés côte à côte à l'endroit où la corolle se relève. La pâte est brun rouge clair (code expo. D.24). Posée sur un engobe blanc, la glaçure jaune couvrante, trop épaisse, s'est détachée en plusieurs endroits de la bordure. Le lieu et la période de fabrication sont sans doute les mêmes que ceux de P.88.36 (non représenté).

Albarello

La partie supérieure de cette céramique (P.88.22), utilisée pour contenir des médicaments ou des onguents, manque (H. conservée 7 cm ; D. base 3,5 cm). La paroi concave se resserre brusquement pour rejoindre un fond irrégulier portant les traces d'un décollage à la ficelle. La pâte sableuse et de couleur brun très pâle (code expo. C.63) inclut en abondance un fin dégraissant blanc, un peu de mica et des nodules rouges. Une glaçure de couleur jaune (code expo. C.68) assez épaisse mais mal conservée recouvre sa face interne (fig. 74-75). Les *albarelli* figurent, parfois en grand nombre, dans les gisements du XVII^e siècle.



FIG. 72. SADIRAC. Fouilles de Fréchinnet. Réchaud.
Photo B. Millepied.

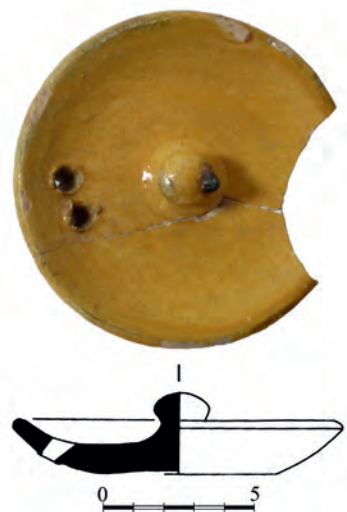


FIG. 73. POMMEVIC. SILO. Couvercle de cruche
P.88.37. Dessin J.-M. Lassure.

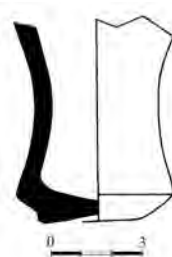


FIG. 74-75. POMMEVIC. Mairie. Silo. Albarello P.88.22. Photo et dessin J.-M. Lassure.

38. Maison de la poterie de Sadirac, fiche XVII^e siècle.

Objet métallique

L'extrémité ferrée d'un bâton est le seul objet métallique identifiable (P. 88.56) (non représenté).

Verrerie

Elle est représentée par un fragment de pied circulaire de verre à boire (P.88. 60 ; H. conservée 1,06 cm ; D. 5,5 cm) en verre bleuté (P.88.60) et celui d'un fragment de flacon en verre de couleur verte (P.88.61) (non représentés).

Perles en os

Au nombre de six (P.88.59), elles ont une forme de tonnelet plus ou moins nette et proviennent probablement d'un chapelet. Leur longueur varie entre 0,45 et 0,82 cm ; leur diamètre entre 0,44 et 0,70 cm. Le diamètre de leur perforation avoisine 3 mm (fig. 76).

N° inventaire	Longueur	Diam. max.
P.88.59.1	0,45 cm	0,44 cm
P.88.59.2	0,60 cm	0,64 cm
P.88.59.3	0,82 cm	0,90 cm
P.88.59.4	0,60 cm	0,59 cm
P.88.59.5	0,63 cm	0,62 cm
P.88.59.6	0,60 cm	0,70 cm

FIG. 76. POMMEVIC. Mairie. Silo. Dimensions des perles en os. Document J.-M. Lassure.

Coquillages

Quatre valves de coque (*Cerastoderma edule* L.) sont à ajouter à cet inventaire (P.88.62, fig. 77). Elles ne comportent pas de trou de suspension.

N° inventaire	Longueur	Largeur
N° 1	4,32 cm	4,40 cm
N° 2	3,25 cm	3,6 cm
N° 3	3,31 cm	3,5 cm
N° 4	3,50 cm	3,70 cm

FIG. 77. POMMEVIC. Mairie. Silo. Dimensions des valves de coques. Document J.-M. Lassure.

La date d'émission visible sur deux des trois doubles tournois inclus dans le remplissage permet de situer sa constitution vers le milieu du XVII^e siècle ou, plus probablement, au début de sa seconde moitié. Le caractère incomplet et la fragmentation des poteries en provenant et les traces d'exposition au feu présentées par la plupart d'entre elles en surface comme sur certaines cassures indiquent que l'on a affaire à un dépôt secondaire. Le comblement du silo désaffecté a été en partie réalisé en utilisant les résidus d'un dépotoir domestique auquel on avait précédemment mis le feu, à la fois pour réduire le volume des déchets et supprimer les odeurs qui s'en dégagent.

La plupart des céramiques à décor peint figurant dans ce remplissage sont des productions des ateliers de la Lomagne. Elles ont en commun l'emploi abondant de la couleur verte pour les tracés et les aplats. Le bleu de cobalt est encore utilisé pour certaines pièces alors qu'il a été totalement abandonné par les potiers du groupe de Cox. Si certains de leurs motifs décoratifs ont leur contrepartie sur les réalisations de ces derniers, les productions peintes de la Lomagne se signalent souvent par leur simplification ou leur médiocrité. C'est notamment le cas de l'oiseau de l'écuelle P.88.1 ou des frises d'ovales et de losanges sommairement grillagées des assiettes P.88 7 et 30. Certains motifs sont particuliers aux ateliers lomagnols. C'est le cas des frises de traits bruns et verts entrecroisés (P.88. 18, 19 et 23) ou des bandeaux pliés en forme d'étoile ornant l'aile de certaines assiettes (P.88.2 et 17). Elles remplacent les lignes ondulées avec taches dans les méandres qui, au même moment, sont largement utilisées à Cox. Disposées de différentes façons, les arborescences aux longues feuilles étroites n'existent que sur les productions de Lomagne. Enfin, les bourgeons à feuilles, combinés de manières variées et parfois surprenantes (jatte P.88.12 par exemple), sont aussi davantage employés sur ces dernières.

BIBLIOGRAPHIE :

AMOURIC, RICHEL, VALLAURI 1999 : AMOURIC (Henri), RICHEL (Florence), VALLAURI (Lucy), *Le commerce de la céramique en Provence et Languedoc du X^e au XIX^e siècle. Vingt mille pots sous les mers*, Edisud, 1999.

BOSCHER, HANUSSE 1991 : BOSCHER (Jean-Yves), HANUSSE (Claire), « Aperçu du vaisselier de terre cuite bordelais du XVII^e siècle : les céramiques découvertes lors de l'aménagement du Musée d'Aquitaine à Bordeaux », *Revue Archéologique de Bordeaux*, LXXXII, 1991, p. 74-112.

CAILLEUX, TAYLOR 1958 : CAILLEUX (André), TAYLOR (Gérard), *Code expolaire des couleurs des sols*, Paris, Boubée et Cie, 1958 (abrég. Code expo.)

COSTES, DESCHAMPS 2000 : COSTES (Alain), DESCHAMPS (Liliane), « Approches du centre potier de Lomagne », Actes du colloque de Lavit Mieux connaître la Lomagne, *Les cahiers de la Lomagne*, n° spécial 1, 2000, p. 189-221.

COSTES, DESCHAMPS 2001 : COSTES (Alain), DESCHAMPS (Liliane), « La poterie moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) dans le dépôt du château de Flamarens (Gers) », *Bulletin de la Société historique, archéologique, littéraire et scientifique du Gers*, 2001, p. 324-355.

COSTES, DESCHAMPS 2009 : COSTES (Alain), DESCHAMPS (Liliane), « La vaisselle à décor peint de la Lomagne (XVI^e-XVIII^e siècles). État de la recherche et nouvelles découvertes à Lavit et Montgaillard (Tarn-et-Garonne) », *Actes de la 28^e Journée des archéologues gersois 2007*, Auch, 2009, p. 54-72.

COSTES, DESCHAMPS, MORLAT 2001 : COSTES (Alain), DESCHAMPS (Liliane), MORLAT (Michel), « La poterie du XVII^e siècle découverte dans un comblement de silo à Caudiès (Tarn-et-Garonne) », *La Grésale*, 3, 2001, p. 15-32.

COSTES, DESCHAMPS, NAVONE 2005 : COSTES (Alain), DESCHAMPS (Liliane), NAVONE (Stéphanie), « De la terre à la table. Du XVI^e au XX^e siècle, Potiers et poteries du Pays de Lomagne (Tarn-et-Garonne) », *La Grésale*, Hors-série n° 6, 2005.

DESCHAMPS 2000 : DESCHAMPS (Liliane), « Les céramiques glaçurées du Groupe de Cox, décors de motifs peints en bleu, vert et brun du XVI^e au XVII^e siècle », *La Grésale*, 2, 2000, p. 15-33.

LADIER 1988 : LADIER (Edmée), *Pommevic (82). Mairie. Novembre 1988. Sauvetage urgent, Rapport adressé au SRA de Midi-Pyrénées*, 1988, 9 p.

LADIER, PISANI 1989 : LADIER (Edmée), PISANI (Pierre), « Une fosse-silo du XVII^e siècle à Pommevic », *2^e Table-ronde sur la céramique organisée par le Service Régional de l'Archéologie de Midi-Pyrénées*, 1989.

LASSURE 2012 : LASSURE (Jean-Michel), « Abbaye Notre-Dame-de-Gimont (Gers). Céramiques provenant des latrines du château abbatial », *Actes de la première journée de l'Archéologie et de l'Histoire de l'Art de l'Isle Jourdain*, 2012, p. 67-83.

LASSURE 2014 : LASSURE (Jean-Michel), « Découverte de deux fours de potiers d'époque moderne à Cox (Haute-Garonne) », *MSAMF*, LXXIV, (2014), p. 209-223.

LASSURE 2022 : LASSURE (Jean-Michel), *Potiers et poteries du groupe de Cox*, Toulouse, 2022.

LASSURE, PIQUES 2018 : LASSURE (Jean-Michel), PIQUES (Stéphane), « La vaisselle peinte de la nébuleuse Cox-Lomagne », dans Minovez et Piques (dir.), *Vaisselle peinte et imprimée en Midi toulousain*, Presses universitaires du Midi, XVI^e-XIX^e siècle), 2018, p. 21-51.

LASSURE, VILLEVAL 2004 : LASSURE (Jean-Michel), VILLEVAL (Gérard), « Une assiette en majolique italienne trouvée à Toulouse », *L'Auta*, n° 54, juin 2004, p. 514-518.

PICART 1999 : PICART (Joseph), « Cox (Haute-Garonne). Un ancien village de potiers de terre », *Revue de Comminges*, CXV, 1999, p. 571-589.

VARIA

Réflexions sur la nef du cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse . 1

Par Bernard SOURNIA¹

Ma question trouve son origine dans une lecture du livre de Maurice Prin sur les Jacobins (2007), qui m'a troublé et que je voudrais poser devant vous afin d'avoir votre avis. J'ai d'abord eu scrupule à venir mettre en discussion un point (d'ailleurs mineur) du travail de cet homme exceptionnel, celui-ci ne pouvant évidemment pas venir me donner la réplique. Ayant confié ce scrupule à notre ami Daniel Cazes, celui-ci m'a assuré que Maurice Prin acceptait volontiers la controverse et la contradiction et m'a engagé à venir mettre ma question sur le tapis.

Vous connaissez tous la genèse en trois temps de cet édifice telle que l'a reconstituée Maurice Prin, que je rappelle ici brièvement. Il y a d'abord la création en 1230, d'un premier vaisseau, rectangulaire, charpenté avec file centrale de piles distribuant l'espace intérieur en deux nefs. Vient ensuite, à partir de 1245, la création, à l'est du vaisseau, d'un vaste chœur et chevet en hémicycle, puis après quelques tergiversations et changements de parti sur la forme du couvert, après 1275, la création du sublime « palmier » ; messe de consécration en 1292. Enfin, vient la construction à partir de 1324 d'une nouvelle nef sur l'emplacement du vieux vaisseau à la suite d'un don considérable du cardinal Godin

Ayant fait la connaissance du cardinal Godin à l'occasion des enquêtes dont je vous ai parlé ici sur l'abbatiale d'Orthez puis sur la cathédrale de Bayonne, j'ai éprouvé le besoin d'en savoir plus sur ses œuvres, à commencer par son ouvrage majeur, la belle double nef de Toulouse.

Voici de quelle manière Maurice Prin (p. 99 et 181) décrit le chantier de cette nef : « on ne perdit pas de temps

à détruire les murailles de la première église » écrit-il, « on pratiqua tout d'abord des brèches verticales en intervalles réguliers dans les anciennes parois, afin de mettre en place la série des contreforts monumentaux de cette nouvelle église ». Il explique ensuite comment, d'un contrefort à l'autre, furent lancés les grands arcs brisés devant former l'entrée des chapelles latérales, par-dessus lesquels arcs furent élevés les murs d'enveloppe de la nef, de sorte que (je reprends ma citation) « ces parois se trouvaient plaquées contre les murailles de la première église ; on avait donc deux édifices imbriqués l'un dans l'autre. Ce n'est qu'à la suite de la destruction des murailles anciennes que l'on parvint à édifier le long de la nef les nouvelles chapelles ». Il ressort implicitement de ce scénario que Maurice Prin a essayé de rendre compatibles, simultanément, la marche du chantier et la continuation des offices religieux dans le vaisseau.

D'après les relevés de fouille de Maurice Prin j'ai donc dessiné à l'échelle et en perspective axonométrique l'ensemble des Jacobins vers le moment où l'on s'apprête à souder l'œuvre nouveau du chœur au vieux vaisseau de 1230 (fig. 1). Sur ce dernier j'ai tracé en pointillé et en

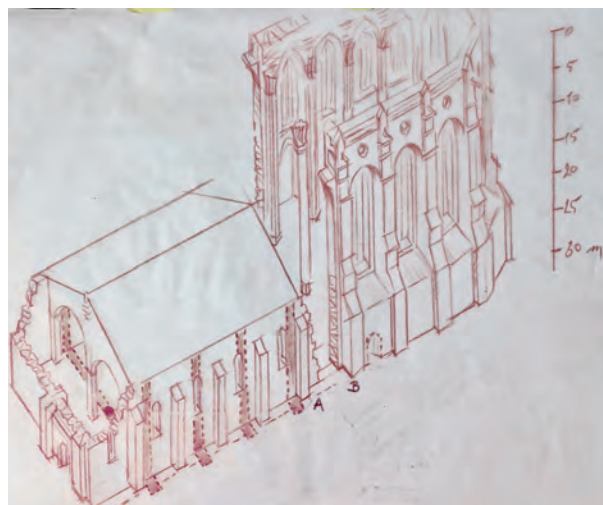


FIG. 1. ÉGLISE DU COUVEN DES JACOBIENS. Jonction de l'ouvrage du chœur avec le vieux vaisseau de 1230. Croquis B. Sournia.

1. Communication présentée le 18 janvier 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 254-255.

couleur magenta la place des brèches dans lesquelles l'on aurait « enfilé » les contreforts de la nef de Godin et là m'est apparue la complication extrême du scénario de chantier de Maurice Prin. Représentez-vous en effet ces murs gouttereaux fragilisés par ces brèches de 13 mètres de haut ; représentez-vous la charpente n'ayant plus de points d'appui à l'aplomb de ces brèches ; représentez-vous la communauté des Prêcheurs astreinte à célébrer ses offices de chœur dans la poussière du chantier et dans les courants d'air. Enfin, dites-moi comment vous allez creuser les fondations des contreforts, à une profondeur d'environ cinq à six mètres, sans avoir au préalable fait place nette. C'est cette question des fondations qui est surtout cruciale !

Le croquis suivant (fig. 2) fait apparaître, en plan et en perspective, une section de l'ouvrage de la nef tel que le décrit Maurice Prin. En jaune est représenté le mur gouttereau du vieux vaisseau « traversé » par les contreforts de la nef nouvelle, couleur brique, ayant pris place dans les brèches préalablement pratiquées dans le vieux mur. La même chose apparaît dans la perspective : mur jaune du vaisseau ancien et bâti de la nef nouvelle en teinte brique avec les arcs d'entrée des chapelles portant sur leur extrados le nouveau mur gouttereau : l'on voit distinctement les deux murs « imbriqués l'un dans l'autre » dont parle Maurice Prin, le mur jaune étant en attente de destruction, laquelle n'interviendra qu'une fois achetées



FIG. 2. SECTION DE LA NEF. Hypothèse de Maurice Prin des deux murs « emboîtés l'un dans l'autre ». Croquis B. Sournia.

les concessions de chapelles par les bonnes familles toulousaines, ainsi que l'explique Maurice Prin, lesquelles familles auront à parachever, à leurs frais, l'édification proprement dite des chapelles et à élever le mur de fond desdites chapelles, en pointillé sur le plan.

Cette description du chantier des Jacobins a pour défaut de traiter contreforts et masses murales comme des objets sans poids, comme les éléments d'une maquette de carton que l'on assemblerait d'un geste léger : il suffirait d'« enfiler » des contreforts de balsa dans les brèches préalablement ouvertes dans des murs gouttereaux de carton plume ! Tout est si facile sur le papier ! Tout autrement apparaissent les choses lorsqu'on songe que ces contreforts sont d'énormes et lourdes masses maçonnées qu'il a fallu aller fonder profond dans le sol, ce qui n'était évidemment pas compatible avec le maintien, fût-il partiel, des murs gouttereaux du vieux vaisseau suivant la procédure décrite par M Prin. Pour permettre le travail de terrassement en vue de fonder lesdits contreforts, de toute nécessité fallait-il que fussent abattus au préalable et arrachés tous les ouvrages périmétraux du vieux vaisseau !

Parvenu à ce point de mon exposé, je devrais peut-être vous demander si vous éprouvez, devant la description du chantier par Maurice Prin, le même sentiment de doute que j'éprouve moi-même. Mais là se présente un autre passage du livre dans lequel, décrivant de nouveau le même mode opératoire, l'auteur précise que les choses se sont ainsi passées « **selon toute vraisemblance** » (p. 99). Ce « selon toute vraisemblance » me rassure, car il implique qu'il n'y a dans la procédure décrite aucune certitude absolue. C'est très vraisemblable pense-t-il mais, enfin, ajouterai-je, ce n'est que vraisemblable ! Je vais donc vous proposer un scénario alternatif permettant la continuation de la fonction religieuse pendant la durée du chantier.

Ma restitution sommaire du chantier dessinée en perspective axonométrique (fig. 1) fait apparaître clairement que, pour achever de bâtir le chœur, en 1275, l'on fut obligé au préalable de sacrifier l'ultime travée du vaisseau de 1230 : la première pile du chœur est en effet plantée au beau milieu du mur de chevet dudit vaisseau. Et il est facile de comprendre que l'encombrement des échafaudages impliquait nécessairement que fût libéré l'espace entier de cette dernière travée. Pour permettre la célébration des offices religieux dans le vieux vaisseau pendant la durée du chantier du chœur, l'on fut donc contraint de l'isoler par une cloison A en limite de ses cinquième et sixième travées. Le principe de telles cloisons (de charpente en règle générale ou de brique) est habituel dans le contexte de ces reconstructions d'églises pendant la durée desquelles il faut bien isoler du chantier de l'église neuve la partie de l'édifice vieux que l'on

réserve au culte. Mais une fois le chœur achevé, l'on peut logiquement penser que l'on y transféra les stalles des religieux, les célébrations pouvant se dérouler désormais dans ce nouvel espace, sous le beau « palmier ». Il est clair qu'il fallut alors créer une seconde cloison, en B, pour donner toute son indépendance à l'espace liturgique. Dès lors, le vieux vaisseau devenu sans fonction, l'on put en raser les ouvrages et là, oui, il devint possible de creuser les fondations des contreforts puis de bâtir la nef nouvelle, une travée après l'autre, en principe d'est en ouest, comme c'est généralement l'usage !

Côté midi, a existé une porte à hauteur de la première travée du chœur (en pointillé sur la figure 1) dont ne subsistent aujourd'hui que les bases des deux piédroits, ladite porte ayant été murée par la suite et le mur reapparementé. Maurice Prin a scrupuleusement fait état de la présence de cette porte dans tous les plans de l'église figurant dans son livre. La présence de cette porte témoigne à soi seule que l'espace du chœur et du chevet fut, pendant un certain temps, un espace autonome, clos et cloisonné, et accessible seulement par ladite porte, unique accès au sanctuaire pour les fidèles venant du dehors et cela pendant toute la durée du chantier de la nef. Sans doute existait-il un autre accès pour les frères, mais aucune information ne nous est parvenue sur le cheminement des religieux entre leur logis conventuel et leurs stalles dans l'église et pas un indice archéologique n'en témoigne aujourd'hui.

Un plan d'ensemble de l'ouvrage des Jacobins va nous permettre maintenant de visualiser la manière dont se sont enchaînées les opérations (fig. 3). En couleur brique apparaissent les ouvrages du chœur et de l'abside. En jaune sont pochés les murs d'enveloppe et les piles du vaisseau de 1230. En magenta sont exprimées les divisions de la nef de Godin se superposant à la trame antérieure. Observons au passage que l'alignement des piles de la nef de Godin a été décalé et centré (ce qu'il n'était pas dans le vaisseau primitif où la nef méridionale était plus large que la nef nord). On remarque aussi que, au lieu de six travées, il n'y en a plus que cinq que l'on a mises au pas de la travée du nouveau chœur, travées de sept mètres au lieu des six mètres du vieux vaisseau. Et l'on remarque aussi que l'on a égalisé le nouveau rythme par rapport à l'ancien où la première travée ne comptait que cinq mètres cinquante : l'ouvrage de Godin unifie donc l'espace intérieur et lui confère la régularité et l'ampleur monumentale qui donnent toute sa splendeur à l'église. Enfin, sur ce même plan d'ensemble, l'on peut, par hypothèse, localiser par un pointillé vert la cloison B ayant permis de rendre l'espace liturgique indépendant pendant la durée du chantier de la nef.

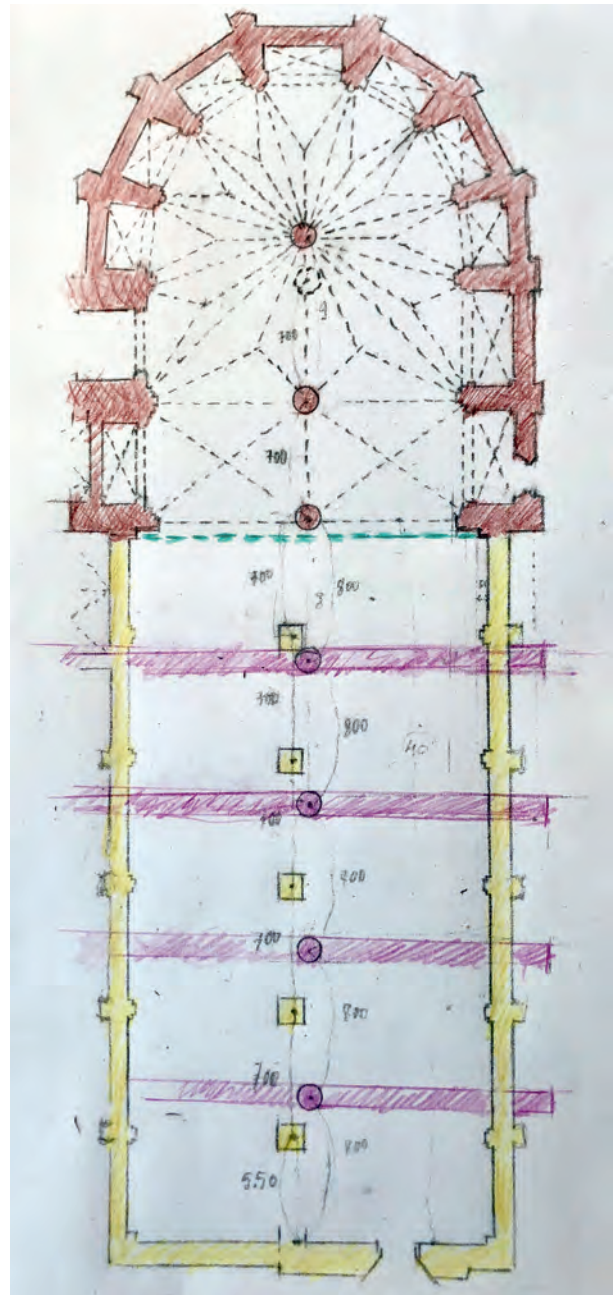


FIG. 3. PLAN D'ENSEMBLE DE L'ÉGLISE DES JACOBINS. Croquis B. Sournia.

Il existe un indice, sur la face externe méridionale de l'édifice (fig. 4) ayant peut-être un rapport avec la présence de notre cloison B. Tandis que les berceaux portant la galerie supérieure de l'église ont leur intrados mourant dans le même plan que les faces latérales des contreforts, l'on relève une exception : à la jointure, exactement, du chœur et de la nef de Godin où existe un « ressaut » d'environ 40 centimètres, qui pourrait avoir été prévu



FIG. 4. VUE DE DÉTAIL DE L'ÉLEVATION SUD DE LA NEF. Le « ressaut » de brique sur lequel vient reposer la retombée droite de l'arcature.
Cl. B. Sournia.

pour fournir la feuillure utile au calage de la cloison B. Le même « ressaut » existe sur la face opposée de l'édifice au niveau de la jointure des deux chantiers.

Un croquis sommaire (fig. 5) suggère la manière dont fut probablement fixée cette cloison B. L'on ne pouvait évidemment pas élever cette cloison dans le plan du doubleau, au beau milieu de la pile médiane, ni la fixer directement sur la face des piles latérales. En revanche, le

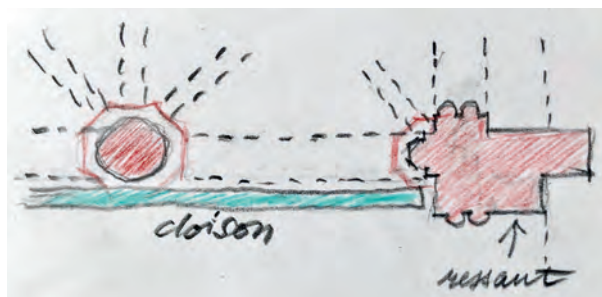


FIG. 5. POSITION PRÉSUMÉE DE LA CLOISON à la suture du chœur et du vieux vaisseau : le châssis de charpente s'encastre dans la feuillure formée par le « ressaut ». *Croquis B. Sournia.*

« ressaut » que nous venons de décrire fournit la feuillure dans laquelle encastrent la cloison juste en avant desdites piles sans avoir à les détériorer en y plantant des fers de fixation.

Je n'ai eu ici pour intention que de proposer un scénario alternatif. Maurice Prin, qui a suivi jour par jour la fouille du monument et sa restauration, a vu dans l'édifice des configurations et des indices archéologiques qui ne sont plus visibles aujourd'hui. Il a peut-être aussi consulté des documents que moi, je n'ai pas vus (mais que, malheureusement, il ne cite pas dans son livre). Après tout, c'est peut-être lui qui a raison et je vous demande alors pardon de vous avoir fait perdre du temps avec mes doutes !

Mais je persiste à douter !

Réflexions sur la nef du cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse. 2²

En une précédente communication j'ai essayé d'expliquer comment s'était faite, en deux temps, la planification du chantier des Jacobins : en un premier temps isolation, par une cloison A, du vieux vaisseau de 1230 afin d'y confiner l'exercice liturgique pendant le chantier du chœur³. Puis, deuxième temps, vers 1275, transfert de la liturgie dans le chœur, confiné à son tour derrière une cloison B tandis que l'on abat le vieux vaisseau pour édifier à sa place la nef du cardinal Godin.

Vérifier l'hypothèse échafaudée lors de cette première communication m'a conduit à effectuer un repérage attentif des divers indices de la suture entre les deux chantiers, en commençant par les combles. À ce niveau apparaît nettement la déliaison entre les deux campagnes à l'extrados des voûtes ; apparaissent aussi les déliaisons sur les parois d'enveloppe, traces toujours éloquentes parce qu'elles donnent une impression de temps abolis nous rendant témoins directs d'un fait survenu sept siècles en amont ! (fig. 6)

Il existe un autre élément tout à fait remarquable témoignant de l'enchaînement de ces opérations de collage et que j'ai déjà signalé dans ma précédente intervention : au point de suture des deux chantiers du chœur et de la nef, l'arc de la galerie haute vient reposer sur une surépaisseur de brique maçonnée, que nous désignerons dans la suite de cet exposé comme « ressaut », et qui n'existe que là (fig. 4 et 7) : partout ailleurs dans l'église les arcs de la galerie haute viennent reposer directement contre les contreforts. Cette singularité pourrait passer inaperçue tant elle est minime, et pourtant son analyse va nous permettre de comprendre un trait tout à fait instructif sur la procédure des constructeurs du temps. Je vous ai déjà exposé mon hypothèse sur ce « ressaut » : sa présence est liée, je crois, au système de feuillure dont on avait besoin en cet endroit précis pour encasturer la cloison de charpente B devant isoler l'espace du chœur pendant la durée du chantier de la nef.

2. Communication présentée le 18 octobre 2022, cf. « Bulletin de l'année académique 2022-2023 », dans le volume 2023 (à paraître).

3. Pour simplifier la rédaction je prends le parti de désigner par le simple mot « chœur » toute la partie de l'église comprise sous le « palmier » avec la travée qui fait suite en direction de l'ouest. Il est difficile dans un édifice qui transgresse toutes les divisions conventionnelles de l'église d'en désigner les parties en usant du vocabulaire normatif.



FIG. 6. VUE DE DÉTAIL DE LA MAÇONNERIE. Déliaison dans l'extrados des voûtes correspondant à la suture des deux campagnes.

Cl. B. Sournia.



FIG. 7. « RESSAUT » DE BRIQUE À LA SUTURE DES DEUX CAMPAGNES de travaux sur les deux faces opposées sud et nord de l'église. Sur toute l'élévation dudit « ressaut » apparaît la profonde fissure ou déliaison de cette structure, manifestement maçonnée a posteriori et « collée » contre le contrefort. *Cl. B. Sournia.*

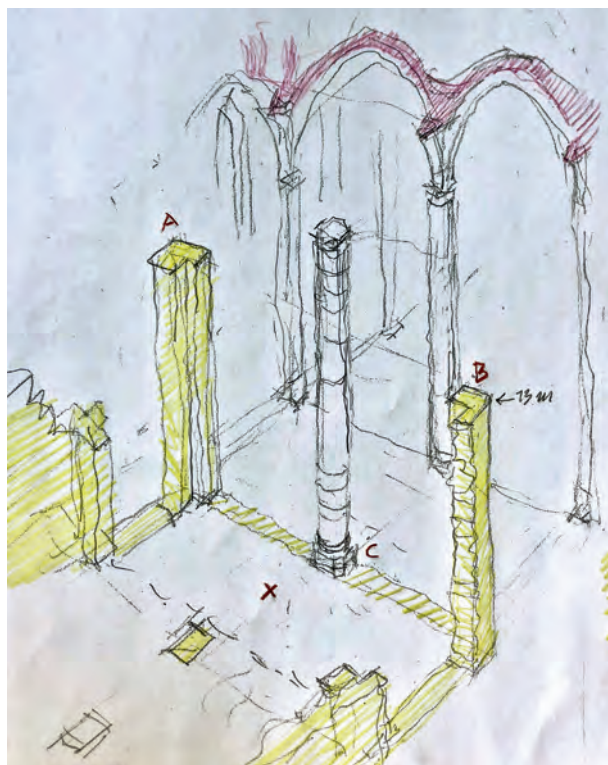


FIG. 8. RESTITUTION HYPOTHÉTIQUE DE L'ÉTAT DU CHANTIER VERS LA FIN DES TRAVAUX DU CHŒUR avec la dernière pile médiane du chœur fondée en C sur l'emplacement du mur de chevet du vieux vaisseau et les deux retours épargnés A et B dudit vieux vaisseau. Croquis B. Sournia.

Je reviens sur ce scénario pour le préciser, l'affiner et apporter les observations archéologiques qui le rendent, je crois, probant.

Un premier croquis en perspective axonométrique (fig. 8) va nous faire comprendre comment, la construction du chœur étant arrivée au contact du vieux vaisseau, l'on fut obligé d'abattre le mur de chevet de celui-ci afin de pouvoir planter la pile médiane qui se dresse en effet, en C, au beau milieu dudit mur. J'ai expliqué en ma précédente intervention qu'on avait nécessairement été contraint de sacrifier outre le mur même, toute la dernière travée x du vieux vaisseau afin de libérer l'espace pour les échafaudages et afin de faciliter les mouvements des ouvriers : déchargement et stockage des matériaux etc.

Cependant tout ne fut pas détruit de ce mur de chevet : on en laissa subsister les deux retours A et B⁴. Cela nous le

4. La largeur du chœur, sensiblement plus étroite que celle de l'église de 1230, a été calculée au plus juste pour permettre la suture de ses parois contre les deux retours A et B du vieux vaisseau. Ce détail atteste que chœur et nef appartiennent à un projet unitaire : le maître d'œuvre du chœur anticipe la construction de la nef future et prévoit en ses moindres détails le collage des deux moitiés de l'église.

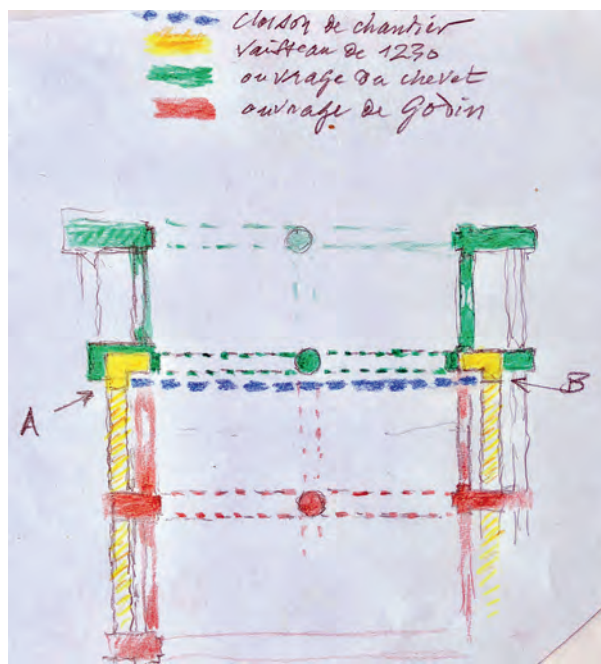


FIG. 9. ENCHAÎNEMENT DES OUVRAGES DU CHŒUR (VERT) ET DE LA NEF DE GODIN (COULEUR SANGUINE). La couleur jaune localise les retours du mur d'enveloppe de l'église de 1230 intégrés dans les ouvrages du chœur (d'après les observations de Maurice Prin). Le pointillé bleu localise la cloison de chantier. Croquis B. Sournia.

savons parce que, à la faveur des minutieuses restaurations de l'église naguère conduites par Sylvain Stym-Popper, Maurice Prin a nettement observé la persistance de ces deux segments du vieux mur englobés dans les ouvrages du chœur⁵ (fig. 9). Ces deux segments furent maintenus en vue d'y adosser les piles latérales à la limite extrême du chœur, leur autre fonction ayant été, comme je viens de le dire plus haut, de servir de feuillure pour accoler la cloison de charpente, représentée en pointillé bleu sur la figure 9.

Un nouveau croquis en perspective axonométrique (fig. 10) représente à nouveau ces deux retours A et B, hauts de treize mètres puisque telle était la hauteur du mur d'enveloppe de la première église des prêcheurs, et mon pointillé en couleur sanguine montre comment ils furent prolongés pour fournir la hauteur de feuillure nécessaire pour cloisonner l'ouvrage jusqu'au faîte.

C'est à la limite marquée par ladite cloison de charpente que furent stoppés les ouvrages de l'église et cela pour une assez longue durée puisque la consécration du nouveau sanctuaire ayant été célébrée en 1292, il va

5. Maurice PRIN, « La première église des frères prêcheurs », *Annales du Midi*, t. 67, n° 29, 1955.



FIG. 10. RESTITUTION HYPOTHÉTIQUE DE L'ÉTAT DU CHANTIER au moment de l'isolation de l'espace du chœur par la création d'une cloison de charpente. Croquis B. Sournia.

falloir attendre 28 années pour que la donation du cardinal Godin, en 1324, rende possible la création des nefs. Pendant ces années, où la communauté se trouve réduite, sous le « palmier », dans un espace sensiblement moindre que celui du vieux vaisseau, les travaux quittent l'église pour se consacrer aux bâtiments conventuels et en particulier au réfectoire, à l'hôtellerie et au grand cloître⁶

Portons-nous donc à cette date de 1324 pour assister à la reprise des travaux de l'église et aux ouvrages de suture entre la nef de Godin et le chœur, et pour observer, pour commencer, la travée de nef à la jonction des deux campagnes. La date de cette jonction est conjecturale : j'ai dit hâtivement 1324 mais il n'est pas exclu que l'on ait commencé l'édification de la nef de Godin par la façade ouest pour s'avancer, travée après travée, jusqu'à la travée

6. Marie-Humbert VICAIRE, « Le financement des Jacobins de Toulouse, conditions spirituelles et sociales des constructions (1229- ca 1340) », dans *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII^e siècle*, Cahiers de Fanjeaux 1974.



FIG. 11. SURÉPAISSEUR DE MAÇONNERIE Y (ou « ressaut ») destinée à recevoir la retombée de l'arc portant la galerie haute. Croquis B. Sournia.

de jonction. Cette jonction se serait alors produite quelque part vers 1340, mais cela est indifférent et ne change rien à notre démonstration. Et ne perdez pas un instant de vue que, au moment où se déroule la phase d'ouvrage que je vous décris ici, le chœur est confiné derrière sa cloison afin que la liturgie puisse y être célébrée à l'écart des nuisances du chantier.

Or, curieusement, tandis que l'on édifie cette travée de jonction, un détail technique, pourtant de première importance, demeure irrésolu : sur quoi va-t-on faire reposer les retombées de l'arc devant porter la galerie haute ? Ce problème va demeurer irrésolu jusqu'au moment où, arrivés



FIG. 12. HYPOTHÈSE ALTERNATIVE à celle représentée sur la figure 12 et finalement non retenue : l'arc enjambe la feuillure et s'appuie sur les deux contreforts. *Croquis B. Sournia.*

à l'arase A (fig. 11), les maçons s'apprêtent à cintrer ledit arc. C'est alors et alors seulement que l'on s'avise de considérer puis de résoudre le problème ! L'on pourrait, comme cela est la règle dans tout le reste de l'église, appuyer ces deux retombées sur les deux contreforts qui accostent la travée ainsi que le suggère le croquis de la figure 12. Ce serait la solution facile : il suffirait de ménager dans le parement latéral du contrefort l'assise sur laquelle asseoir les premiers voussoirs de l'arc. Pour une raison qui nous échappe, ce n'est pas celle que choisit le maître d'œuvre : il prend le parti de faire maçonner contre le flanc du contrefort cette surépaisseur de brique Y que j'ai désignée depuis le début de mon exposé comme un « ressaut » faute d'un terme plus approprié : d'un côté, l'arc va reposer directement sur le contrefort, du côté opposé il reposera sur ledit « ressaut »⁷. La décision a manifestement été prise à pied d'œuvre, comme pour réparer in extremis une négligence. Ou bien, comme si l'on s'était donné le temps de ne résoudre la question qu'au dernier moment. Le caractère improvisé de la solution est manifeste : la maçonnerie du « ressaut » est sommaire, liaisonnée assurément au contrefort auquel elle s'adosse mais non pas du côté du mur gouttereau de sorte qu'existe là une profonde fissure, nettement visible sur la photo de la figure 8, assez large pour enfiler la main tout entière.

7. Il s'ensuit que l'arc est sensiblement plus étroit, d'environ 40 centimètres, que les arcs des autres travées de la nef. Mais cette différence de largeur est peu perceptible au premier regard.



FIG. 13. LA DERNIÈRE PILE DU CHŒUR AU CONTACT DE LA NEF. La petite frise peinte de quadrilobes, sous l'astragale du chapiteau, s'interrompt tout net à la moitié du tambour à la distance de cinquante centimètres environ de la cloison supposée : ce détail semble attester que la campagne de décor peint (sûrement amorcée dans le chœur juste avant la consécration de 1292 en mettant à profit les échafaudages encore en place de la construction) s'est arrêtée au moment d'arriver au contact de la cloison. Il semble que cette observation de Hortense Rolland donne une sérieuse crédibilité à l'hypothèse qui fait l'objet de la présente communication.
Cl. B. Sournia.

Excusez-moi de vous avoir fait perdre du temps avec cette feuillure et cette cloison hypothétiques, ce « ressaut » et cette fissure de rien du tout. Le seul intérêt de ces observations est d'attirer l'attention sur cette pratique des cloisons de chantier sur lesquelles ne s'attardent jamais les manuels spécialisés sur l'architecture gothique et qui a joué pourtant un rôle tellement essentiel dans ces entreprises qui pouvaient s'échelonner sur des générations et au cours desquelles il importait de rendre indépendants l'espace du chantier et celui de la liturgie. Le second intérêt de ces observations étant de montrer qu'il y a de l'improvisation dans la pratique des maîtres d'œuvre les plus rigoureux (et celui de notre nef fut assurément un homme de grande maîtrise et de grande rigueur) capables de rattraper au vol une erreur au prix de menues irrégularités que seul le regard d'un archéologue vicieux peut déceler !

BULLETIN DE L'ANNÉE ACADÉMIQUE 2021-2022

établi par

Patrice CABAU, Coralie MACHABERT, Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCHELLÈS

SÉANCE DU 5 OCTOBRE 2021

Présents : MM. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Czerniak, Jaoul, MM. Balty, Cazes, Lassure, Macé, Sournia, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Balty, Dumoulin, Ledru, Viers, MM. Kerambloch, Mattalia, Séraphin, membres correspondants.

Excusés : Mmes Cazes, Nadal et Pradalier, MM. Garrigou Grandchamp et Scellès.

Le Président exprime sa vive joie de retrouver les rites qui tissent la sociabilité de notre Compagnie. Contrairement à ce qui avait été annoncé par courriel, depuis le 9 août, nous ne sommes plus tenus de vérifier les QR codes, tant que nous sommes moins de 50 membres présents dans nos locaux habituels. Il annonce par ailleurs que le calendrier des séances de l'année est bouclé, et pourra donc être mis en ligne très prochainement.

Louis Peyrusse rappelle également que nous recevons vendredi la Société française d'archéologie pour l'organisation du congrès qui aura lieu dans le Gers. Le 20 novembre se tiendra par ailleurs – toujours dans nos locaux –, une journée d'étude à la mémoire d'Émile Cartailhac, Président de notre Société de 1914 à 1921. Enfin, l'Hôtel d'Assézat accueillera à partir de demain et jusqu'au 8 octobre un colloque international de jeunes chercheurs sur le thème *Corps et pouvoir, le corps dans l'art politique des temps modernes*.

Au titre des courriers reçus, c'est une invitation au vernissage de l'exposition du Musée des Augustins *Théodule Ribot* qui nous a été envoyée ; il se tiendra vendredi 15 octobre à 18 h. Par ailleurs, la **stèle néolithique de Montels** est partie rejoindre la grande exposition internationale qui se tient actuellement au Musée national suisse de Zurich, où elle restera jusqu'au mois de janvier prochain ; nous attendons toujours le catalogue. Enfin, dans le cadre des conférences extraordinaires organisées par notre consœur Valérie Dumoulin, une communication sur les chroniques de Guilhem Pelhissou sera donnée par Laurent Macé, vendredi 15 octobre à 18 h 30 aux Jacobins.

Louis Peyrusse signale pour finir les dons de livres effectués au bénéfice de la bibliothèque de la Société :

Virginie Czerniak et Charlotte Riou (dir.), *Toulouse au XIV^e siècle, histoire, art et archéologie*, publié aux PUM ;

Virginie Czerniak, *Les peintures de la chapelle Saint-Antonin* ;

Géraldine Mallet (dir.), *Yvette Carbonell-Lamothe : la passion du patrimoine*.

Le Président rappelle qu'Yvette Carbonell-Lamothe a été un de nos membres éminents, ayant longtemps occupé le poste de Secrétaire générale, notamment à un moment où la situation était difficile pour notre Société.

Il annonce que nous avons reçu la candidature de Mme Coralie Machabert au titre de membre correspondant, et rappelle que celle-ci a été primée en 2020 pour sa thèse intitulée : *La vie artistique à Toulouse de 1939 à 1958*. Cette candidature doit encore être examinée par le Bureau avant d'être soumise au vote.

C'est la candidature de Mme Hortense Rolland, dont le mémoire de Master II a été également primé, qui est présentée aujourd'hui avec le rapport de Virginie Czerniak. À l'issue du vote, Mme Hortense Rolland est élue membre correspondant de notre Société. Le Président se réjouit à la perspective de voir de jeunes candidats intégrer notre Compagnie.

Puis il passe la parole à notre Bibliothécaire-Archiviste Christian Péligré pour un rapport faisant *Le point sur la numérisation du Bulletin et des Mémoires de la SAMF*.

À la demande de notre Président, j'ai examiné attentivement les collections numérisées du *Bulletin* et des *Mémoires* qui sont aujourd'hui consultables en ligne, soit en allant directement sur le site *Gallica* de la BnF, soit en passant par le site de la Société archéologique ; certains membres de notre Compagnie ou certains chercheurs auraient en effet constaté des lacunes, des oublis, des « trous » dans la numérisation de ces volumes : les *Mémoires*, publiés de 1832 à 2009 et consultables en ligne, représentent près de 18 000 pages ; quant aux *Bulletins*, d'abord publiés séparément des *Mémoires*, ils ont été numérisés de 1880 jusqu'à 1974. Sauf erreur de ma part, et à moins que l'on ne me fournisse un contre-exemple, je n'ai pas réussi à trouver la moindre lacune dans la série des *Mémoires*. En revanche, j'ai constaté que trois fascicules du *Bulletin* (publiés en 1888, 1889, 1890, portant respectivement les numéros 1, 3 et 5 de la série in-8°) ainsi que l'année académique 1930-1931 (2^e série, n° 49, séances du 18 novembre 1930 au 9 juin 1931), avaient échappé à la campagne de numérisation : soit au total 300 pages. Cet oubli représente environ 1 % de l'ensemble des collections numérisées. Je pense qu'il ne serait pas trop difficile de les numériser nous-mêmes et de compléter ainsi les collections de la Société Archéologique mises à la disposition des chercheurs.

Guy Ahlsell de Toulza souhaite que l'on fasse plutôt une demande à la BnF, car les fichiers numériques réalisés en interne seraient beaucoup trop lourds à gérer.

C'est ensuite au tour de Gilles Séraphin de présenter sa communication sur la *Chronologie de l'abbatiale de Souillac : nouvelles hypothèses* :



VUE DE L'INTÉRIEUR DE LA NEF DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SOUILLAC.
CL. G. SÉRAPHIN.

Conséquence des nouvelles hypothèses chronologiques proposées pour le clocher-porche de Moissac (cf. *Congrès Archéologique de France : Tarn-et-Garonne*, 2014), un nouveau regard sur l'abbatiale de Souillac conduit à recentrer sur le Limousin l'aire d'influence dans laquelle s'inscrit cette église à file de coupoles. Ce recentrage, qui renouvelle des étalonnages stylistiques jusqu'à présent orientés vers le Languedoc, n'est pas sans conséquence sur le scénario chronologique que l'on peut proposer pour le chantier du XII^e siècle et, plus largement, pour la chronologie des nefs à files de coupoles de l'Aquitaine orientale.

Le Président remercie notre confrère pour cette communication foisonnante et retient deux idées principales : la première est que le Limousin est aussi créateur que le Languedoc, et la seconde, qu'il faut envisager des dates tardives qui mettent singulièrement à mal la chronologie générale de la sculpture romane qui voudrait que la rencontre du Languedoc et de la Bourgogne se fasse à Saint-Denis. Dans cette démonstration, Louis Peyrusse se dit gêné par l'utilisation de la typologie. Les comparaisons, poursuit-il, sont très convaincantes d'un point de vue formel, mais rien ne permet de déterminer la source, le centre créateur. Il manque donc à son sens des dates.

Gilles Séraphin répond que les comparaisons présentées s'appuient d'abord sur celles déjà effectuées par les chercheurs et en particulier Évelyne Proust, dont le travail avait principalement attiré son attention. Il précise également qu'il a bien sillonné la région pour trouver les édifices cités en exemple et qu'il peut affirmer que les caractéristiques dont il a été question ne se trouvent nulle part ailleurs. Il y a donc

bien, selon lui, un foyer centré sur le Limousin. Il a pu noter d'autre part que les sculpteurs de Souillac utilisaient un calcaire blanc local, dont la carrière n'a pas été encore localisée, qu'ils semblent avoir employé partout où ils ont œuvré. On le retrouve

par exemple à Vigeois, à plus de 50 km. Ils paraissent, par ailleurs, avoir également travaillé vers le Nord-Est, vers le Cantal. Certains d'entre eux sont donc allés jusqu'à Moissac en passant par Cahors. Gilles Séraphin précise qu'il ne cherchait pas particulièrement à identifier un centre créateur mais plutôt à définir un contexte : celui du Bas-Limousin lui paraît évident et le plus cohérent, selon lui, serait que cette architecture et cette sculpture proviennent de cette région et non de Moissac et de Cahors.

Daniel Cazes se dit intéressé par la remise en question d'une terminologie qui ne peut plus être utilisée aujourd'hui, comme le terme de « languedocien » qui nous renvoie aux travaux de Raymond Rey et d'Élie Lambert, et qu'il faut désormais bannir en reprenant les études de ces édifices. Il est aussi difficile, poursuit-il, de se situer en utilisant les termes de « roman » et de « gothique ». Par exemple, les séries de chapiteaux à « langues » lisses qui garnissent les angles des corbeilles et qui s'articulent dans de grandes échancrures sont tantôt situés à une époque, tantôt à une autre selon les régions de France où on les trouve.

À l'invitation du Président, Daniel Cazes poursuit avec le compte rendu de sa visite annuelle des **propriétés de la Société à Martres-Tolosane**. En faisant le tour de celle de Chiragan, il a pu constater que tout allait bien. Le fermier entretient en effet le terrain et respecte nos derniers accords, c'est-à-dire qu'il ne laboure plus, se contentant d'y maintenir une prairie avec des vaches. Le terrain est bordé d'arbres le long du canal du moulin et de la Nause qui continue à déverser dans la Garonne l'eau qui était amenée dans l'Antiquité sur le site de Chiragan par un aqueduc. Aucune trace d'excavation sauvage n'a été notée, contrairement à l'année dernière. Avec la municipalité élue récemment et dirigée par Loïc Gojard, qui est très attentif à notre patrimoine, nous gardons pour projet de clôturer complètement les terrains avec l'aide de subventions de la Mairie ; ce sera la seule façon d'éviter les intrusions sur le site de Chiragan. C'est son adjoint, M. Philippe Arasse, chargé du tourisme, qui nous a envoyé un courrier pour nous annoncer que le projet de se greffer au sentier *Via Garona* – très fréquenté à l'heure actuelle – est remis à l'ordre du jour. Il s'agirait de faire une boucle à partir du pont de Mauran, en suivant la rive gauche de la Garonne, longeant le site de Chiragan, rejoignant le quartier de Saint-Vidian et le barrage de Martres et permettant de récupérer le chemin sur la rive droite. La Mairie a donc besoin d'un accord écrit de la Société Archéologique pour avancer dans ce projet. Le 14 octobre se tiendra une réunion à la mairie de Martres où Daniel Cazes représentera la Société.

Le deuxième point présenté par Daniel Cazes est celui de la parcelle de Bonan, qui se trouve aussi à Martres mais à l'opposé de Chiragan, c'est-à-dire au nord de la commune. Cette parcelle de 5 011 m² a été acquise par notre Société en 1942 à la demande d'un ou de plusieurs membre(s) dont nous n'avons pas retrouvé la trace car le dossier concernant cette parcelle a disparu. À cette date, le Président Joseph Calmette a bien signé l'acte de vente (que nous avons toujours dans nos archives) et des membres de la Société, qui restent à identifier, y ont effectivement fait des fouilles. Cependant, on ne sait rien sur ce qui a été trouvé et aucune publication ne semble avoir été faite à la suite de ces investigations. Il faut attendre 1972 pour que M. Louis, alors Trésorier de la Société, réclame par courrier les fermages de cette parcelle mise en culture par M. Delort. Puis, en 2000, à l'occasion d'un échange de parcelles, la Mairie a produit des extraits cadastraux qui nous ont permis de redécouvrir cette parcelle qui n'est pas inscrite à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques, contrairement à celles de Chiragan. Il faudra donc identifier précisément cette parcelle, qui est recouverte de blé comme les parcelles environnantes, et ceux qui la mettent en culture. Les chemins qui permettaient d'y accéder sont pour l'un cultivé (!) et pour l'autre anormalement interdit par l'exploitant d'une gravière mitoyenne.

Le Président propose dans un premier temps de déterminer les confronts sur les matrices cadastrales, puis de rencontrer les fermiers qui mettent la parcelle en culture, et enfin d'essayer d'évaluer le potentiel archéologique de celle-ci. Il faudra alors faire intervenir le Service régional de l'Archéologie.

Au titre des informations diverses et suite au problème soulevé lors de la dernière séance de l'année académique précédente, notre Trésorier montre à l'assemblée **différents types de logos élaborés durant l'été**. Dans une optique plus moderne et plus graphique que le profil de médaille utilisé traditionnellement sur les cartons d'invitation, une option du type de ceux de l'Académie a été prise et un graphiste a proposé une série de modèles d'Athéna. L'un d'eux a retenu l'attention du Président et le Trésorier projette toute une déclinaison de ce modèle avec les inscriptions « SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE » en rectangle ou à côté, avec ou sans la devise. Il demande à l'assemblée de se prononcer sur ces modèles.

Laurent Macé regrette que le modèle retenu soit sans œil, faisant remarquer qu'il serait gênant qu'une Société Archéologique soit « aveugle ». Le Président répond que l'œil proposé était larmoyant, et également gênant. Daniel Cazes regrette que finalement le logo proposé soit très proche de celui de l'Institut et rappelle que nous avons eu pendant trois ans un conflit avec l'Académie de Carcassonne qui avait copié notre sceau. Il pense que, le bicentenaire de notre Société approchant, il serait judicieux qu'elle se dote d'un logo original : peut-être faut-il en finir avec Athéna et trouver quelque chose qui la caractérise vraiment, un monument sauvé par elle par exemple. Il propose de lancer un concours d'idées parmi les membres. Laurent Macé ajoute que certains d'entre nous ont des talents de dessinateur et qu'il serait bien de leur demander de nous faire des propositions ; il faut, selon lui, solliciter nos propres ressources. Le Président rassure l'assemblée : aucune décision n'a été prise pour l'instant, et nous prendrons le temps nécessaire à la réflexion.

SÉANCE DU 12 OCTOBRE 2021

Présents : M. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Fournié, Jaoul, MM. Catalo, Cazes, Testard, membres titulaires ; Mmes Ledru, Rolland, MM. Kerambloch, Mattalia, Rigault, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Czerniak, Pradalier et Viers, MM. Balty, Garland, Garrigou Grandchamp, Péligny, Scellès, Sournia, Surmonne et Tollon.

Invité : M. Alexandre Mille, conservateur du patrimoine et paléontologue au Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse.

Le Président ouvre la séance en saluant Hortense Rolland, récemment élue membre de notre Société, et Alexandre Mille, notre invité, et poursuit par les informations diverses. Il informe les membres que la Bibliothèque municipale, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine, restaurée il y a une dizaine d'années par l'architecte des bâtiments de France Dominique Letellier, est aujourd'hui interdite d'accès pour des raisons de sécurité. En effet, des fragments de maçonnerie tombent de la coupole.

Parmi les bonnes nouvelles de l'actualité, Louis Peyrusse nous annonce que le **château de Ginestous**, grande bâtisse du XVII^e siècle élevée dans la périphérie toulousaine, va être sauvé grâce à Emmaüs et grâce à un chèque conséquent de la Fondation du Patrimoine.

Au titre des courriers reçus, la **stèle de Montels**, actuellement à Zurich, va faire l'objet d'une visite virtuelle avec une production vidéo à 360 degrés, intégrant de nombreuses informations sur l'objet. Elle sera présentée dans la série *Hommes sculptés dans la pierre* qui sera disponible sur le site web du Musée national suisse. Une autorisation nous a été demandée pour intégrer notre stèle à ce projet. Louis Peyrusse a répondu favorablement à cette demande au nom de la Société. Le lien nous sera envoyé une fois la production réalisée ; il sera alors largement diffusé.

La bibliothèque vient par ailleurs de recevoir un don extraordinaire de Maurice Scellès : les dix volumes du glossaire de du Cange dans une édition superbement reliée de 1733. Le du Cange, rappelle le Président, forme un lexique du Moyen Âge. Il comprend 6 volumes constituant le dictionnaire et 4 volumes de supplément. Louis Peyrusse exprime sa reconnaissance au donateur au nom de la Société car il s'agit d'un exemplaire superbe : même si on le trouve actuellement en ligne, il nous sera désormais possible de savourer le plaisir de le feuilleter dans notre bibliothèque.

Étant donné le nouveau fonctionnement de relecture et de mise en ligne des procès-verbaux de la Société, Louis Peyrusse demande aux membres s'il est désormais nécessaire de consacrer du temps à les relire en début de séance comme on le faisait jusque-là, dans la mesure où les intervenants sont invités à chaque fois à vérifier la transcription de leurs propos. Cela permettrait, selon le Président, de gagner du temps pour la séance du jour. Daniel Cazes approuve ce système, à condition bien sûr que tous les intervenants soient sollicités et surtout que ceux qui ont des remarques à faire les transmettent rapidement. Dans ce sens, il propose que tous les membres soient informés par courrier de ce nouveau système, de façon à les inviter à consulter régulièrement nos procès-verbaux sur le site de la Société et à réagir au plus tôt.

La parole est alors à Céline Ledru pour une communication intitulée ***Le chapiteau ME 148, l'Incrédulité de saint Thomas et la Traditio Legis du Musée des Augustins, hypothèses sur les abaques des chapiteaux de la Daurade***, publiée dans ce volume (t. LXXXII) de nos *Mémoires* :

Le deuxième atelier de la Daurade de Toulouse a œuvré entre 1120 et 1130 à la sculpture des chapiteaux du cloître du prieuré. Le cloître a été détruit au XIX^e siècle. Une partie des chapiteaux historiés sont conservés au Musée des Augustins de Toulouse.

Ayant constaté une erreur de description sur le chapiteau représentant la *Transmission de la Loi*, la question de l'identification de la scène se pose.

La communication présentera une hypothèse d'interprétation des éléments considérés comme ornementaux des abaques des chapiteaux, en s'appuyant sur une méthode statistique. Ces hypothèses permettent de réexaminer l'identification de la scène représentée sur le chapiteau n° inv. Me 148.

Louis Peyrusse remercie notre consœur pour cet exposé très intéressant. Il fait remarquer qu'elle présente dans sa communication une sémiotique des éléments qui n'attirent pas l'attention spontanément dans les chapiteaux historiés, car ils appartiennent au registre décoratif, et que l'on expliquait *a priori* autrement. Les gaufres, par exemple, étaient interprétées comme une reprise des techniques des arts précieux. Cependant, si ce n'est pas seulement une organisation plastique, est-on sûr de cette volonté de fidélité au texte ?

Selon Céline Ledru, il s'agit soit d'une fidélité au texte, soit d'une volonté de pousser le détail le plus loin possible, ou bien encore, d'un jeu intellectuel entre personnes connaissant le code. Quant aux fonds gaufrés, notre consœur avoue avoir travaillé sur ce détail mais n'en avoir trouvé que très peu d'exemples. Par ailleurs, pour conforter son hypothèse, elle a regardé de nombreuses collections de chapiteaux et a pu constater l'existence de plusieurs séries de systèmes. Dans des cloîtres espagnols par exemple, on note soit la présence de tours et d'arcatures, quand la scène se déroule à l'intérieur de la cité, alors qu'aucun arrière-plan n'est représenté pour indiquer l'extérieur, soit des arbres qui meublent le fond quand la scène se déroule en dehors d'une ville alors que rien n'est représenté en fond quand on se situe à l'intérieur de celle-ci. Dans le cas du chapiteau présenté, il semble qu'il y a une conjugaison des deux permettant de pousser le détail dans la représentation. Notre consœur rappelle que son analyse reste une proposition d'interprétation, alimentée par l'apparition systématique de ces détails. Pour elle, cela traduirait la volonté – émanant sans doute du commanditaire –, d'être au plus près du texte et de signifier sa finesse sur l'espace restreint offert autour des scènes sculptées du chapiteau.

Daniel Cazes dit avoir suivi la communication avec beaucoup d'attention. Il se rappelle avoir en effet rapproché ces fonds gaufrés des chapiteaux de la Daurade avec des objets d'orfèvrerie et le travail du métal (il croit se souvenir qu'Émile Mâle a été le premier à noter la transposition du travail du métal sur la sculpture). Dans le cas de la scène de l'arrestation du Christ, la gaufrure est plus fine et serait plutôt interprétée comme la vibration de la lumière émanant des torches puisque la scène se passe de nuit. Enfin, concernant les arcatures, les crénelages et les tours, il lui semblait plus simplement que cela permettait de situer la Passion à Jérusalem. Cette représentation architecturale – parfois très fantaisiste – est celle traditionnellement adoptée par les sculpteurs pour représenter la ville sainte. Son interprétation n'allait pas plus loin, mais il reconnaît que notre consœur a raison de soulever ces questions.

Céline Ledru répond que certaines petites scènes ou détails posent des problèmes d'interprétation. En effet, les arcatures représentent la cité, mais les tours crénelées ne sont pas toujours présentes. Peut-on qualifier ce détail d'aléatoire, compte tenu de la finesse de la représentation sculptée qui par ailleurs foisonne de détails ? Le plus raisonnable, selon elle, serait de penser qu'il s'agit d'un choix délibéré. En outre, sur les chapiteaux qu'elle a étudiés, Emmaüs, comme Jérusalem, est représentée par des arcatures et des tours. Il manque enfin la couleur, qui a pu donner d'autres informations.

Sur le chapiteau habituellement interprété comme étant la représentation de *l'Incrédulité de saint Thomas* et pour lequel notre consœur propose de voir *l'Apparition du Christ aux bons apôtres*, Émeric Rigault aimerait avoir quelques développements. Il se dit particulièrement convaincu par la comparaison avec la miniature exposée au cours de la communication et se demande si d'autres exemples sculptés contemporains de ce thème sont connus. Céline Ledru reconnaît ne pas avoir cherché dans cette direction, bien qu'elle ait noté l'existence, en Espagne, d'un chapiteau décoré de cette scène dont la composition est cependant bien différente.

Louis Peyrusse donne ensuite la parole à Guy Ahlsell de Toulza pour une communication sur *l'église Saint-Amans de Rabastens*, qui a récemment fait l'objet d'un diagnostic archéologique.

Notre Président remercie notre confrère pour son reportage abondamment illustré et demande à Jean Catalo de nous livrer son interprétation sur le mobilier.

Notre confrère évoque les dernières planches montrant le mobilier métallique trouvé sur le site par les riverains. Il s'agit dans tous les cas de boucles médiévales, en grande partie des XIII^e et XIV^e siècles, qui ne peuvent provenir que d'un cimetière. La dernière boucle décorée est selon lui exceptionnelle. Guy Ahlsell de Toulza confirme que tous ces objets seront déposés au Musée de Rabastens et étudiés par notre confrère Alexis Corrochano. Ce matériel exceptionnel, continue Jean Catalo, complète ce qu'il savait déjà du site. Il tient à préciser d'abord que les opérations de sondages de diagnostic, très encadrés, effectuées par l'Inrap, ont été faites sous la prescription des Services de l'État et qu'elles sont destinées à estimer la qualité des vestiges, leur profondeur et l'épaisseur de la zone qu'ils occupent. Les tranchées permettent par ailleurs de donner une représentativité de la surface du site. Si c'est un cimetière, il faut donner une idée de la densité, du nombre de tombes (que l'on trouve en multipliant le nombre de tombes trouvées dans les tranchées par la surface du site). L'opération de diagnostic consiste donc à tester la nature des vestiges par les sondages. Les sarcophages trouvés aux abords de l'église Saint-Amans sont des cuves en pierre de type médiéval et non de type mérovingien. Le caractère exceptionnel de ce site, outre l'église et le cimetière qui l'entoure, consiste également en vestiges d'habitat situés de part et d'autre, l'ensemble étant cohérent et particulièrement bien conservé. La céramique recueillie est du XII^e-début XIII^e siècle avec des éléments comparables avec des poteries trouvés à Brens, ou des cruches très caractéristiques découvertes sur le site du village déserté de Montaigut (Lisle-sur-Tarn). Ce contexte XII^e-début XIII^e siècle correspondrait à l'abandon du site puisqu'aucune tombe, aucun vestige plus récent n'ont été trouvés. Quant aux vestiges plus anciens, il faudra attendre les fouilles pour les évaluer plus précisément. Il faut noter que la densité des tombes n'est pas aussi importante qu'au cimetière Saint-Michel de Toulouse, exemple de cimetière paroissial médiéval. Guy Ahlsell de Toulza fait remarquer que les nombreux sarcophages sous le sol de l'église témoignent d'une phase plus ancienne. Jean Catalo déclare qu'il faut se méfier des sarcophages, qui sont des contenants que l'on réutilise sans arrêt, et qui ne correspondent donc pas forcément au premier état de l'église.

Guy Ahlsell de Toulza dit avoir rencontré le Maire de Rabastens vendredi dernier, à qui il a présenté le diaporama de l'opération de diagnostic. Celui-ci n'a pas caché son étonnement mais a déclaré ne rien pouvoir faire sans moyens. Une association de sauvegarde et de mise en valeur a donc été montée, notamment avec les familles de toutes les fermes voisines dont les ancêtres ont été enterrés sur le site. Catherine Viers doit par ailleurs venir faire une étude de l'église. Il serait souhaitable de faire revenir l'église dans le domaine public en rachetant l'ensemble à sa propriétaire.

Il faut par ailleurs demander la protection des M.H. de l'église pour les peintures.

Jean Catalo fait remarquer que, dans le cadre archéologique, la loi est assez claire : si le diagnostic a été lancé, c'est que certains éléments du dossier ont conduit le SRA à le prescrire pour avoir des informations supplémentaires sur le potentiel archéologique. Ces informations seront données quand le rapport sera rendu ; le SRA donnera alors son accord, ou non, en fonction du projet du futur propriétaire. Si ce projet est agricole, donc altérera le sol sur 20 cm, le Service devrait logiquement intervenir. On propose alors des fouilles au propriétaire qui seront financées par lui ou par le FNA, sinon le projet est arrêté. Il reste donc difficile de dire aujourd'hui ce qu'il va advenir du site car c'est l'État qui va juger de la faisabilité du projet envisagé.

Faut-il alors demander la protection des M.H. demande Guy Ahlsell de Toulza ? Jean Catalo fait remarquer que la protection ne toucherait alors que le bâtiment, alors qu'il s'agit d'un site complet et homogène : église, cimetière et habitat. L'idéal serait de conserver le site entier.

Daniel Cazes demande pourquoi la municipalité n'a pas préempté au moment de la vente. Guy Ahlsell de Toulza répond que le prix de mise en vente (108 000 euros) correspond au triple de la valeur de la parcelle estimée par la SAFER (35 000 euros), et la Mairie ne pouvait l'acquérir à ce prix. Le Maire a donc demandé à notre Trésorier de faire sa présentation dans la salle de cinéma de Rabastens à destination de la population et du Conseil municipal. Jean Catalo remarque qu'il serait judicieux de demander aux archéologues de faire cette présentation en leur laissant le temps nécessaire pour donner toutes les explications et en découplant les problèmes patrimoniaux des problèmes administratifs.

Jean Catalo rappelle qu'aucune information ne peut être livrée tant que le rapport n'a pas été rendu. Il faudra attendre les résultats d'éventuelles analyses C14 et le SRA peut demander un complément d'informations ; le rapport sera donc rendu au plus tôt dans 3 mois. Aucune présentation du site ne devrait donc être faite au public avant la fin de l'étude des archéologues.

SÉANCE DU 9 NOVEMBRE 2021

Présents : MM. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Czerniak, Fournié, Merlet-Bagnéris, MM. Cazes, Lassure, Sournia, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Ledru, Rolland, M. Marty, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty et Cazes, MM. Balty, Garland, Penent et Tollon.

Comme cela a été annoncé lors de la dernière séance, le Président déclare que nous ferons désormais l'économie de la lecture du procès-verbal puisqu'il sera accessible sur notre site après relecture des différents intervenants. Il demande à l'assemblée s'il est nécessaire de l'envoyer par courrier électronique à chaque membre. Daniel Cazes pense que cela pourrait être utile, si la mise en ligne devait être retardée, de façon à ce que les membres puissent suivre la vie de la Société. La Secrétaire adjointe répond qu'elle veille désormais à ce que les procès-verbaux de chaque séance soient consultables sur le site avant la suivante.

Au titre des courriers reçus, Louis Peyrusse annonce que le catalogue du Musée national suisse nous est parvenu ; il note que celui-ci est entièrement rédigé en allemand. C'est le jeune préhistorien de l'Université d'Aix-Marseille, Jules Masson-Maurey, que notre Président avait désigné pour rédiger la notice, en l'absence de spécialistes locaux sur l'époque néolithique. Celui-ci soutient d'ailleurs dans quelques jours une thèse sur les stèles du sud de la France, et il était donc, selon lui, la personne toute désignée. Louis Peyrusse a relevé par ailleurs que la **stèle de Montels** est dite provenir du Musée Saint-Raymond, comme dans des catalogues anciens. Daniel Cazes tient à préciser que deux pièces, dont celle-ci, avaient été déposées par notre Société dans le jardin du Musée Saint-Raymond – sans doute à la demande de Mme Labrousse –, mais il les a fait ensuite retourner dans nos locaux, d'une part pour les protéger des déjections canines et ensuite parce que le nouveau programme muséographique du Musée ne comprenait pas l'époque néolithique. Daniel Cazes se dit par ailleurs contrarié par l'inexactitude des cartels et catalogues de certains établissements où les pièces déposées ne sont pas différenciées des autres. Selon la loi, le nom du déposant doit figurer sur les cartels et dans les notices, il en est de même pour les donateurs. L'erreur notée par le Président dans le catalogue d'exposition suisse n'est donc pas étonnante. Le Président poursuit en montrant des cartes postales éditées par le Musée de Zurich où notre stèle de Montels est mise en parallèle avec celle de Saint-Sever-du-Moustier conservée au Musée de Nîmes et une autre provenant du Musée Fenaille de Rodez.

Nous avons ensuite été avertis par courrier électronique d'une manifestation comprenant un colloque et une petite exposition sur *Un demi-siècle d'archéologie à Cahors* qui se tiendront dans la ville les 18 et 19 novembre. Deux de nos membres y participeront : Jean-Luc Boudartchouk et Anaïs Charrier. Le Président nous informe ensuite d'un autre courrier provenant de propriétaires d'une cave médiévale toulousaine située au n° 10 de la rue Tripière. Ces derniers proposent à la Société de venir la visiter. Louis Peyrusse suggère de fixer une date de visite un mardi entre deux séances, peut-être en décembre, après avoir contacté les propriétaires. Un autre courriel nous a été envoyé par Mme Claire Jover, proposant de faire don à la Société d'un morceau de pieu de pile de ponceau, dont la pointe est renforcée par une ferronnerie adaptée, qu'elle a ramassé il y a une trentaine d'années à l'estuaire de La Vèze-sur Ariège.

Le Président rappelle que, le samedi 20 novembre, **hommage sera rendu à la mémoire d'Émile Cartailhac** qui a été un des membres les plus remarquables de notre Société. Cette journée d'étude est organisée par le PCR Cartailhac coordonné par Sandra Péré-Noguès. Par ailleurs, l'Académie des Jeux floraux nous fait savoir qu'elle tiendra un colloque le 18 novembre sur le thème *Qui connaît les poètes aujourd'hui ?* Après le colloque, des lettres de maîtrise seront remises au poète Adonis par Serge Pey et à James Sacré par M. Saint-Paul ; l'après-midi s'achèvera par une conférence de James Sacré : *En suivant mon chemin d'écriture*.

Enfin, Louis Peyrusse nous annonce que **l'hommage à Maurice Prin** que nous projetons d'intégrer au volume double de nos *Mémoires* commence à s'étoffer. Un beau texte a été rédigé sur la vie de notre confrère défunt par Daniel Cazes ; nous attendons d'autres textes de Bruno Tollon, Henri Pradalier, Patrice Cabau, auxquels le Président lui-même propose de se joindre. Il fait d'ailleurs appel aux membres qui possèderaient des photographies pour illustrer cet hommage ; celle de Jean Dieuzaide montrant Maurice Prin sur son vélo, conservée aux Archives municipales, sera demandée.

L'ordre du jour appelle l'examen de la candidature de Mme Coralie Machabert comme membre correspondant. Le Président rappelle qu'elle a été lauréate en 2020 d'un grand prix spécial de la Société Archéologique du Midi de la France pour sa thèse ; à ce titre, elle a vocation à nous rejoindre. Son master 2 était une monographie sur le peintre et acteur de la vie culturelle Christian Schmidt, et sa thèse porte sur la vie artistique à Toulouse de 1939 à 1958. Mme Coralie Machabert est élue membre correspondant de notre Société.

Louis Peyrusse passe enfin la parole à Pierre Marty pour sa communication *Recherches sur la bibliothèque de l'Académie royale de peinture, sculpture et d'architecture de Toulouse*.

Louis de Mondran (1699-1792), le fondateur et historiographe de l'Académie royale de peinture de Toulouse, rapportait dans ses *Mémoires* que 1751 était une année importante pour cette institution. En effet, elle obtenait cette année-là la protection du Roi et le titre d'Académie royale, qui allait lui permettre de devenir pérenne et d'envisager le futur avec ambition. Mondran rapportait encore que c'était « à peu près dans ce même temps qu'un établissement aussi utile que celui de l'Académie des arts concourut pour le progrès des sciences et des arts : ce fut celui d'une grande et belle bibliothèque. »

Cette intéressante mention n'a jusqu'à présent jamais été questionnée. Or, l'existence d'un lieu ou d'une ressource de ce type au sein de cette académie ne serait pas anodine. Aussi, souhaiterions-nous discuter l'existence matérielle de cette bibliothèque. Dans un deuxième temps, nous proposerons une étude des ressources textuelles à disposition des académiciens, et les utilisations qui en étaient faites (légitimation de savoirs, transmission de pratiques artistiques, etc.), à la lumière de documents pour beaucoup inédits, et de comparaisons avec d'autres académies et écoles de dessin actives durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le Président remercie notre confrère pour cette enquête passionnante qui se révèle malheureusement pour partie décevante, car on s'attend toujours à retrouver des catalogues ou encore à ce que tous les livres restent dans les bibliothèques, ce qui n'a visiblement pas été le cas. Il est surpris de « la civilisation du livre rare » qui vient de nous être décrite. Ces livres sont chers (Périonnet : 150 livres, Pozzo : 100 francs), mais il s'agit bien sûr de grands *in folio*, le Blondel à 28,50 F est bien moins cher. Ce système de bibliothèque « Professeurs-École » évoqué par notre confrère existait ailleurs qu'à l'Académie royale de Toulouse. Il demande si une distorsion importante existait avec les autres institutions officielles connues. Pierre Marty répond que l'on peut noter de grandes différences avec la bibliothèque de l'Académie royale de Paris. De tels lieux mis à disposition des professeurs et des élèves les plus avancés sont connus à Marseille et à Rouen. L'idée de Mondran était de se mettre au niveau de l'Académie de Paris et on peut considérer que les salons toulousains sont une franche réussite. Il pensait pouvoir solliciter l'aide des capitouls pour son projet, mais ceux-ci ne pouvaient apporter aucun financement. Autrement dit, reprend Louis Peyrusse, la bibliothèque de Mondran était alors la seule utilisée. Elle a en effet beaucoup servi, confirme Pierre Marty ; celles de Cammas et de Puymaurin étaient également très importantes, mais aussi celles d'autres personnalités moins connues comme François Lucas. Se pose alors la question de l'approvisionnement, celui des librairies à Toulouse et

plus particulièrement celui de livres d'art. Les correspondances entre professeurs témoignent de demandes de livres adressées aux collègues parisiens. On voit également des réseaux secondaires se mettre en place, notamment entre académies.

À entendre l'exposé qui vient d'être fait, on note, dit Guy Ahlsell de Toulza, que l'Académie des Beaux-Arts était très pauvre, que le prestigieux statut d'Académie royale n'a pas apporté les fonds municipaux espérés et que ce sont de modestes locaux qui ont prêté. Pourtant, le fonds ancien de l'actuelle École des Beaux-Arts était très important, au point que les directeurs successifs cherchaient à s'en débarrasser pour gagner de la place. Les portes étant restées ouvertes et, sans surveillance, elle a malheureusement été pillée. C'est donc au XIX^e siècle que la bibliothèque s'est étoffée, fait remarquer Virginie Czerniak. Le Président confirme qu'il y eut en effet un apport important à cette époque, qui est venu s'ajouter aux fonds anciens dont on ne connaissait pas la provenance. Mais l'essentiel de la richesse de l'École, ajoute-t-il, était constitué par les modèles, c'est-à-dire les gravures et les plâtres qui étaient soigneusement conservés. Pierre Marty fait remarquer qu'il ne reste pas grand-chose de ces modèles du XVIII^e siècle. Par ailleurs, l'Académie étant peu dotée, les modèles étaient plus souvent réparés que remplacés. Les bonnes volontés comme Mondran et Puymaurin étaient sollicitées pour les achats importants. Ce qui est regrettable, poursuit-il, c'est que Lagarde avait mentionné des inventaires de ces dessins, de ces modèles et de ces livres – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle certains ont des annotations en bleu et en rouge –, mais en constatant dans les années 1930 que ces inventaires avaient déjà disparu.

Daniel Cazes demande quelles pouvaient être les ressources, en cette deuxième moitié du XVIII^e siècle, des bibliothèques religieuses en matière de livres d'art, étant donné la multitude de couvents qui existaient à Toulouse. Certaines devaient être très riches (les Augustins, les Dominicains, les Jésuites), dans des communautés où l'on avait le goût des arts et où vivaient parfois des religieux artistes ; il devait bien y avoir quelques-uns des livres dont il a été question. En effet, répond Pierre Marty, on voit arriver certains livres d'art provenant de ces communautés religieuses dès le début du XIX^e siècle, donc après la Révolution. Cependant, aucune mention de consultation d'ouvrage dans les bibliothèques de ces communautés n'a été relevée dans les sources. On sait seulement que les élèves de l'École du Génie avaient accès à celle du Collège royal. L'Académie des Arts avait passé un accord avec le Collège pour qu'ils puissent assister à certains cours leur permettant de développer des savoirs particuliers et d'avoir accès à une documentation que l'Académie ne pouvait leur offrir. Qu'en est-il de la bibliothèque du clergé de Loménie de Brienne, qui avait lancé un programme public, demande le Président. De la même façon, répond Pierre Marty, aucune mention de consultation ni de correspondance d'élève avec cet établissement n'a été relevée.

Louis Peyrusse fait remarquer que pour faire valoir l'Académie royale auprès des capitouls, on avait mis en avant qu'elle allait surtout former des ouvriers d'art : il ne s'agissait donc pas là d'intellectuels. Pierre Marty reconnaît trouver cette question très intéressante, s'étant d'ailleurs intéressé à la population des élèves qui fréquentaient cette Académie en faisant des relevés systématiques chez les notaires des contrats d'apprentissage de tous les ouvriers, artistes, artisans pour lesquels il était précisé qu'ils fréquentaient l'Académie. Sur les 140 contrats relevés, 70 % environ savaient lire et écrire.

Françoise Merlet-Bagnérès se dit moins pessimiste que notre Trésorier sur le sort de la bibliothèque des Beaux-Arts. Elle a en effet été pillée, mais a également fait l'objet d'une chasse gardée à partir des années 1970. Par ailleurs, il faut noter, selon elle, le rôle essentiel des gravures dans l'évolution de l'enseignement. En effet, quand on parcourt les locaux du Petit Versailles, à l'intérieur du Capitole, on voit que les étudiants de première année avaient des pupitres dont le couvercle se relevait ; les étudiants y conservaient des gravures, parfois de qualité médiocre, qu'on leur avait distribuées. À côté se trouvait le bureau des professeurs garni d'étagères et de livres, et la tradition du prêt d'ouvrage appartenant aux enseignants s'est poursuivie. Le trésor de l'École était constitué par les plâtres du cabinet de sculpture, les moules longtemps gardés permettant aux professeurs d'en refaire des tirages. Les étudiants, notamment ceux de première année, travaillaient donc à partir de gravures qui étaient parfois de piètre qualité. En seconde année, on copiait les plâtres et on démarrait la découverte de la troisième dimension. À la fin du cycle, on travaillait sur les tomes de Dandré Bardon, volumes de planches sur l'histoire du costume. Les cours théoriques sont arrivés aux XIX^e et XX^e siècles, et ils étaient rédigés par les professeurs eux-mêmes et conservés par les étudiants. C'est à la fin, lorsque ces derniers devaient trouver un style, que l'on faisait appel aux grandes bibliothèques. Les livres chers sont souvent détenus par les professeurs, annotés, signés et datés de leur main lors de leur don. Quant aux capitouls, ils ont plus investi dans la création de plâtres que dans l'achat de livres. Guy Ahlsell de Toulza ajoute que le prix qui était donné à Toulouse était le porte-crayon en argent du chevalier Rivals, survivance étonnante du XVIII^e siècle, alors qu'ailleurs on donnait des livres, comme par exemple l'écorché de Bouchardon conservé à l'École.

Au titre des questions diverses, le Président donne la parole à Jean-Michel Lassure, qui voudrait attirer notre attention sur l'état du **château de Saint-Blancard** (Gers).

Louis Peyrusse demande si l'édifice est hors d'eau et voudrait des informations sur la situation de la propriété. Jean-Michel Lassure répond que quelques effondrements sont déjà à déplorer et que l'édifice appartient à un Anglais ; la commune, quant à elle, voudrait bien trouver une solution. Il semblerait que des tractations soient en cours, mais elles tardent à aboutir.

Louis Peyrusse s'étonne que l'on n'oblige pas le propriétaire à entretenir le clos et le couvert. Virginie Czerniak fait remarquer que, malheureusement, de nombreux châteaux sont dans ce triste état dans le Gers : elle pense en particulier au château de Mansencôme classé Monument Historique et qui menace de s'effondrer. Daniel Cazes déclare que les maires des communes ont la possibilité de prendre un arrêté de péril, et s'il est exécuté, ils ont le droit d'assurer le clos et le couvert du bâtiment sous leur propre autorité et de mettre en œuvre des mesures minimales de consolidation : éviter qu'un mur s'écroule, faire mettre une tôle ondulée en attendant des travaux plus importants sur une toiture. Notre confrère s'étonne que ces mesures ne soient prises que très rarement. Olivier Testard répond que si un maire prend un arrêté de péril, il est responsable de ce qui se passe ensuite. Il doit prendre les travaux aux frais de la commune et à la charge de récupérer, éventuellement, auprès du propriétaire les fonds engagés. Le problème, selon notre confrère, est que les nouveaux propriétaires des châteaux n'ont aucune idée de la charge que cela représente. Concernant le château de Saint-Blancard, Jean-Michel Lassure déclare qu'il est encore temps d'intervenir, mais ce ne sera plus le cas dans quelques années.

SÉANCE DU 23 NOVEMBRE 2021

Présents : M. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Czerniak, Fournié, MM. Cazes, Garland, Lassure, Sournia, Surmonne, Suzzoni, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mmes Ledru, Machabert, Rolland, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Cazes, Dumoulin, M. Balty.

Le Président ouvre la séance en évoquant la journée qui s'est tenue samedi dernier sur le thème : « **Archéologues et archéologie en province sous la Troisième République** » où le personnage d'Émile Cartailhac était à l'honneur. Il se réjouit d'avoir découvert les activités de l'ancien Président de notre Société à Ensérune et au Musée de Monaco. Par ailleurs, les comparaisons effectuées avec d'autres régions ont permis de mesurer l'originalité de la démarche de Cartailhac. Il signale qu'une petite exposition inaugurée à la fin de la semaine dernière autour du personnage se tient à la Bibliothèque universitaire Jean-Jaurès, en attendant celle, vraisemblablement plus complète, qui sera mise en place à la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine en janvier.

Louis Peyrusse nous annonce encore qu'il a eu une communication téléphonique avec M. Luca Tori, conservateur en chef du Musée national suisse, qui lui a présenté ses excuses pour les erreurs concernant la provenance de la stèle, que nous avons relevées dans le catalogue d'exposition lors de la dernière séance.

Suite à un courriel qui lui a été adressé par Quitterie Cazes et Michelle Fournié, le Président annonce la tenue d'une **journée d'étude sur saint Jacques, le 10 décembre prochain à la Bibliothèque d'études méridionales**. Il donne la parole à Michelle Fournié qui nous précise que cette manifestation fait suite à l'ouverture des chasses-reliquaires de Jacques le Majeur en 2018, après autorisation du clergé. Elle rappelle que nous sommes censés avoir à Saint-Sernin les corps entiers de Jacques le Majeur et de cinq autres apôtres. Cette ouverture avait donné lieu à une cérémonie de reconnaissance des reliques, puis à des observations et des prélèvements osseux destinés à être analysés. Dans la foulée un séminaire avait été organisé en 2019 à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès et il avait été prévu de faire des journées d'études une fois reçus les résultats d'analyses des prélèvements osseux effectués dans la grande chasse et dans le buste-reliquaire. Mgr Le Gall a donné l'autorisation de publication des résultats pendant le premier confinement, et la journée d'étude n'a donc pas pu être organisée à ce moment-là en raison du contexte sanitaire. Reporté plusieurs fois, ce projet peut enfin être concrétisé. Cette journée présidée par Quitterie Cazes, Hélène Debax, Dominique Watin-Grandchamp et notre consœur se tiendra le vendredi 10 décembre prochain. Elle précise qu'un intérêt tout particulier sera porté aux résultats des analyses et aux objets accompagnants ces reliques, en particulier les authentiques, ainsi qu'aux contenants. Il sera également question des archives de Saint-Sernin et de leur histoire. Enfin, une visite des cryptes sera organisée sous la direction de Jacques Dubois et de Jean-Louis Rebière.

Le Président reprend la parole et nous dit avoir reçu par courrier une proposition d'article sur le château de Quéribus, par Michèle et Jean-Bernard Gau, qu'il a déclinée puisque statutairement, seuls les articles des membres sont publiés dans nos *Mémoires*. Nous sommes par ailleurs invités par M. Nicolas Lassabe à venir visiter la cave située au n° 10 rue Tripière, qu'il croit romane mais qui est plus vraisemblablement de la fin du Moyen Âge ; un rendez-vous sera pris au mois de décembre.

Nous avons enfin reçu une lettre de candidature de Mme Sylvie Caucanas, historienne et archiviste-paléographe sortie de l'École des Chartes en 1977 avec une thèse sur la seigneurie de Castelnau-de-Lévis en Albigeois. Elle est par ailleurs l'autrice d'une thèse en histoire, sous la direction de Pierre Bonnassie, sur les moulins d'irrigation en Roussillon durant tout le Moyen Âge. Elle a fait une carrière d'archiviste à Saint-Étienne, à Perpignan et surtout à Carcassonne, où elle a été directrice des Archives départementales.

Une invitation au vernissage de l'exposition de photographies de Jean Dieuzaide nous a également été adressée par courrier électronique. Il se tiendra le 4 décembre à 16 h au couvent des Jacobins.

Louis Peyrusse fait enfin circuler un magnifique manuscrit : *Statuts des confréries de contrepontiers de Toulouse*, de 1604, qui a été donné par Émile Cartailhac à la bibliothèque de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres. Notre bibliothécaire précise qu'il s'agit de la confrérie des contrepontiers ou courtepontiers, deux métiers qui se sont fondus au XVI^e siècle et qui étaient liés à la fabrication de matelas et de couettes. Il est intéressant de voir qu'on y parle des obligations religieuses de la confrérie ainsi que des règlements de la corporation : la nomination de deux bayles qui étaient chargés de visiter régulièrement les ateliers pour éviter les fraudes, les obligations que devaient remplir les compagnons. La corporation a été fondée en l'église Saint-Antoine du Salin en 1604. Le Président se demande ce que représentent les dessins qui accompagnent le texte : des modèles de courtepointes, de piquetages ?

Louis Peyrusse passe enfin la parole à Jérôme Kerambloch pour une communication consacrée à **La Belle Paule : le mythe et l'histoire** :



HENRI RACHOU, *LA BELLE PAULE*, huile sur toile, salle des Illustres du Capitole. Cl. J. Kerambloch.

Paule de Viguier, passée à la postérité sous le nom de la Belle Paule, est avec Clémence Isaure un des personnages mythiques de la Renaissance toulousaine. Mythique, car bien qu'il s'agisse d'une femme bien réelle qui a laissé quelques traces dans les archives toulousaines, sa biographie est longtemps restée, et reste encore pour le grand public, très largement fabuleuse. Placée au centre d'un certain nombre de séquences historiques qui lui font rencontrer des rois et des reines de France, elle fut un temps une figure incontournable de l'histoire toulousaine. La communication se propose d'éclairer quand et comment cette légende de la Belle Paule s'est progressivement mise en place en plusieurs étapes répondant à des motivations diverses.

Le Président remercie notre confrère pour sa patiente mise à plat des données historiographiques et le démontage du jeu des répétitions de tous les plumitifs qui montrent bien un certain nombre d'impossibilités. Cela évoque les règlements de comptes de Noulet, qui était à l'Académie des Sciences, avec Dumège, au sujet de Clémence Isaure. Les faits décrits sont évidents : il s'agit d'une forgerie en grande partie romanesque, mais il reste, selon Louis Peyrusse, la dimension du mythe. Cette Belle Paule est un double d'Aphrodite, de Vénus, ou la résurgence toulousaine d'Hélène de Troie ; elle n'a pas, contrairement à cette dernière, de pouvoir de magie ou de sorcellerie, mais est douée pour la poésie. Il rappelle qu'un des principaux bâtiments du CHU de Toulouse porte le nom de Paule de Viguier : nous ne sommes donc pas encore sortis de l'ornière romanesque.

Michelle Fournié signale qu'elle a lu tout à fait par hasard un article mentionnant les momies de la Belle Paule,

qui n'ajoute rien à ce qui vient d'être dit, écrit par ses collègues Estelle Martinazzo et Sophie Duhem et qui porte sur les caveaux des Cordeliers, des Jacobins... Les autrices évoquent à cette occasion la présence de la Belle Paule. Louis Peyrusse rappelle qu'aussi bien à Toulouse pour la Belle Paule qu'à Bordeaux pour le caveau de Saint-Michel ou ailleurs, ces évocations se trouvent dans tous les récits de voyages romantiques. D'ailleurs, répond Jérôme Kerambloch, dans *la Mosaïque du Midi* de 1839, il y a un petit récit sur la visite des Cordeliers qui tourne effectivement autour de cette momie. Il signale également à l'assemblée qu'il est preneur de toutes mentions sur le sujet, trouvées dans les dictionnaires universels ou des articles. Jean-Michel Lassure signale Arthur Young et ses visites du Midi de la France.

Après avoir vu que la Belle Paule n'avait jamais rencontré François I^{er}, on peut se demander, ajoute notre confrère, quel était l'environnement culturel de la création de cette légende. Louis Peyrusse rappelle que le marquis d'Orbessan faisait partie de ces seigneurs du XVIII^e siècle qui avaient des connaissances intellectuelles et littéraires non négligeables. Il était à

cheval entre son hôtel de Toulouse et son château en Gascogne. Il ajoute que le tableau de la Belle Paule de Willemsens en 1842, que nous avons vu, était aussi l'ornement principal d'un magasin de mode pour dames. Le peintre l'avait donc vendu à un magasin de nouveautés. Jérôme Kerambloch ajoute que le type physique représenté par Willemsens ressemble beaucoup à ce que Gabriel de Minut écrit dans la Paulegraphie, et qu'il s'était donc bien renseigné avant de la peindre : les hanches plus larges que les épaules, les cheveux blonds bouclés... Le tableau appartient cependant au mouvement romantique, ajoute le Président.

Travaillant sur le dossier de la Belle Paule, Jérôme Kerambloch s'était penché sur l'Hôtel Bénaguet, où elle a passé une grande partie de sa vie, qui se trouve rue Tripière à côté du Musée du Vieux Toulouse ; il s'agit de la cave que nous devons visiter. Il montre des photographies de la façade en 1936, en comparaison avec l'état actuel, où il apparaît que des ouvertures ont été ajoutées, puis quelques images de la cave en question en cours de travaux. L'escalier d'accès a été démonté et des céramiques ont été trouvées. Après avoir vu ces photographies, Daniel Cazes se demande quelle est la place de l'archéologie dans ce chantier, la céramique montrant qu'il y a des couches en place. Olivier Testard se pose la question de façon plus générale : pour être passé dans le centre, de la place du Salin à la place des Carmes, il est impressionné par le nombre d'immeubles qui ont été restaurés et qui s'écroulent. Daniel Cazes se dit par ailleurs frappé par le saccage des briques sur les façades que l'on ravale. Les briques sont cassées, on cache sous des enduits tout ce que l'on trouve (les traces de fenêtres ou de portes). Il n'est pas certain qu'un relevé soit fait à chaque fois.

Daniel Cazes voudrait donner une information au sujet de la parution récente d'un ouvrage intitulé *Dictionnaire historique du patrimoine* (Lyon, 2021, éd. Fage), rédigé par Patrice Béghain, ancien directeur des affaires culturelles de notre région, et Michel Kneubühler qui était, à la même époque, chargé d'étude documentaire à la DRAC de Toulouse. Ils sont passés tous les deux à Lyon, à la DRAC Rhône-Alpes, et Patrice Béghain a fini sa carrière au poste important de maire-adjoint chargé des affaires culturelles de la Ville de Lyon. Ayant souvent travaillé conjointement, les deux auteurs ont réuni une information considérable sur le patrimoine, non seulement dans les régions méridionales – il y a beaucoup de mentions et de points de vue critiques et d'informations sur l'Occitanie –, mais aussi sur le reste du pays. Il y a des notices biographiques, d'autres sont dédiées à nos institutions, nos lois concernant le patrimoine, l'archéologie, les musées. Cette masse d'informations et les aspects critiques sont particulièrement intéressants. Daniel Cazes nous en recommande donc la consultation et l'acquisition pour notre bibliothèque, pour la somme de 45 euros. Ce livre a été présenté il y a quelques jours à la librairie *Ombres Blanches*.

SÉANCE DU 14 DÉCEMBRE 2021

Présents : MM. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Bessis, Jaoul, MM. Boudartchouk, Cazes, Garrigou Grandchamp, Scellès, Surmonne, Suzzoni, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mme Machabert, membre correspondant.

Excusés : Mmes Balty, Cazes, Czerniak, Fournié, Rolland, MM. Balty, Garland, Kerambloch, Sournia.

Louis Peyrusse remercie les membres d'être venus malgré l'absence annoncée de notre confrère Jean-Charles Balty, qui devait communiquer aujourd'hui.

Le Président propose de commencer cette séance par un devoir de mémoire envers notre confrère Christian Darles décédé en juin dernier et qui n'a pas eu encore d'éloge funèbre. Il passe la parole à Jean-Luc Boudartchouk qui a accepté de nous rendre compte des carrières de notre confrère défunt.

Notre collègue et ami Christian Darles, à l'issue d'une lutte courageuse contre la maladie, s'en est allé le 19 juin de cette année, à Saint-Girons. Ses cendres ont été dispersées en Ariège, au Col du Sarail, le 14 juillet, au milieu des bois, ces bois peuplés de girouettes qu'il affectionnait tant.

Né en 1949, il avait comme beaucoup de Toulousains effectué sa scolarité au Lycée Pierre-de-Fermat, puis avait choisi l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse où il se distingua par un parcours aussi durable que brillant. Devenu architecte DPLG en 1974, il y devint logiquement professeur et l'une des figures majeures de la recherche en architecture. Titulaire d'une thèse obtenue en 2008, il soutint une HDR en 2014 (son mémoire, portant sur ses recherches en Orient était intitulé « L'Antiquité dans le miroir de l'architecture ») ; ce fut la consécration d'un cursus académique qu'il avait mené de main de maître entre l'Orient lointain et le sud-ouest de la France.

Chercheur Associé à l'UMR Travaux et Recherches Archéologiques sur les Cultures, les Espaces et les Sociétés, TRACES 5608 (Équipe RHAdAMANTE et Pôle Afrique), chercheur Associé au Laboratoire de Recherches en Architecture de l'ENSA de Toulouse, membre de l'Académie d'architecture, il était également chevalier de l'Ordre National des Arts et des Lettres. Enfin Christian était, de longue date, membre correspondant de notre Société.

Aussi loin que remontent mes souvenirs d'archéologue, Christian Darles était là, présent et disponible sur tous les sujets, toutes les problématiques. Tout l'intéressait, tout le passionnait, et cette passion allait de pair avec celle de l'échange, de la discussion, et *in fine* de la convivialité. Sans revenir ici sur l'incroyable foisonnement de ses missions de chercheur à l'étranger, ni sur ses recherches passionnantes sur Saint-Lézer alias *Castrum Bigorra* dont il a été un des maîtres d'œuvre de la résurrection, nous rappellerons ici son investissement de plus de 40 ans sur Toulouse antique, depuis les années 1980, au gré de l'actualité de la recherche qu'il accompagnait et soutenait par ses connaissances encyclopédiques et son expérience cosmopolite. Les remparts de Toulouse, les monuments publics de la cité, tous les grands chantiers d'archéologie préventive ont bénéficié des lumières et des conseils de Christian, qui accueillait généreusement en ses locaux, peuplés de milliers de livres, de dessins et de crayons, toutes les équipes et tous les chercheurs.

Au sein de notre Société, il a présenté, toujours en équipe (car il ne concevait le travail qu'en équipe), plusieurs contributions importantes parmi lesquelles, en 2016, un article très documenté sur la porte nord de l'enceinte antique de Toulouse. Cette publication a permis de transmettre, consolider et mettre en perspective la documentation survivante de ce qu'il faut bien appeler l'un des nombreux drames de l'archéologie toulousaine. Plus récemment, Christian avait enrichi de ses belles et subtiles aquarelles l'exposition et le grand catalogue Wisigoths rois de Toulouse, véritables œuvres d'art créées toujours au plus près des équipes de chercheurs. Les travaux en cours et à venir continueront à se nourrir de ses acquis scientifiques, et ses amis et collègues se souviendront longtemps, en souriant, de l'homme du Midi qu'il fut, curieux autant que joyeux, affable autant que généreux.

L'assemblée observe une minute de silence en sa mémoire.

Au titre des courriers reçus, un appel à dons nous a été adressé de la part d'Olivier Poisson pour **la restauration de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa** ; 2,5 millions d'euros sont nécessaires à ce projet. Les travaux touchant le logis du grand sacristain, où vont être présentés les restes de la tribune, sont aujourd'hui achevés. D'autres seront entrepris sur les galeries nord et sud puis encore deux tranches sont prévues d'ici à l'année 2023.

Nous avons enfin reçu un courrier du Maire de Toulouse daté du 29 novembre, en réponse à notre demande de subvention qui a été votée lors de la séance du 22 octobre : 4 000 euros nous ont été accordés. Nous remercions la Ville de Toulouse.

Louis Peyrusse nous annonce ensuite que le Congrès archéologique du Gers se tiendra sur trois jours, du 22 au 27 juin sur un seul thème : *Lieux de pouvoirs en Gascogne aux XIII^e et XIV^e siècles*.

Par ailleurs, Pierre Garrigou Grandchamp nous a fait suivre un courriel du Comité français d'histoire de l'art annonçant des soldes du fonds éditorial des publications du Comité historique de la Ville de Paris. Certains de ces ouvrages pourraient bien nous intéresser, en particulier ceux que l'on ne trouve pas dans les bibliothèques toulousaines, comme le *Dictionnaire par noms d'architectes des constructions élevées à Paris aux XIX^e-XX^e siècles, période 1876-1899* de Dugast et Parizet, ou les ouvrages sur les orfèvres de Mme Bimbenet-Privat, qui sont la base des études sur l'orfèvrerie. Le Président désire s'entretenir avec notre Bibliothécaire pour voir ce qu'il serait possible d'acquérir pour la Société.

Louis Peyrusse présente ensuite un ouvrage que notre confrère P. Garrigou Grandchamp offre à la bibliothèque de la Société :

Angers. Formation de la ville. Évolution de l'habitat, publication de l'Inventaire Général, Paris, 2016.

L'ordre du jour appelle l'examen de la candidature de Mme Sylvie Caucanas au titre de membre correspondant. Après lecture par Louis Peyrusse du rapport que lui a fait parvenir Michelle Fournié, Mme Sylvie Caucanas est élue membre correspondant de notre Société.

Le Président donne ensuite la parole à Bruno Tollon pour une communication : ***Quand Pierre Assézat apparaît dans la correspondance diplomatique de Charles IX.***

Il remercie notre confrère pour cette communication qui montre bien, selon lui, comment sept ans après le coup de force protestant, Assézat continue de cristalliser les haines au point de vouloir le « prendre et l'arrêter », suivant des méthodes douteuses. C'est un document très intéressant, poursuit-il, car il y a peu de meneurs protestants que l'on poursuit, et cet écrit témoigne de l'importance du personnage. Il était propriétaire d'un très grand hôtel à Toulouse dans lequel il a finalement très peu vécu ; c'est donc son épouse qui l'a surtout habité. Il est surprenant, ajoute-t-il, de voir comment le système d'exécution de l'époque fonctionne. En effet, répond Bruno Tollon, c'est une époque où la violence a beaucoup d'importance.



VUE DU MONT SAINT-CIRQ. Cl. A.-L. Napoléone.

Louis Peyrusse donne ensuite la parole à Jean-Luc Boudartchouk pour une communication courte : ***Nouvelles données textuelles et archéologiques sur le site du Mont Saint-Cirq (commune de Cahors).***

Le Président remercie notre confrère pour cette exploration. Les dessins de Rouméjoux sont des découvertes importantes : l'enceinte était connue, mais la réapparition de ce matériel de fouille est spectaculaire. Ce n'est malheureusement qu'une réapparition graphique répond Jean-Luc Boudartchouk. Les dessins sont cependant très précis reprend notre Président : nous avons vu qu'il notait toutes les mesures. Daniel Cazes voudrait revenir sur le dessin que notre confrère a appelé « linteau » alors que le dessinateur l'avait intitulé « sarcophage ». En réaffichant l'image, il note la présence d'une frise basse et haute qui exclut en effet l'hypothèse d'un sarcophage et qui pourrait rappeler des vestiges de Thézels. Le conférencier pense également, sous réserve de vérifications, qu'il s'agit d'un relief ancien mentionné dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles, qui proviendrait de l'église de la Daurade. Il prévoit encore d'étudier de façon détaillée tous les dessins et les annotations des carnets de Rouméjoux et, une fois ce dépouillement achevé, de se rendre aux archives pour voir quelle est l'économie qui a présidé au rassemblement et à la reliure des feuilles. Cependant, ajoute-t-il, on peut voir d'ores et déjà que certains éléments sont insérés dans un ensemble de dessins de vestiges cadurciens, et on a donc bon espoir de découvrir d'autres éléments inédits. Il sera possible également de croiser ces données avec les quelques informations issues des fouilles effectuées à Cahors et au Mont Saint-Cirq à l'époque. En outre, les antéfixes en terre cuite décorées d'une croix surmontant un visage, représentant probablement la Sainte Face, telles que celle qui a été dessinée par Rouméjoux, appartiennent généralement, lorsqu'elles sont documentées, à un contexte cultuel. Cette découverte est donc particulièrement importante pour le site du Mont Saint-Cirq et conforterait les informations contenues dans le manuscrit de Copenhague de la Vie de saint Didier : le site recèlerait une église.

Pierre Garrigou Grandchamp note qu'il n'y a pas que des fortifications sur ce site et demande si on peut le qualifier de proto-urbain comme ceux que Laurent Schneider a trouvés en Languedoc. Ces sites, répond Jean-Luc Boudartchouk, ont un autre contexte historique et politique, ils sont dans l'orbite du royaume wisigoth d'Espagne. Dans le cas du Mont Saint-Cirq, les constructions d'origine datent du Bas-Empire. Il y a effectivement une ville miniature, un rempart, une église ; le

manuscrit de Copenhague évoque des tours et des maisons et si ce texte s'avère fiable, ce que nous croyons, nous avons sur ce site un complexe de plusieurs hectares que l'évêque Didier a agrandi et fortifié à partir d'éléments préexistants de la fin de l'Antiquité. Maurice Scellès relève que le site ne fait que 100 m sur son plus long côté, ce qui ne fait pas beaucoup. Une ville du Bas-Empire, répond notre confrère, n'a parfois guère plus que 2 ou 3 ha de surface.

Louis Peyrusse voudrait avoir des informations sur ce dessinateur. Pierre Garrigou Grandchamp répond qu'Anatole de Rouméjoux était un propriétaire terrien et qu'il faisait partie de ces aristocrates qui vivaient chez eux, en province ; il a passé sa vie à dessiner. Il était membre de la Société française d'Archéologie, et il a publié dans le *Bulletin Monumental* des articles illustrés de ses dessins. Il est le premier à donner des descriptions des rues de Cahors et de ses maisons médiévales. Il a produit des milliers de dessins, mais on n'en connaît malheureusement que très peu puisqu'il n'a pas publié ceux qui n'illustraient pas ses articles, c'est-à-dire la plus grande partie. Étant périgourdin, il a d'abord dessiné la Dordogne mais également le Quercy. Jean-Luc Boudartchouk ajoute qu'il était correspondant d'Arcisse de Caumont. Daniel Cazes voudrait revenir sur l'antéfixe en terre cuite qui s'inspire, selon lui, de la sculpture provinciale romaine, si bien étudiée par Ranuccio Bianchi Bandinelli, celle qui s'échappe des canons officiels et que l'on voit apparaître aussi bien en Orient que dans le sud de l'Espagne. Selon lui, le sculpteur de la porte Miègeville de Saint-Sernin a vu ce type de sculpture romaine provinciale avec ces personnages aux joues un peu bouffies. D'après ce que j'ai pu lire, répond Jean-Luc Boudartchouk, ces visages représentent la Sainte Face. Ce qui est frappant, reprend le Président, c'est que la croix est bien petite par rapport aux exemples donnés en comparaison. Les antéfixes pris en exemple, précise le conférencier, proviennent de la Gaule centrale et du Nord, mais il en existe d'autres où le motif est décliné dans toutes les tailles. Si le dessin est fidèle, reprend Daniel Cazes, on devine une qualité supérieure à ce que l'on peut voir à Saint-Bertrand-de-Comminges.

Le Président demande à la Secrétaire adjointe de résumer notre visite de la veille des **caves de la rue Tripière** :

À la demande des propriétaires de ces caves, désireux d'avoir des informations et des conseils sur les locaux qu'ils occupent, quelques membres de la Société se sont rendus sur les lieux (cf. Bulletin de l'année académique 2019-2020, vol. LXXX-LXXXI, p. 302-303). Nous avons pu constater que deux croisées d'ogives sont conservées en sous-sol, avec des moulures de profil simplement chanfreinés et des clés de voûte sans décor. Les retombées ne sont pas visibles puisque le sol surhaussé les recouvre. De grandes niches assez profondes s'enfoncent au Nord sous la rue et la porte d'origine ouvrant au Sud est conservée ; elle donne aujourd'hui sur un escalier en vis débouchant dans la cour, dont on peut imaginer qu'il a pris la place de l'ancien degré. Des traces indiquent qu'une troisième croisée d'ogives avait été bâtie à l'Ouest, là où se trouve actuellement une petite salle couverte d'un berceau (XVI^e-XVII^e siècles) ; les reprises occasionnées par sa construction apparaissent clairement. Ici donnait l'accès moderne à la cave et les murs de l'escalier montrent de multiples reprises, dont un angle de bâtiment, qui restent aujourd'hui difficiles à interpréter. Cette visite a sans doute été nécessaire pour permettre aux propriétaires de retenir les informations les plus importantes, parmi toutes celles qu'ils avaient eues par ailleurs, à savoir principalement qu'il s'agit d'une construction de la fin du Moyen Âge (XIV^e siècle) et certainement pas antérieure. En outre, s'ils envisagent de creuser la cave pour retrouver le niveau d'origine, nous leur avons vivement conseillé d'entrer préalablement en contact avec le Service régional de l'Archéologie.

Martine Jaoul pense avoir visité cette cave il y a une vingtaine d'années et nous indique qu'il y a certainement un dossier d'inventaire sur ces vestiges. Louis Peyrusse fait remarquer que si les deux croisées d'ogives sont bien conservées, le reste de l'édifice est en mauvais état. Pierre Garrigou Grandchamp demande s'il existe un plan de ces caves. Olivier Testard répond que les propriétaires de la cave doivent lui en transmettre un. Le Président ajoute qu'une modélisation 3D de l'immeuble, assez spectaculaire, nous a été montrée.

Louis Peyrusse donne la parole à Daniel Cazes pour la suite de son enquête sur nos **propriétés de Martres-Tolosane** :

Notre « parcelle oubliée de Bonan » (5 120 m²) qui se trouve au nord de Martres-Tolosane, est en fait située entre le canal de Saint-Martory et l'autoroute, derrière la gravière mitoyenne du domaine de Pouze. Elle a été acquise par notre Société en 1942, achat mystérieux puisque peu de documents, sauf l'acte de vente que nous conservons dans nos archives, en témoignent. Plusieurs membres de notre Société se sont intéressés à cette parcelle à ce moment-là, ils y ont fait des sondages : elle présentait donc un intérêt. Les photographies aériennes les plus récentes fournies par la Mairie donnent l'impression qu'il y a là une construction antique en forme de « L ». Sur notre parcelle se trouve l'un des corps de ce bâtiment, le reste se trouvant sur deux parcelles mitoyennes appartenant à la Mairie de Martres. On peut donc penser que ces vestiges sont à l'abri. Jusqu'en 1972, le Trésorier percevait un

fermage sur cette parcelle. Puis la Société semble l'avoir oubliée, ainsi que le fermier de cette parcelle. Le problème, à l'heure actuelle, est de renouer un lien avec la personne qui exploite cette terre. Après trois mois d'enquête et avec l'aide de la municipalité de Martres, notre confrère a fini par trouver le nom de la personne qui exploite notre parcelle. Il se propose donc de lui écrire et de la rencontrer. Cette personne est propriétaire de la parcelle voisine et la Mairie de Martres l'autorise à exploiter les siennes. Il n'y a visiblement pas de cultures sur ces terres : il s'agit de prairies destinées à l'élevage de vaches, ce qui est plutôt une bonne nouvelle. À l'occasion de leur future rencontre, Daniel Cazes pense lui proposer de lui laisser utiliser notre parcelle sans droit de fermage à condition qu'il ne l'utilise pas pour la culture. Louis Peyrusse fait remarquer que si la Société a acheté cette parcelle c'est qu'elle a un intérêt archéologique et il faut, selon lui, demander avec la Mairie de Martres son classement au titre des Monuments Historiques.

Une deuxième information, poursuit Daniel Cazes, concerne Chiragan. Il rappelle la mise en place du sentier *Garona* qui va de Toulouse au Val d'Aran et qui passe au niveau de Martres-Tolosane sur la rive droite de la Garonne. Or la Mairie de Martres aimerait bien créer une sorte de boucle permettant de passer sur la rive gauche. Cette boucle longerait notre site de Chiragan ainsi que le quartier de Saint-Vidian pour rejoindre la rive droite au niveau du barrage EDF. À la réunion qui a eu lieu pour ce projet, notre confrère a fait valoir les désirs de notre Société concernant l'emplacement de la passerelle que le Département est obligé de construire entre l'île du Moulin et notre terrain de Chiragan. En effet, l'idée initiale était de la construire sur l'écluse. Or celle-ci étant très ancienne et réutilisant des matériaux antiques, notre confrère a demandé qu'elle soit préservée et que la passerelle soit bâtie en aval. Ce point de vue a été accepté et, au printemps, ce sentier sera mis en place. Par ailleurs, le Département ne fera qu'une signalétique. La Société verra avec la Mairie de Martres s'il est possible d'installer des panneaux explicatifs pérennes sur les sites. Daniel Cazes propose de profiter de l'occasion pour faire une petite excursion sur les lieux au printemps et inaugurer ces nouvelles installations. Cela permettrait aux jeunes membres de visiter les lieux et de leur passer ainsi le flambeau.

Le Président remercie notre confrère pour son enquête et son compte-rendu.

SÉANCE DU 4 JANVIER 2022

Présents : M. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Cazes, Czerniak, Fournié, Jaoul, MM. Cazes, Garland, Garrigou Grandchamp, Scellès, Sournia, Surmonne, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mmes Caucanas, Rolland, MM. Kerambloch, Mattalia, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Ledru, Machabert et Pradalier ; MM. Balty et Péligny.

Le Président salue l'assemblée, à qui il présente ses vœux pour cette nouvelle année. Il accueille Sylvie Caucanas nouvellement élue membre correspondant, qui prend séance ce soir.

Au titre des courriers reçus, Louis Peyrusse rappelle qu'on a fait suivre aux membres le lien envoyé par le Musée national Suisse, permettant une visite en 3D de l'exposition sur les stèles néolithiques « Hommes. Sculptés dans la pierre ». Il nous annonce en outre que notre stèle rejoindra la salle des séances le 28 janvier au matin.

Le Président nous avise par ailleurs que deux candidatures au concours nous sont parvenues. Il s'agit tout d'abord de la thèse, envoyée pour l'instant sous la forme d'un fichier numérique, de Jules Masson Mourey, qui a écrit dans le catalogue d'exposition suisse la notice sur notre stèle des Montels. Cette thèse a été soutenue à l'Université d'Aix-Marseille en novembre dernier et porte sur près de 250 stèles néolithiques du sud-est de la France. Sont incluses également celles du Massif central et du Rouergue. Il précise, suite à une remarque de Maurice Scellès, que la version papier de ce travail nous sera envoyée plus tard ainsi qu'une lettre de candidature, selon les règles instaurées pour tous les candidats. Le Président espère que Benjamin Marquebielle voudra bien accepter d'être le rapporteur de ce travail.

Nous avons également reçu un Mémoire de Master 2 rédigé par Marion Ortiz, *Les plafonds peints du château de Pomas (Aude)*, soutenu en juin 2021 à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, sous la direction de notre consœur Virginie Czerniak. Louis Peyrusse précise par ailleurs que nous accepterons les dossiers de candidature jusqu'au 18 janvier (et non jusqu'au 15).

Il signale aussi que la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine de la rue du Périgord a enfin ouvert l'**exposition Cartailhac**. Celle-ci est très riche en documents grâce aux archives de la famille Bégouen. Un petit film est présenté, mais celui-ci prend le personnage par les marges. En effet, François Bon présente l'archéologue pour la partie Université, où Cartailhac n'était qu'un orateur invité. Il est aussi question des décors pariétaux et des relations avec la famille Bégouen.

Son énorme travail dans les revues, les congrès et les sociétés savantes est à peine évoqué. On y voit en revanche les plaques photographiques avec lesquelles il illustrait ses cours publics ainsi que ses notes de préparation, abondamment raturées, témoignant d'une éloquence très Troisième République. Notre Président conseille donc vivement à l'assemblée d'aller voir cette exposition tout à fait remarquable.

Il nous rappelle par ailleurs que nous nous retrouvons dans quinze jours pour une Assemblée générale : c'est donc aujourd'hui la dernière séance qu'il préside. Il fait appel à d'éventuelles candidatures, bien que le Bureau ait déjà sollicité notre consœur Virginie Czerniak. C'est elle qui décidera sans doute si la séance publique se tiendra le 20 ou le 27 mars, si seulement elle peut se tenir.

Notre Trésorier prend la parole pour faire le point sur les cotisations. Il dit avoir envoyé en décembre pas moins de 55 rappels de cotisation, et sur deux années pour plus de la moitié. La covid est incontestablement la cause principale de ce retard. À l'heure actuelle, les cotisations commencent à entrer et nous sommes invités à payer celle de 2022 dès à présent. Nous déplorons cependant la démission d'un de nos membres archéologues, Frédéric Veyssières, qui ne peut plus venir assister à nos séances.

Daniel Cazes demande la parole pour nous transmettre une information qui lui a été donnée par notre confrère Xavier Barral i Altet. Il s'agit d'un double congrès de sigillographie qui aura lieu l'année prochaine. Une partie se tiendra en novembre à Barcelone, organisée par l'Institut d'études catalanes. Elle sera consacrée à la sigillographie médiévale en Catalogne et dans les territoires de la couronne d'Aragon dans un contexte européen. Un autre colloque lui succèdera, toujours en novembre, à Naples, organisé par l'Université Frédéric II, qui traitera plus particulièrement de la sigillographie féminine dans l'Europe méditerranéenne, catalano-aragonaise et angevine. Ce double congrès sera donc très important et constituera un lien entre l'Université de Naples et l'Institut d'études catalanes dans ce domaine de recherche particulier. Daniel Cazes regrette l'absence de notre confrère Laurent Macé, qui aurait été très intéressé par la nouvelle de cette manifestation. L'information lui sera transmise.

Le Président passe enfin la parole à notre confrère Bernard Sournia pour une communication sur ***Le rond-point champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne***, publiée dans ce volume (t. LXXXII, 2022), de nos *Mémoires* :

À défaut de documents d'archives (incendiés en 1908), l'on se propose de reconstituer la chronologie de la cathédrale par une observation fine du bâtiment lui-même et de situer l'ouvrage par analogie avec quelques-uns des modèles dont s'est inspiré l'architecte de Bayonne. Parmi ces modèles, une importance décisive revient à quelques réalisations du domaine champenois, calqués, parfois, au centimètre et à la moulure près ! Ces emprunts donnent d'intéressants points de repère chronologiques pour situer le chantier bayonnais.

L'analyse architecturale adopte le parti pris d'une sorte de chronique de chantier, procédé d'exposition qui a la propriété de mettre en évidence des enchaînements et des connexions autrement inapparents. Le dessin est un autre auxiliaire de l'enquête, d'une incomparable efficacité heuristique. L'étude, prévue pour embrasser l'histoire entière de la cathédrale, ne s'occupe pour l'instant que d'en reconstituer le projet, d'analyser la construction de son rond-point ainsi que celle, concomitante, du cloître.

Le Président remercie l'orateur pour cette enquête passionnante sur un édifice majeur pour l'implantation de l'architecture du Nord dans le Midi et qui est aujourd'hui si difficile à lire. Il se dit frappé par ce roman de la cathédrale qui nous a été offert, un peu à la manière de Fernand Pouillon dans *Les pierres sauvages*. Cependant, qu'en est-il de la firme rémoise ou champenoise à Bayonne ? Bernard Sournia a le sentiment que l'artiste qui a dessiné les chapelles absidiales est particulièrement talentueux : en témoignent la remarquable qualité d'exécution et sa géométrie impeccable. On sent, selon lui, la présence d'un chef d'équipe exigeant et doué. Il a sans doute fallu, en arrivant sur place, établir le relevé de la vieille cathédrale, effectuer des visées pour bien fixer les axes. Il a fallu également s'enquérir des matériaux pour les maçonneries et les encadrements de baies. Il a fallu enfin calculer la profondeur des fondations. Ce travail préalable a été fait par un « architecte » sans doute accompagné de deux ou trois assistants. S'agissait-il d'une compagnie de maçons champenois ? C'est probable, et elle avait œuvré sur les chantiers d'Amiens et de Reims dans les années 1250-1260. Comment expliquer, reprend Louis Peyrusse, si on a une telle sophistication du dessin architectural, la relative médiocrité de la sculpture ? Notre confrère reconnaît ne pas s'être penché sur le problème de la sculpture. Le portail sculpté du croisillon sud dont il a été question a été construit dans la lancée du cloître par l'équipe des Champenois, mais avec une moindre qualité d'exécution. Enfin, remarque notre Président, visiblement l'évêque et le chapitre avaient les moyens pour lancer un tel chantier et faire appel à une équipe de qualité ; comment, à partir de la documentation publiée au XIX^e siècle, peut-on juger de l'état du diocèse de Bayonne au milieu du XIII^e siècle ? Notre confrère préfère ne pas se lancer dans cette question purement historique.

Virginie Czerniak voudrait savoir quelles archives ont été détruites. Toutes les archives épiscopales, ainsi que celles du chapitre cathédral ont été brûlées en 1908, répond notre confrère, et seules subsistent celles concernant les restaurations du XIX^e siècle, qui rendent compte quelquefois de l'état du monument avant restauration. Émile Boeswillwald, qui a été

l'architecte diocésain chargé des restaurations à partir des années 1850 et jusque vers 1885, a œuvré sur cette cathédrale avec talent mais sans grand scrupule archéologique. Il a remplacé, par exemple, les remplages flamboyants des fenêtres du transept par des remplages rayonnants.

Virginie Czerniak est admirative devant les dessins réalisés par notre confrère, qui en plus d'être beaux sont très pédagogiques. Bernard Sournia répond que dessiner lui permet de comprendre le monument et de visualiser ses hypothèses. Tout en suivant constamment les conclusions d'Élie Lambert, son propos a surtout été d'étudier en détail le déroulement du chantier, qui n'a pas précisément intéressé É. Lambert, et de faire ressortir des données essentielles sur le processus d'élaboration et d'évolution du projet, le dessin se donnant pour objectif de dresser une image complète et détaillée d'un édifice regrettablement peu connu. Le Président rappelle qu'Élie Lambert a été membre de notre Société au moment où il était réfugié à Toulouse pendant la guerre à cause de la persécution nazie. Il était par ailleurs agrégé d'allemand et s'est passionné pour l'Espagne et l'art musulman. Daniel Cazes ajoute qu'il lui semble qu'Élie Lambert voulait faire de Bayonne une étape dans la diffusion de l'architecture gothique vers les grandes cathédrales de Castille, León, Burgos... Il demande ce que l'on peut en penser aujourd'hui à la lumière des études récentes effectuées sur les cathédrales espagnoles. Bernard Sournia répond qu'en 1234, un comte de Champagne, Thibaut dit « le Chansonnier », devient roi de Navarre, fondant une dynastie qui perdurera sur trois générations avant d'être supplantée par la famille des comtes d'Évreux jusqu'au XV^e siècle. Ces présences françaises en Navarre ont évidemment favorisé la diffusion des formes gothiques outremer. Par ailleurs, la Navarre convoitait Bayonne, où elle ne réussit jamais à s'implanter. Cependant, les Bayonnais, grands navigateurs et grands ingénieurs de marine, prêtaient leurs bateaux aux Navarrais. Ils en ont fourni en particulier aux rois de Navarre pour la Croisade. En retour, ils aidaient militairement les Bayonnais pour défendre leur trafic commercial. Il y a donc des liens très étroits entre Bayonne et la Navarre. Les édifices gothiques du pays navarrais témoignent d'une forte influence de la France du Nord, sinon précisément champenoise. Daniel Cazes pense que c'est plutôt à León que celle-ci se fait sentir et il est vrai que les références rémoises abondent dans cette cathédrale. Nicole Andrieu suppose qu'il pourrait y avoir des archives à Reims, ou des chercheurs qui suivent cette piste.

Pierre Garrigou Grandchamp fait remarquer que Soissons et Amiens étant en Picardie, il faudrait sans doute parler d'une équipe champenoise et picarde, mais peut-on faire la part entre les deux régions ? Les influences les plus marquées proviennent-elles de Reims et de Saint-Nicaise ? L'orateur déclare ne pas vouloir rentrer dans un débat de distinction entre écoles picarde et champenoise, l'influence de Reims restant toutefois dominante à Bayonne. Pierre Garrigou Grandchamp revient sur la question des ressources dont l'orateur a donné quelques éléments dans sa présentation, et il pense que nous sous-estimons à l'heure actuelle la richesse de la ville. Élie Lambert avait le premier signalé la grande série de caves voûtées des XIII^e-XIV^e siècles existant à Bayonne, cas pour ainsi dire unique dans le groupe des villes du sud-ouest de la France. Ces nombreuses caves témoignent de la puissance commerciale de Bayonne ; on peut penser que le chapitre et l'évêque avaient des droits sur ce commerce. Bernard Sournia promet à l'assemblée une autre communication sur la construction de cette cathédrale, faisant suite à celle-ci.

Au titre des questions diverses, Louis Peyrusse donne la parole à notre Trésorier pour nous présenter **la restauration de l'Hôtel Castellane**, où a été créée la Société archéologique du Midi de la France en 1831.

SÉANCE DU 18 JANVIER 2022

Présents : M. Peyrusse, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Bessis, Cazes, Czerniak, Fournié, Jaoul, Pradalier-Schlumberger, MM. Cazes, Garland, Macé, Scellès, Sournia, Stouffs, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Dumoulin, Ledru, Rolland, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Nadal, MM. Balty, Garrigou Grandchamp, Tollon.

Le Président salue l'assemblée puis nous informe des courriers reçus. Un message électronique nous a été adressé par M. Denis Aprville pour attirer l'attention de la Société sur **l'état des ruines de l'église romane de Cadalen**, petite église du Tarn sur laquelle le clocher s'est effondré en 1951 – au moment où l'on entreprenait des travaux pour la consolider –, et dont la sculpture montre l'influence de Saint-Sernin de Toulouse. Marcel Durliat a d'ailleurs fait une notice sur cette église dans *Haut-Languedoc roman* (coll. Zodiaque). Monsieur Aprville s'émue du lierre qui envahit les murs de l'abside et des arbustes qui poussent à l'intérieur des ruines au risque de fragiliser les vestiges du bâtiment. Louis Peyrusse propose que la Société écrive au Maire de la commune de Cadalen, propriétaire de l'édifice, à M. Gironnet, ABF du Tarn et responsable de l'UDAP, et à la conservatrice des Monuments Historiques de la DRAC Occitanie, pour attirer l'attention sur ce problème qui peut se résoudre facilement par la maîtrise de la végétation.

Il suggère que l'on envoie une lettre du type :

Un visiteur régulier de l'église romane de Cadalen a récemment attiré l'attention de la Société Archéologique du Midi de la France sur l'état préoccupant des ruines envahies par la végétation, en particulier des murs couverts de lierre. Un jardin spontané. Après la chute du clocher en 1951 et l'effondrement des voûtes, l'église semble menacée par une nouvelle catastrophe, plus lente à venir, certes, celle de la déstabilisation des murs sous l'action de végétaux divers. Le problème appelle une solution simple que nous vous demandons d'opérer : qu'un entretien soigneux débarrasse les murs médiévaux de toute flore parasite et dangereuse. Nous vous prions de croire...

Maurice Scellès demande si l'édifice est protégé au titre des Monuments Historiques. Le Président confirme que c'est le cas, raison pour laquelle nous pouvons interpeller l'ABF et la CRMH. Quitterie Cazes signale qu'une étude du monument avait été faite par Mélanie Chaillou il y a une dizaine d'années. Il s'agissait d'une commande d'analyse archéologique du bâti de l'église financée par la Mairie. Cela veut dire qu'à une époque la municipalité a eu envie de mieux connaître le monument ; il faut sans doute rappeler cette étude dans le courrier. Louis Peyrusse précise que le Maire a changé en 2020, puis il propose de préparer le courrier qui sera à la signature de son successeur.

Nous avons également reçu par courrier, poursuit-il, les conventions de prêt pour l'exposition Cartailhac, et Sandra Péré-Noguès, qui est une des commissaires de l'exposition, nous fait savoir qu'elle est prête à faire visiter l'exposition aux membres de la Société, par groupes de dix personnes (conformément aux normes sanitaires en vigueur).

Par ailleurs, le CNRS nous a envoyé un questionnaire destiné aux associations. Même si ce n'est pas notre profil, le Président suggère que nous répondions.

Notre consœur Inocencia Queixalós nous a envoyé par mail un annuaire des laboratoires d'analyses français reconnus.

Enfin, l'Institut catholique nous invite à une **exposition Monique Frydman** dans l'espace muséographique Georges-Baccrabère. Elle commence le 20 janvier et se tiendra jusqu'au 19 février de cette année.

Parmi les nouvelles diverses, le don d'un tiré-à-part pour notre bibliothèque :

Jean-Luc Boudartchouk et Jean-Pierre Chambon, « Une confrontation expérimentale entre données linguistiques et données archéologiques : toponymes gothiques et sites goths dans l'ancien diocèse d'Albi », *Revue de linguistique romane*, t. 85, Strasbourg, 2021, p. 3-18.

Par ailleurs, nous avons **reçu de Mme Claire Jover l'extrémité d'un pieu de la pile du ponceau trouvé, il y a plus de 30 ans, au confluent de la Lèze et de l'Ariège**. Daniel Cazes pense qu'il pourrait être antique, le Président le pense plutôt récent, mais il pourrait aussi être médiéval. Avant de l'examiner de plus près, nous remercions Mme Jover pour ce don. Louis Peyrusse rappelle par ailleurs que la stèle des Montels nous reviendra le 28 janvier.

Le Président nous informe de quelques modifications à porter dans notre calendrier de l'année. La séance publique devra en effet être fixée au 27 mars en raison du décalage dû à la mise au point des travaux en commission pour le concours. Les membres de cette commission, dont fait partie le Bureau, se réuniront en visioconférence le 24 février en fin d'après-midi et le vote de la Société se fera le 8 mars. Il restera donc trois semaines pour prévenir nos futurs lauréats. Louis Peyrusse propose également de profiter de la séance publique pour vendre à prix réduits des volumes dont il nous reste des stocks importants, à savoir :

- les volumes du *Congrès archéologique du Quercy* publié par la SFA ;
- les *Mélanges Marcel Durliat* ;
- les *Mélanges Michel Labrousse* ;
- les tirés-à-part de l'étude de Marcel Durliat sur « La sculpture au XI^e siècle en Occident » ;
- le catalogue de *Toulouse à l'époque romantique*.

En faisant le point sur les travaux présentés au concours, le Président déplore les difficultés qu'il rencontre pour récupérer les envois postaux.

Nous en avons huit soumis au concours cette année, dont deux thèses :

- Jules Masson Mourey, *Images du corps en Méditerranée occidentale : les stèles anthropomorphes néolithiques du Sud-Est de la France (V^e-III^e millénaire)*, thèse de doctorat sous la direction de Maxence Bailly, Université d'Aix-Marseille, 2021 ;

- Marion Ortiz, *Les plafonds peints du château de Pomas (Aude)*, mémoire de Master 2 sous la direction de Virginie Czerniak, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;
- Nicolas Duthoit, *L'archéologie des grands tracés linéaires en France : le cas de la région Midi-Pyrénées entre les années 1990 et 2000*, mémoire de Master 2 sous la direction de Florent Hautefeuille, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;
- Carole Dhuicque, *La conservation-restauration de la pierre sculptée à Toulouse (fin XVI^e-XVII^e siècles)*, mémoire de Master 2 sous la direction de Pascal Julien et Adriana Sénard-Kiernan, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;
- Valentine Bacconnier, *L'église de Bourg-Saint-Andéol*, mémoire de Master 1 sous la direction de Géraldine Mallet, Université de Montpellier 3, 2021 ;
- Élodie Domain, *Le château de Pibrac de l'humanisme à l'éclectisme*, mémoire de Master 2 sous la direction de Pascal Julien et Adriana Sénard-Kiernan, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;
- Coline Polo, *Les résidences aristocratiques dans le Comtat Venaissin (XIV^e-XV^e siècles)*, thèse de doctorat sous la direction de Guido Castelnuovo, Université d'Avignon, 2021 ;
- Quentin Sintès, *La submersion des vignes et la trajectoire de la monoculture viticole pendant la crise du phylloxéra dans les Pyrénées orientales (1871-1885). Une histoire environnementale des usages de la terre et de l'eau dans le paysage viticole roussillonnais*, mémoire de Master sous la direction de Giacomo Parrinello, Institut d'études politiques de Paris, 2021.

Notre Trésorier se demande si ce dernier travail n'aurait pas plus sa place à l'Académie des Sciences. Maurice Scellès rappelle que nous avons déjà primé une thèse d'Histoire du Droit.

S'étant constituée en Assemblée générale, la Compagnie se voit présenter :

- le rapport moral du Président ;
- le rapport d'activité de la bibliothèque ;
- le bilan financier.

Rapport moral du Président

Au moment où je succédais à Émilie Nadal à la présidence *ad interim* de notre Société, je ne songeais pas que celle-ci allait voir ses activités percutées par un virus couronné dont la virulence mettrait à mal notre programme. On croise les doigts : pour l'instant, le virus, même sous sa forme omicron, n'a conduit aucun de nos membres à l'hôpital. Je regrette, dans ma stupeur d'alors, de ne pas avoir vu venir la pandémie et ne pas être passé plus tôt à la visioconférence, qui eût permis une plus riche moisson de communications, donc d'articles. La Société a vécu dans des circonstances fluctuantes. Nous avons à déplorer la mort en juin 2021 de Christian Darles, des suites d'une longue maladie. Nos rangs se sont étoffés de plusieurs membres correspondants dont quatre anciens lauréats de nos concours, ce qui nous apporte une jouvence appréciée.

Au moment où les Sociétés savantes se posent des questions sur leur présent et leur avenir, je crois qu'il faut voir notre Compagnie comme une réussite. La cohabitation entre historiens, archéologues, historiens de l'art, conservateurs de musées, de l'Inventaire, des Services d'archives, fonctionnaires des Services patrimoniaux et amateurs fonctionne plutôt bien et l'interruption momentanée de nos séances bimensuelles nous a montré combien étaient agréables, non seulement la question au programme (souvent éloignée des préoccupations de chacun), mais aussi la sociabilité, les rencontres, les regards croisés, le protocole au charme désuet, tout ce qui fait la vie d'une Société. Et pourtant, nous ne sommes pas, comme le disait avec humour Émile Cartailhac il y a cent cinquante ans, l'antichambre de l'Académie des Jeux floraux ! Réussite à apprécier – prenons du champ – alors que les institutions patrimoniales nous ont retiré la liberté qui était la nôtre jusqu'en 1940, alors que l'Université et le CNRS ont mis à l'étude les terrains sur lesquels nos confrères du passé étaient des pionniers et bien seuls.

Un élément essentiel de cette réussite : la publication des *Mémoires*. Au superbe volume de 2018 a succédé 2017, édité par Adriana Sénard. La dernière année de la présidence d'Émilie Nadal, 2019, est toujours aux mains de notre Directrice. Le volume double, tome 60-61, 2020-2021, correspondant à ma présidence, est en bonne voie, Anne-Laure Napoléone, notre Secrétaire adjointe, étant à la manœuvre. Il paraîtra cette année. On peut espérer que les retards seront ainsi résorbés.

Que retenir de nos activités, vues autrement que dans les précieux procès-verbaux pour lesquels il faut féliciter Anne-Laure Napoléone. Tout d'abord la célébration du centenaire de la mort d'Émile Cartailhac. La Société a prêté la salle Clémence-Isaure, offert un déjeuner sur le pouce pour une journée d'études coordonnée par Sandra Péré Noguès et Marie Laure Le Brazidec, responsables à l'Université du PCR Cartailhac. J'ai essayé, en introduction de cette journée, de dessiner un portrait de Cartailhac en jeune homme de 22 ans, au moment où il entre à la Société. Dans les communications présentées lors de nos séances, l'Antiquité a une part fort mince (1 communication), le Moyen Âge la place essentielle (10 travaux), l'Époque moderne le suit de près (6). Rien pour

l'époque contemporaine. Il faudra y songer, comme il faudra coordonner dans le futur plusieurs articles sur un même thème pour rendre plus visible notre travail nécessairement éclaté.

Ce bref bilan, très positif, n'existerait pas sans le travail invisible de tous nos membres impliqués dans la bonne marche de notre Société : bibliothèque, édition, envois de volumes, coordination avec l'Hôtel d'Assézat. Je dis à chacune et chacun mes vifs remerciements et ceux de la Société. Qu'il me soit permis de saluer en particulier le dévouement et l'efficacité d'A.-L. Napoléone et la quasi permanence de Guy de Toulza alors que l'Hôtel d'Assézat fonctionne mal du fait de la fermeture pour travaux de la Fondation Bemberg. Je dirai enfin tout le plaisir que j'ai eu à m'occuper de notre Société pendant ces deux années. Comme tout enseignant, j'aurai travaillé à me rendre inutile, la génération des anciens étudiants de Marcel Durliat dans les années 1960-1970 passant logiquement.

Rapport d'activité de la bibliothèque

Nous avons préparé, en 2021, l'expédition des deux volumes de *Mémoires* publiés coup sur coup par la Société Archéologique : le volume LXXVII correspondant à l'année 2017 et le volume LXXVIII de 2018.

Les collections de la bibliothèque se sont enrichies, non seulement à la faveur des échanges de périodiques, mais aussi grâce aux membres qui nous ont fait bénéficier de leurs propres publications ou qui ont donné des ouvrages ayant une affinité particulière avec notre fonds ; je citerai par exemple « les portraits romains » de l'époque des Sévères provenant de la *villa* de Chiragan et conservés au Musée Saint-Raymond ; ce volume a été rédigé par Jean-Charles Balty et Daniel Cazes et coordonné par Pascal Capus ; signalons encore les actes d'un colloque qui s'est tenu en 2017 à l'Hôtel d'Assézat et dont la direction scientifique fut assurée par Virginie Czerniak et Charlotte Riou : « Toulouse au XIV^e siècle, histoire, arts et archéologie » ; Pierre Garrigou Grandchamp a offert récemment un magnifique ouvrage consacré à « Angers ; formation de la ville, évolution de l'habitat » ; on ne saurait omettre l'hommage rendu à Yvette Carbonell-Lamothe (historienne de l'art que certains d'entre vous ont bien connue) ; il s'agit d'un beau volume de 250 pages, publié sous la direction de Géraldine Mallet avec la participation et le soutien financier d'Agnès Carbonell ; je rappellerai enfin que Maurice Scellès donna à la bibliothèque, en septembre dernier, le *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* de Du Cange ; cette édition de l'œuvre majeure du célèbre linguiste et philologue comporte les 6 tomes publiés par les Bénédictins de saint Maur en 1733-1736, que complètent les 4 tomes du Supplément paru en 1766 ; les dix volumes in-folio sont corsetés dans une reliure en veau brun moucheté. Que tous les donateurs soient ici remerciés pour leur générosité.

La convention qui avait été signée en 2014 entre l'Université et la Société Archéologique pour la valorisation des publications en série dans le catalogue du SUDOC, est en cours de renouvellement.

J'ai pris contact avec le Service de coopération régionale, à la BnF, pour savoir si les quelques fascicules de notre *Bulletin* qui avaient été oubliés lors de la précédente campagne de numérisation (environ 300 pages) et qui n'apparaissent donc pas dans Gallica, pouvaient faire l'objet d'un rattrapage par cet établissement ; j'ai reçu, à ce sujet, une réponse favorable.

Deux documents ont été prêtés à la Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine pour l'exposition que celle-ci vient d'ouvrir au public : « Émile Cartailhac (1845-1921), la vie toulousaine d'un illustre préhistorien » : d'une part un portrait photographique de l'érudit, avec dédicace au poète ariégeois Raoul Lafayette, d'autre part une lettre de candidature adressée au Président de la Société Archéologique par Émile Cartailhac qui souhaitait devenir membre de ladite Société, le 17 février 1867, à l'âge de 22 ans.

Nous continuons d'enrichir le catalogue en ligne qui compte aujourd'hui 9 300 notices. Je pense qu'au terme des deux prochaines années le nouveau catalogue aura absorbé toutes les notices de l'ancien et offrira, en outre, aux chercheurs bon nombre de documents qui n'étaient pas répertoriés jusque-là. Plutôt que de présenter, sous forme de statistiques un peu désincarnées, le travail que nous effectuons depuis quatre ans avec Jacques Surmonne et Geneviève Bessis, j'ai préféré commenter, à l'aide d'un *power point*, une dizaine de pièces curieuses, insolites, voire uniques, issues de nos collections.

Choix de documents rares, remarquables ou simplement dignes d'intérêt

Lors des travaux de restauration qu'il effectua en 1872-1873 dans la chapelle Notre-Dame des Anges de la cathédrale Saint-Étienne, l'architecte Edmond Chambert découvrit, en haut de la voûte, un signe tracé par un ouvrier du Moyen Âge ; il en fit le dessin et communiqua immédiatement sa découverte à la Société Archéologique, le 9 mars 1872.

Daniel Cazes, Yvette Carbonell et Michèle Pradalier en avaient fait mention lorsqu'ils publièrent, dans les *Mémoires*, t. XLIII de l'année 1980, un bilan des *Travaux et restaurations de la cathédrale Saint-Étienne aux XIX^e et XX^e siècles* (p. 36 et note 177) ; j'ai eu la chance de retrouver, par hasard, le dessin original d'Edmond Chambert, négligemment glissé entre les feuilles d'un livre qui concernait la signification des marques d'artisans ou d'ouvriers sur les anciens monuments du Portugal (**2 Fi 173**).

Parmi les quelque 3 000 brochures qui figurent désormais dans le catalogue en ligne, celle-ci, publiée en 1879 dans le *Bulletin monumental*, a retenu mon attention, malgré son titre peu explicite : « Recherches sur deux tombeaux antiques en marbre blanc ». En fait, on y découvre que l'un des deux sarcophages était celui qui avait contenu la dépouille de saint Didier, évêque de Cahors vers le milieu du VII^e siècle. Ce sarcophage connut un destin mouvementé, puisqu'il fut déplacé plusieurs fois à l'intérieur de la cathédrale, relégué dans un coin insalubre, près des latrines, puis profané en 1580 par les Protestants qui jetèrent et brûlèrent le corps de l'évêque. Au XVIII^e siècle, le sarcophage se trouvait toujours dans la cathédrale, puis il devint, au XIX^e siècle, la propriété d'un paysan qui l'utilisait comme abreuvoir pour ses animaux ; en 1865 la Ville de Cahors n'eut pas la volonté de l'acquérir, pas plus que le Musée de Toulouse ; ce fut alors un certain Basilewski, collectionneur parisien d'origine russe, qui en devint l'heureux propriétaire ; dix ans plus tard, le gouvernement russe rachetait sa collection, de sorte que le sarcophage de saint Didier, évêque de Cahors, constitue aujourd'hui, avec d'autres pièces de cet ensemble important, le noyau du département d'art antique du Musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg (**4664-26**).

En ouvrant un des livres anciens de notre bibliothèque, j'ai découvert cette image pieuse du XVII^e ou du XVIII^e siècle, découpée dans du papier ; on lui a donné la forme d'une empreinte de pas, tirée du soulier de la Vierge que conserverait, nous dit-on, un monastère de religieuses de Saragosse, peut-être le couvent de Santa Clara. Il s'agirait donc, ni plus ni moins, de la mesure exacte du pied de la Vierge ! Dix ans d'indulgences étaient accordés à ceux qui baiseraient trois fois cette relique et réciteraient trois fois l'*Ave Maria*. Il faut souligner l'intérêt de ce curieux document car l'imagerie pieuse semble attirer aujourd'hui l'attention des chercheurs, comme en témoigne un colloque organisé par la Bibliothèque du Saulchoir en 2019 ; du côté de l'Espagne, en Aragon plus précisément, j'ai pu voir des études récentes sur les objets de dévotion liés au culte marial ; des images dessinées comme celles-ci ou même gravées ont été largement diffusées dans le Piémont italien, à Rome et aussi à Valence, dès le début du XVII^e siècle. J'en ai localisé deux ou trois en France, dont l'une se trouve aux Archives départementales des Deux-Sèvres. Il y aurait sans doute une recherche à mener sur ce sujet qui relève de l'histoire des pratiques religieuses et de l'histoire des mentalités (**MSS 300**).

La présente affichette, destinée à être placardée sur les murs de Toulouse, annonçait l'arrivée dans cette ville d'Henri de Polony, marchand d'orviétan, qui s'engageait à fabriquer un antidote censé soigner, comme la thériaque, beaucoup de maladies. Ce charlatan devait s'installer sur la place du Salin pour vendre son élixir de vie. Il proposait aussi à tous ceux qui en auraient besoin d'autres baumes destinés à soulager les patients atteints de maladies pestilentielles, et se vantait d'arracher les dents mieux que personne. Bien que l'on ne connaisse pas le nom de l'imprimeur ni la date d'impression, on peut attribuer ce feuillet à Jean Auridan (1699-1764), qui exerçait dans la première moitié du XVIII^e siècle, si l'on en juge par le matériel typographique utilisé (**RES. 10061**).

C'est le 20 juillet 1842 que Platon de Tchihatcheff, un officier d'origine russe, fit pour la première fois l'ascension du Néthou, c'est-à-dire du pic d'Aneto, car les deux formes de ce nom ont été utilisées concurremment jusqu'à la fin du XIX^e siècle. La Société Ramond publia en 1924 ce petit ouvrage, tiré à 300 exemplaires, qui nous rappelle, au-delà du caractère anecdotique de cet exploit, la relative importance de notre fonds pyrénéen (environ 250 ouvrages ou articles répertoriés à ce jour) et l'intérêt que les Pyrénées suscitaient auprès des membres de la Société Archéologique tels que Pierre de Gorsse, auteur de nombreuses publications sur ce sujet (**4532-6**).

Ce recueil comporte 246 articles publiés dans *L'Express du Midi* par Jules de Lahondès qui fut, vous le savez, Président de notre Société de 1889 jusqu'à sa mort en 1914. Lahondès publia chaque dimanche, pendant 7 ans, à partir de novembre 1907, une chronique sur le vieux Toulouse, où il évoquait tour à tour une rue, une place, un quartier, un monument, une œuvre d'art, un événement, un personnage célèbre (soit au total plus de 300 chroniques). Émile Cartailhac, plein d'admiration, pouvait parler à juste titre, « d'un ensemble de causeries très simplement écrites, remarquables par la sûreté des informations, la conscience et la valeur des observations personnelles, des souvenirs inédits, d'autant plus estimables qu'il y est fréquemment question d'édifices aujourd'hui détruits ». Il m'a donc semblé utile d'en faire le dépouillement et d'en dresser un inventaire qui permettra aux chercheurs de retrouver rapidement le titre susceptible de les intéresser. Jules Chalande, quelques années plus tard, de 1921 à 1924, publia lui aussi, mais dans un autre périodique, *Le Journal de Toulouse*, une série d'articles sur le Toulouse d'autrefois. Nous possédons ainsi 130 coupures de presse qui ont été recensées de la même façon que les articles de Lahondès (**4610 R**).

Rodolphe Champreux d'Altenbourg (1839-1914) fut un membre fidèle de la Société Archéologique à laquelle il légua, par testament, la somme de 5 000 Francs. Un prix qui porte son nom sera d'ailleurs attribué, cette année. Bien que son portrait figure déjà sur notre site, accompagné de son éloge funèbre prononcé par Jules de Lahondès, je ne résiste pas au plaisir de vous le présenter une nouvelle fois, en y joignant une carte postale qu'il adressa à ses collègues depuis Venise, le 18 novembre 1911. On le reconnaît aisément, assis devant la basilique Saint-Marc, grâce à ses moustaches à la Victor-Emmanuel II ; il écrivait avec humour : « Avant d'être entièrement dévoré par les bêtes féroces de Venise, j'adresse à mes chers collègues un dernier souvenir ; après il ne serait plus temps » ! Il devait mourir deux ans et demi plus tard **3 Fi 1(173)**.

Cette lettre adressée par Émile Cartailhac au Président du Conseil général de la Haute-Garonne [Jean Cruppi] concerne « la destruction des anciennes lignes de nos quais » et son impact sur le Pont de pierre (**MSS 267**). Elle nous renvoie à de longues et vives discussions qui ont eu lieu vers 1916-1922 pour protéger le faubourg Saint-Cyprien contre les inondations. Les rapports successifs rédigés par l'ingénieur en chef, Pendariès, font état des avant-projets, parfois surprenants, qui ont été alors conçus par les experts (**7049 R bis**). L'un d'entre eux prévoyait de créer un canal de dérivation traversant le quartier Saint-Cyprien, en deçà de la Patte d'Oie, de transformer la chaussée du Bazacle, de supprimer le Pont-Neuf, accusé de tous les maux en raison de ses grosses piles, et de le remplacer par un pont métallique plus léger ; on devait aussi raboter les berges de la rive gauche pour élargir le lit de la Garonne, ce qui aurait eu pour conséquence la destruction de l'Hôtel-Dieu. La Société Archéologique, présidée par Émile Cartailhac, protesta vigoureusement contre ces élucubrations et aucun de ces projets ne vit le jour. Mais on en reparlait toujours en 1930. Toute cette documentation est conservée aujourd'hui dans notre bibliothèque (**MSS 267**).

Maurice Prin, auquel la Société Archéologique rendra bientôt hommage dans un prochain numéro des *Mémoires*, occupe une place privilégiée dans notre bibliothèque par ses articles et ses ouvrages, mais aussi par ses dessins, ses aquarelles ou ses gouaches, comme cet ange musicien que lui inspira une fresque de la chapelle Saint-Antonin du couvent des Jacobins. Il utilisait généralement de grossières feuilles de papier Kraft, collées ensemble, et ses œuvres occupaient souvent les deux faces du support. Nous avons ici au recto un ange musicien jouant de la cornemuse, et au verso l'une des deux rosaces gothiques des Jacobins. L'œuvre, de grande dimension, mesure une fois dépliée près d'un mètre soixante-dix de côté (**2 Fi 171**).

On procède au vote : à l'unanimité, le rapport moral du Président et le rapport d'activité de la Bibliothèque sont adoptés, et quitus est donné au Trésorier pour son bilan financier.

Le Président rappelle que la Société a été riche mais aussi ruinée par l'État, après la guerre de 1914 et après 1945, car tous les capitaux des sociétés reconnues d'utilité publique étaient placés en bons d'État. Nous sommes donc ravis d'être actuellement dans une phase positive, mais on ne sait pas ce que peut nous réserver l'avenir.

Trois postes du Bureau sont soumis au vote :

- le Président (qui ne se représente pas), et Virginie Czerniak propose sa candidature ;
- le Bibliothécaire (qui se représente pour son dernier mandat) ;
- le Secrétaire général (qui se représente).

Virginie Czerniak, Christian Péligny et Patrice Cabau sont élus à l'unanimité.

Louis Peyrusse félicite les trois membres du Bureau et passe la parole à Bernard Sournia pour une communication sur *Les Jacobins de Toulouse : questions sur la nef du cardinal Godin* :

La question porte sur la nef des Jacobins de Toulouse, celle édifiée par le cardinal Godin à partir de 1325 sur l'emplacement de l'église antérieure. Maurice Prin, dans son grand livre sur les Jacobins, propose (page 99) une explication sur le mode de construction de cette partie de l'édifice. La technique décrite apparaît fort compliquée et peu rationnelle. Sur quelles observations, sur quelles sources s'appuie la lecture de Maurice Prin ? D'autres procédures n'auraient-elles pas été plus simples et plus efficaces ?

Du doute comme moyen de recherche et d'analyse, remarque le Président. En effet, cet arc bandé entre les contreforts à la jonction du chœur et de la nef est intrigant. Louis Peyrusse se demande pourquoi Maurice Prin s'est lancé dans cette interprétation extrêmement compliquée et sophistiquée pour expliquer la coexistence momentanée de maçonneries. Daniel Cazes remercie notre confrère pour ces remarques très intéressantes et voudrait savoir si le texte de Maurice Prin évoqué dans la question est bien extrait du livre publié par celui-ci. Bernard Sournia répond affirmativement. Daniel Cazes rappelle que dans le premier article rédigé en 1955, l'auteur ne se lance pas dans ces explications. L'histoire de « la brèche », qui l'a également surpris, est donc apparue dans son livre paru en 2007, dont lui-même a été le relecteur. Il se demande si les choses

ne sont pas en fait plus compliquées. Dans son article de 1955, Maurice Prin avait bien vu le passage entre le chevet et la nef du cardinal Godin avec le ressaut du contrefort, mais ce dernier juxtapose en fait deux maçonneries distinctes. On voit bien, en effet, une suture entre ces deux maçonneries, qui monte jusqu'à la naissance de l'arc brisé, et Maurice Prin avait fait la relation entre cet épaississement visible à l'extérieur et ce qu'il avait trouvé en fondation à l'occasion de fouilles. Selon lui, il s'agissait de ce qu'il restait du mur de la première nef de 1230. Il en avait fait des relevés précis et des plans qu'il avait publiés dans son article de 1955. La même chose se remarque côté nord au-dessus de la sacristie, indiquant que tout le système de la pile composée intérieure qui reçoit les nervures des voûtes de la première travée orientale des nefs de Godin est postérieur. C'est la raison pour laquelle il faisait de ce mur un élément antérieur, encore en élévation, à la maçonnerie de la phase 2 contre laquelle sont venus se plaquer les éléments du pilastre correspondant à la phase 4 (nefs de Godin). Daniel Cazes se souvient avoir eu des discussions sur ce point, complexe, avec Maurice Prin, qui lui avait bien montré l'existence de deux étapes dans la structuration des pilastres situés entre les cinquième et sixième travées de l'église. Il est donc important de partir de ce premier article de 1955. Maurice Prin avait exposé son hypothèse à Élie Lambert en visite sur le chantier. Ce dernier avait trouvé ses arguments très intéressants, mais lui avait conseillé de les appuyer sur des preuves. Maurice Prin avait donc décidé de faire des fouilles. Il a trouvé les piles carrées de la première église et tout le périmètre extérieur des murs de la première double nef. En publiant ses résultats, il a pris le contre-pied de ce qu'avait écrit Élie Lambert, qui pensait que le chevet était une réalisation de la fin du Moyen Âge (1369-1385). Élie Lambert a cependant été le premier, reprend Louis Peyrusse, à noter que le bâtiment n'était pas homogène. Mais c'est Maurice Prin, répond Daniel Cazes, qui a trouvé le périmètre exact de l'ancienne église avec les piles et les contreforts. Cela, reprend Bernard Sournia, ne répond pas à mes doutes sur ces fameuses brèches.

Quitterie Cazes remercie notre confrère pour ses remarques très intéressantes et se demande si l'idée de ces brèches ne vient pas des fouilles que Maurice Prin a faites. En effet, en trouvant le mur arasé de la première église, cassé par les fondations des contreforts, il a pu penser que l'on avait effectué des brèches dans les maçonneries anciennes. Or, ne faut-il pas penser plutôt qu'après avoir arasé les murs au niveau du sol, on a creusé des fondations plus importantes pour les contreforts pour élever ensuite les murs de la nouvelle église. On peut alors se demander pourquoi les fondations n'ont pas été entièrement vidées pour récupérer les matériaux : cette opération aurait sans doute déstabilisé le sol qui devait asseoir la nouvelle église. Le scénario décrit par notre confrère serait, dans ce cadre, tout à fait crédible. En revanche, ce qui paraît plus compliqué à comprendre, c'est la feuillure extérieure qui induit la présence d'une cloison à l'intérieur. En effet, celle-ci n'explique pas le décalage visible à l'extérieur. Bernard Sournia promet de continuer à y réfléchir.

Louis Peyrusse fait remarquer que l'on est dans le même schéma que dans la cathédrale de Cologne. Valérie Dumoulin voudrait revoir la diapositive reproduisant le texte de Maurice Prin en ayant à l'esprit les explications données par notre confrère et Quitterie Cazes. Dans celui-ci, il est bien précisé qu'il s'agit de « brèches verticales », l'auteur pensait donc bien à des murs en élévation ce qui, de l'avis général, paraît difficile à envisager. N'oublions pas, reprend Daniel Cazes, que d'après les explications de Maurice Prin, on s'active aux phases 2 et 3 de l'édifice alors que la vieille nef est encore en élévation. Elle aurait été encore debout alors que l'on aurait achevé le chevet de 1292, et Godin est arrivé après. Bernard Sournia n'est pas convaincu par cette hypothèse de Maurice Prin. Pour lui, la logique voudrait que la communauté ait été transportée dans le chœur pour libérer complètement l'espace du vaisseau. C'est effectivement la question que se pose Valérie Dumoulin car en tenant compte de la présence du petit cloître devant le portail ouest, elle se demande comment circulaient les frères pendant les travaux ? Par où entraient-ils dans l'église, par où regagnaient-ils le cloître ? Olivier Testard propose un exemple comparable plus proche que Cologne, celui de la cathédrale de Toulouse, Bernard Sournia évoque également celui de la cathédrale de Narbonne et d'autres pour lesquels nous sommes documentés sur la création de ces cloisons pour permettre l'exercice liturgique indépendamment du chantier. L'avantage de la cathédrale de Cologne, reprend le Président, c'est que nous avons des sources contemporaines que nous n'avons pas pour le Moyen Âge.

SÉANCE DU 1^{er} FÉVRIER 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Cazes, Fournié, Nadal, MM. Cazes, Macé, Penent, Peyrusse, Sournia, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Caucanas, Dumoulin, Machabert, Rolland, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Lamazou-Duplan, Queixalós, MM. Balty, Garland, Garrigou Grandchamp, Scellès.

Après avoir ouvert la séance, Virginie Czerniak, prononce son premier discours de Présidente :

Chères consœurs, chers confrères,

C'est avec émotion et fierté que je fais aujourd'hui tintinnabuler la célèbre clochette qui ouvre les séances de la Société Archéologique du Midi de la France. Une émotion qui me rappelle vivement celle ressentie ce jour de 2001 où j'ai reçu une lettre du Président Louis Peyrusse m'informant que la SAMF m'avait acceptée en tant que membre

correspondant. Je dois cette intégration à Maurice Scellès qui m'avait encouragée à proposer ma candidature, ce que je n'aurais jamais envisagé de mon propre chef. C'était pour moi, petite assistante de conservation du patrimoine et doctorante laborieuse, un grand honneur que d'être ainsi accueillie dans cette prestigieuse et honorable Société savante. J'ai alors assidûment suivi les séances de la SAMF et je ne saurais dire combien elles ont été importantes pour moi et mon travail de thèse. Chacun sait qu'un travail de doctorat peut ressembler à un sacerdoce personnel, il s'accompagne bien souvent d'un isolement intellectuel subi. Le mien était d'importance, et prise entre mon travail à Moissac et une lourde charge de cours à l'Université de Bordeaux, la richesse des présentations de la Société et des débats qui les accompagnaient ont été tout à fait déterminants. Des échanges et des soutiens amicaux récurrents qui furent une source de motivation de tout premier plan, et je sais tout ce que je leur dois.

Ayant beaucoup reçu, il est grand temps de donner davantage et, deux décennies plus tard, c'est réellement un très grand honneur de présider, à compter de ce jour, cette vénérable et respectable institution. Ô combien éminente et considérée, il convient d'en respecter les fondements et de veiller à la pérennité de son fonctionnement et au maintien de la grande qualité de ses *Mémoires*. Le titre même des publications de la SAMF – *Mémoires* – a force de symbole et détermine le leitmotiv qui nous réunit toutes et tous deux fois par mois, à savoir assurer la transmission des connaissances sur le patrimoine et en proposer des annales. Ces écrits sont à mon sens la plus grande richesse de notre Société, il nous revient d'en protéger l'excellence et je me mets à l'entière disposition de notre cher Secrétaire et de notre chère Directrice pour les seconder dans leur lourd et beau travail de publication. Peut-être ma modeste expérience de directrice des Presses universitaires du Midi se révélera-t-elle d'une quelconque utilité.

La pérennité de notre institution et la transmission des savoirs sont au cœur de notre mobilisation commune et je profiterai du vivier universitaire auquel j'ai accès pour inciter nos jeunes et brillants chercheurs à nous rejoindre, car ils sont à mon sens la Société Archéologique de demain, à l'instar de notre chère Émilie Nadal que nous allons écouter, avec le plus vif intérêt, nous relater les dernières trouvailles sur Pierre de la Jugie, un personnage que nous connaissons bien l'une et l'autre. Je vous remercie de l'honneur qui m'est fait de présider la Société Archéologique du Midi de la France, et j'espère que je remplirai de façon satisfaisante ce rôle que vous m'avez confié.

Après ce discours, accueilli par de chaleureux applaudissements, Virginie Czerniak fait le point sur les travaux présentés au concours cette année, avec deux autres mémoires qui nous sont parvenus depuis la dernière séance :

- Maxime Gazeau, *Le premier siège de Toulouse (1211). Le début de l'affrontement entre le Lion et la Croix*, mémoire de Master sous la direction de Laurent Macé, Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;

- Johanna Lanfumey, *L'église de Saint-Étienne de Villeneuve-lès-Maguelone (Hérault), retour sur les grandes heures architecturales d'une église médiévale méconnue*, mémoire de Master sous la direction de Géraldine Mallet, Université Paul-Valéry de Montpellier, 2021.

La Présidente donne la parole à Émilie Nadal pour une communication consacrée à ***Deux nouveaux manuscrits de Pierre de la Jugie, et d'autres manuscrits du sud de la France conservés en Italie*** :

Notre connaissance des livres commandés par Pierre de la Jugie, archevêque de Narbonne au XIV^e siècle, s'enrichit de nouveaux exemplaires avec ces deux volumes d'une même œuvre conservés dans une petite bibliothèque italienne. Les livres ont été consultés lors d'un voyage d'études en Italie, au cours duquel nous avons pu voir plusieurs manuscrits du Midi de la France des XIII^e-XIV^e siècles, qui seront également présentés.

Article publié : « Deux nouveaux livres enluminés commandés par Pierre de la Jugie, archevêque de Narbonne au XIV^e siècle (Rieti, Biblioteca comunale Paroniana, I-2-82, I-2-83), *Rivista di storia della Miniatura*, 2023, n. 27, p. 41-50.

Virginie Czerniak remercie notre consœur pour cette extraordinaire présentation, qui est une contribution importante à ce que l'on sait déjà sur la peinture sur manuscrits au XIV^e siècle. Le travail collaboratif qui s'est instauré par ailleurs avec les chercheurs italiens est remarquable et nous attendons tous l'exposition qui en sera l'aboutissement. La Présidente rappelle que cette exposition « Toulouse au XIV^e siècle » ne devait à l'origine se tenir qu'à Paris, d'où l'organisation d'un colloque. Ce dernier a cependant donné l'idée d'une exposition organisée aussi à Toulouse au Musée des Augustins. Finalement, aux dernières nouvelles, et sans que l'on sache pourquoi, elle ne se tiendra qu'au Musée de Cluny à Paris. Tout le monde regrette cette décision car il était prévu à Toulouse de mettre plus particulièrement en valeur les sculptures du maître de Rieux qui ne peuvent être transportées. Revenant sur la collaboration franco-italienne, la Présidente annonce que Francesca Manzari vient à Toulouse en tant que professeur invité à l'Université et propose de l'inviter à partager une de nos séances, voire de lui demander une communication courte.



INITIALE C(ADERE) AVEC L'ÉCU DE PIERRE DE LA JUGIE dans un exemplaire du Repertorium morale de Pierre Bersuire (Rieti, Biblioteca Comunale Paroniana, I-2-82, f. 179).

Cl. É. Nadal.

Louis Peyrusse demande si l'on sait qui a commandé le pontifical florentin dont il a été question. Émilie Nadal répond qu'il s'agit d'un prélat italien dont Francesca Manzari révélera prochainement l'identité. Elle ajoute que la production de Jean de Toulouse inondait tous les prélats européens de manuscrits de grand luxe. Il s'agissait en fait d'un énorme atelier collaborant avec des artistes de Paris ou d'Espagne. Une quarantaine d'ouvrages lui sont attribués. Francesca Manzari, poursuit-elle, étant spécialiste de ce personnage, elle espère qu'elle nous en parlera quand elle viendra à Toulouse. La Présidente invite les membres à aller visiter cette exposition, qui donnera à voir des éléments inédits dans le domaine de la peinture sur manuscrits, témoignant du rayonnement de Toulouse au XIV^e siècle, carrefour important dans le sud de la France et en direction de l'Espagne. Émilie Nadal rappelle que Jean de Toulouse a peint dans les Annales de Toulouse la miniature des capitouls de 1412, qui est la plus belle page de l'ouvrage, ainsi qu'un missel à l'usage de la Daurade (Paris, BnF, NAL 2387).

Travaillant sur les sources écrites du monastère, Michelle Fournié a été étonnée par la bible de la Daurade montrée en conclusion et demande donc s'il y avait une bibliothèque dans le prieuré, ce qu'elle n'a jamais vu dans les textes qu'elle a consultés. Même si les archives ont brûlé dans l'incendie de 1463 et que le monastère a traversé diverses crises durant le XVI^e siècle, cette bible est-elle complètement isolée ? Émilie Nadal pense que des éléments de réponse pourraient se trouver dans le travail de Jacqueline Caille. Quitterie Cazes précise cependant que ce domaine n'a pas été exploré dans cette étude. Virginie Czerniak rappelle qu'il s'agit d'une petite bible, portative, individuelle, elle n'est donc pas forcément liée à une bibliothèque. Seul le commanditaire, Pierre de Dalbs, est lié à la Daurade (c'est le prieur ; il devient ensuite abbé de Lézat en 1240). Laurent Macé demande à la conférencière si elle a pu feuilleter cette bible. Émilie Nadal répond qu'elle a en effet feuilleté cet énorme ouvrage à la recherche d'indices, mais elle n'a rien trouvé. Elle pense suggérer à ses connaissances italiennes de faire numériser le livre.

Daniel Cazes veut féliciter notre consœur pour cet exposé passionnant et la révélation de cette bible et de son décor particulier. Il voudrait revenir sur le personnage de Pierre de la Jugie. Son tombeau magnifique, que Michèle Pradalier avait étudié en détail, avait été en partie démantelé à la suite de la Révolution. On avait enlevé le gisant, le personnage qui était dans l'enfeu, et on a surtout démonté les plaques situées du côté du chœur de la cathédrale qui faisaient pendant à celles qui sont encore en place côté déambulatoire et qui représentent, sous des niches, les évêques suffragants de notre archevêque. Lorsque le culte a été à nouveau possible dans la cathédrale de Narbonne, la fabrique s'est mise en tête de réaménager le chœur pour la liturgie. Elle avait jugé à ce moment-là que les plaques placées côté chœur étaient gênantes, elles ont donc été démontées. Ces plaques seraient parties dans le commerce des antiquités si Alexandre Dumège ne les avait pas sauvées en les achetant, ainsi que d'autres éléments de tombeaux de la cathédrale, dont le fameux dais du tombeau de Philippe le Hardi, qui ont donc été transportés à Toulouse au Musée des Augustins. Cependant, lors de la célébration du septième centenaire de la cathédrale de Narbonne, en 1972, le Musée des Augustins a été sollicité pour le prêt de ces éléments. Un colloque et une exposition furent organisés et, une fois la manifestation achevée, la Mairie de Narbonne refusa de rendre les œuvres au Musée des Augustins au prétexte qu'elles avaient été volées par la Ville de Toulouse, ce qui est, évidemment, totalement faux. S'en suivit tout un conflit. L'adjoint au Maire était à l'époque Paul Ourliac, juriste, qui a essayé de démêler l'affaire juridiquement et diplomatiquement avec la Mairie de Narbonne, mais la presse s'en est mêlée. Quelques années plus tard, alors qu'il était chargé du département des sculptures au Musée des Augustins, Daniel Cazes a essayé de reprendre l'affaire à la demande de Denis Milhau. Il a donc pris contact avec le maire-adjoint de Narbonne et lui a proposé de procéder à un dépôt légal des pièces du Musée de Toulouse, car la Mairie de Narbonne ne pouvait pas en contester la propriété. Il avait aussi alerté sur le fait que ces pièces n'étaient pas scellées, donc pas protégées contre le vol. Malheureusement, l'affaire était encore en cours lorsqu'il a été nommé au Musée Saint-Raymond en 1985, et il n'a pas pu la suivre jusqu'au bout.

Émilie Nadal nous apprend que depuis l'ouverture du Musée *Narbo Via*, ces pièces sont désormais au Musée de Narbonne. Jusque-là, elles étaient déposées en vrac, derrière le tombeau et posées sur un banc, une des pièces était d'ailleurs cassée en deux. Elles sont cependant bien exposées et mises en valeur à l'heure actuelle et la pièce cassée restaurée. Daniel Cazes se demande cependant si le problème juridique a été résolu, la propriété de Toulouse restant inaliénable.

Sylvie Caucanas fait partie du Comité scientifique, tout comme la conservatrice du Musée des Augustins de Toulouse, qui encadre la future muséographie du Musée de Narbonne (les œuvres antiques ayant été déménagées), elle se propose d'aborder ce problème lors de la prochaine réunion. Le nouveau Musée, poursuit-elle, mettra plus particulièrement en valeur les œuvres du Moyen Âge. Louis Peyrusse fait remarquer que ces pièces auraient eu plus de sens si on les avait remises en place sur le tombeau de Pierre de la Jugie. Sylvie Caucanas ignore où ces pièces seront finalement installées, mais elle sait que les conservatrices de Toulouse et de Narbonne sont en relation.

Au titre des questions diverses, Guy Ahlsell de Toulza projette des images de l'église de Cadalen dont il a été question lors de la dernière séance. Bâtie au XII^e siècle et dédiée à Notre-Dame de l'Assomption, l'église est désaffectée à la fin du XIX^e siècle au profit d'une nouvelle église plus grande. Elle sert un moment de mairie et d'école. En 1951 le clocher s'effondre sur la nef, détruisant la voûte et le cul de four de l'abside, mais épargnant le beau portail roman au Sud. En 2013, un projet de réutilisation échoue. Depuis, les arbustes poussent dans la nef et le lierre couvre les murs de l'abside, endommageant peu à peu les maçonneries.



ABSIDE DE L'ÉGLISE DE CADALEN vue de l'intérieur. Cl. D. Apvrille.

Louis Peyrusse confirme que la lettre écrite au nom de la Société a été envoyée avec la référence au travail de Mélanie Chaillou aux différents destinataires cités. Le tout a été envoyé mercredi dernier. Nous attendons des réponses.

SÉANCE DU 15 FÉVRIER 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Cazes, MM. Cazes, Peyrusse, Sournia, Surmonne, Suzzoni, Testard, membres titulaires ; Mmes Dumoulin, Ledru, Machabert, Rolland, M. Mattalia, membres correspondants.

Excusés : Mmes Bessis, Caucanas, Fournié ; MM. Dubois, Garrigou Grandchamp, Kerambloch, Scellès, Tollon.

La Présidente ouvre la séance et annonce à l'assemblée qu'une réponse au courrier envoyé à la Mairie de Cadalen nous est parvenue. Après nous en avoir donné lecture, elle s'étonne de la réaction de la municipalité. On nous assure cependant que les Services techniques se chargeront du nettoyage de l'église, on se réjouit donc que la Mairie ait pris acte du problème.

Madame,

J'ai bien reçu votre courrier du 22 janvier dernier dans lequel vous me dites avoir été alertée de l'état de l'église romane de Cadalen, inscrite au titre des monuments historiques. Ce qu'il est inutile de me rappeler, je sais, tout comme les fouilles menées par Hadès, puisque ma première adjointe d'aujourd'hui était maire à l'époque, elle connaît donc parfaitement le dossier.

Tout d'abord, je tiens à vous faire de mon étonnement du ton de votre courrier.

Sachez que je suis, et mon conseil municipal également, soucieux non seulement de l'entretien de cette église mais de tout le patrimoine communal dans son ensemble. Ce qui représente pour mes services techniques une charge importante.

Par ailleurs, je vous précise que la programmation de la « *solution simple* » que vous me « *demandez de réaliser* » (à quel titre ?) était prévue et est en cours.

Néanmoins si « *l'entretien soigneux* » ne répond pas à vos attentes et si votre association peut mettre à disposition des bénévoles pour venir aider à cet entretien et prodiguer de précieux conseils, je suis à votre disposition pour évoquer avec vous les modalités d'intervention.

Je vous prie d'agréer, Madame, mes salutations.

Patrice Cabau note que notre interlocuteur n'a pas compris qui nous étions, il est question « d'association », or nous n'en avons pas le profil. Malgré les protestations émises, on se doit de constater que la végétation a atteint aujourd'hui les fenêtres et la partie supérieure des ruines. L'affaire est donc à suivre.

Toujours au titre des courriers reçus, le propriétaire du **château de Scopont** nous demande d'appuyer sa candidature à l'édition 2022 de la Mission Patrimoine de Stéphane Bern. L'édifice nous est présenté par notre Trésorier et notre ancien Président.

Virginie Czerniak annonce qu'elle a fait une lettre au Président et à la Secrétaire générale de la Fondation du Patrimoine pour soutenir cette demande, qu'elle met au vote.

Daniel Cazes se rappelle que le propriétaire était venu le voir au Musée des Augustins avec cette intention de faire remettre le pavillon dans son état et Denis Milhau était convaincu du bien-fondé de cette demande. Jean-Louis Laffont, responsable de l'atelier de restauration de la Ville de Toulouse, était venu sur place, avait pris toutes les mesures nécessaires et avait fait un projet de restauration. Malheureusement, celui-ci n'a pas abouti, ce qui est regrettable car les travaux n'auraient rien coûté au propriétaire à l'époque, alors que le devis des travaux qui sera dressé aujourd'hui sera certainement énorme. Par ailleurs, ajoute-t-il, concernant les sculptures en remploi dans l'édifice, il ne comprend pas pourquoi elles sont dites provenir de Saint-Sernin ; pour lui, ce n'est pas le cas pour toutes les œuvres. Il s'avère nécessaire de réexaminer les pièces une par une. En effet, nous ne savons pas comment Castellane a récupéré ces pièces : est-ce que Saint-Sernin est vraiment la source unique ? En faisant le récolement des collections avant la rénovation du Musée des Augustins, Daniel Cazes s'était posé des questions sur la sirène-oiseau et le sagittaire car il s'était rendu compte qu'ils étaient sculptés sur des marbres résultant de sciages ; ceux-ci appartenaient donc à un élément plus important. Pour lui, la seule hypothèse possible est qu'ils proviennent d'un fronton de sarcophage antique. Mais on a continué à croire ces sculptures médiévales parce que dans les descriptions anciennes du portail occidental de Saint-Sernin, il est question de tels sujets. Daniel Cazes avait continué à défendre ce constat pour que ces sculptures intègrent le Musée Saint-Raymond, où elles devraient être et non dans la salle de sculptures romanes du Musée des Augustins. Selon Paul Mesplé, reprend Louis Peyrusse, la sirène-oiseau et le sagittaire étaient à la base de la colonnette d'angle de la façade centrale. Il y avait des gâbles et pinacles en terre cuite autour de la porte centrale et une sculpture, aujourd'hui disparue, représentant un homme sur un cheval de parade. Louis Peyrusse n'a jamais pu voir cette sculpture, mais les photographies prises par Mesplé, qui constituent le seul témoignage, montrent bien cette composition néogothique : il y avait donc des ornements en terre cuite qui complétaient tous les éléments en marbre des XIII^e et XIV^e siècles. La plupart des pièces provenaient d'ailleurs des Jacobins. Pour des raisons techniques, précise Daniel Cazes, elles ne peuvent être que d'un fronton de sarcophage. Louis Peyrusse rappelle que si tout le monde pense que ces sculptures proviennent de Saint-Sernin, c'est parce que Castellane dit avoir acheté des reliefs dans les dépendances de la basilique.

Concernant le montant des travaux à faire, Guy Ahlsell de Toulza rappelle que le propriétaire est tenace ; il est par ailleurs proche du Maire de Toulouse, qui a également écrit à la fondation du Patrimoine. Enfin, l'atelier de restauration se chargera certainement de faire les moulages des pièces déposées. Il a fait refaire l'escalier par les compagnons, la toiture est à peu près en état, mais l'intérieur est délabré. Il faut donc refaire les enduits et remonter le pavillon. C'est un travail dans

lequel la Ville de Toulouse va s'engager pour ce qui concerne la partie décorative. C'est une belle opportunité, selon Louis Peyrusse, pour que le pavillon soit enfin restauré, car en 1995, lors du classement, Marie-Anne Sire avait dit qu'il serait refait et nous attendons toujours. Olivier Testard, qui s'occupe de ce dossier, confirme l'engagement de la Mairie puisqu'elle a donné son accord par écrit.

Notre Présidente demande donc aux membres s'ils estiment que le soutien de la Société à la candidature de ce propriétaire vaut la peine, étant bien entendu que notre appui n'est pas une garantie de succès. Les membres se prononcent favorablement à ce soutien par un vote unanime.

La parole est donnée à notre confrère **Yoan Mattalia** pour une communication sur *Le couvent des sœurs hospitalières de Beaulieu (Lot)* :



FAÇADE DE LA SALLE DE CAPITULAIRE de la maison féminine hospitalière de Beaulieu. Cl. Y Mattalia.

Le couvent de Beaulieu fondé en 1259 au nord du diocèse de Cahors constitue l'un des deux seuls établissements féminins de l'ordre de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem érigés dans le royaume de France. Il est issu de la transformation d'un hôpital créé en 1235 ou 1236 par Gisbert de Thémînes et son épouse Aigline de Castelnau en une maison de religieuses de l'ordre de l'Hôpital. Les sœurs de Beaulieu, qui ne sont pas soumises à une stricte clôture, y mènent une vie contemplative, assurent le bon fonctionnement d'un hôpital et jouent un rôle essentiel dans la préservation de la mémoire du lignage fondateur de leur couvent.

À partir d'une analyse des sources écrites de la fin du Moyen Âge et du début de l'Époque moderne associée à une première observation des vestiges bâtis du couvent conservés en élévation, je questionnerai l'organisation architecturale et topographique d'une *domus* quelque peu atypique de l'ordre de l'Hôpital de Saint-Jean de Jérusalem qui attend encore une véritable étude archéologique.

Virginie Czerniak remercie notre confrère pour cette communication abondamment documentée par les textes. Cette étude s'avère très importante pour les repères stylistiques qu'elle donne dans cette partie du Quercy. Si la salle capitulaire est dite neuve en 1298, nous avons des indications très intéressantes sur la modénature et la sculpture de cette époque.

La Présidente demande si des fouilles sont envisagées sur le site. Yoan Mattalia répond qu'il avait été en relation avec les membres de l'Association à qui appartiennent la salle capitulaire et les deux pièces qui lui sont associées, qui auraient

en effet désiré entreprendre des fouilles programmées ainsi qu'une étude archéologique du bâti conservé. Finalement, les propriétaires des parcelles alentour craignant que ce qui pourrait être mis au jour n'ait des conséquences sur leurs activités, ce projet n'a pu se réaliser.

Virginie Czerniak demande par ailleurs si l'orateur a une idée de ce à quoi pouvait ressembler le sépulcre familial évoqué par les textes. On sait seulement, répond Yoan Mattalia, qu'il était dans l'église, près du chœur, et qu'il accueillait les corps de nombreux membres de la famille de Thémènes. On sait par ailleurs, rappelle la Présidente, que les Hospitaliers ont fait travailler des ateliers de peinture à Soulmès, et il a été question de décors peints dans les galeries du cloître, mais a-t-on plus de précisions ? Notre confrère indique qu'il s'agit d'une simple mention dans la *Vita* de sainte Fleur, sans plus. La Présidente se dit enfin surprise par le gisant de Galiote de Genouillac, du XVII^e siècle, qu'elle trouve particulièrement archaïque. Il est conservé dans une salle du château d'Assier, reprend notre confrère, où il est peu mis en valeur. Louis Peyrusse demande quel est le statut des monuments de l'abbaye de Beaulieu. Les vestiges bâtis sont classés au titre des Monuments Historiques répond Yoan Mattalia, mais il est impossible de les étudier plus précisément à l'heure actuelle car le monument menace ruine ; il faut donc renforcer l'essentiel de la structure avant de pouvoir envisager toute étude archéologique.

Virginie Czerniak demande s'il reste des traces de la nouvelle chapelle ou église de 1617 ? Pour notre confrère, il s'agit d'un *topos* littéraire lié à la *Vie* de la prieure Galiote de Genouillac. La mention de la reconstruction de l'église et de sa consécration le 24 juin 1617 permet à l'auteur de ce texte d'évoquer le don de prophétie de la prieure et la révélation, le jour de cette consécration, de sa future mort, le 24 juin 1618. L'église était en bon état lors de la visite des frères de Malte en 1613 et ne nécessitait aucune réparation. Il est donc peu probable qu'elle ait été reconstruite. À quoi servait la clôture du XVII^e siècle demande encore la Présidente ? Elle servait à enfermer matériellement les sœurs, à les retirer du monde, répond notre confrère. Cette réforme s'inscrit dans un vaste mouvement d'enfermement et de contrôle des moniales durant l'Époque moderne. Or, celle-ci passe très mal au sein de la communauté de Beaulieu et crée un schisme entre les sœurs qui souhaitent être réformées et celles qui ne le souhaitent pas. Certaines moniales réfractaires sont même enfermées de force un certain temps par la prieure réformatrice.

Ce qui est fascinant, reprend Louis Peyrusse, c'est le quadrillage territorial dans lequel s'inscrit l'abbaye de Beaulieu, sur le Causse de Gramat, qui n'est pas une région particulièrement riche, mais où il y a visiblement des équipements de proximité (hôpitaux, couvents) avec une densité assez importante. La proximité de Rocamadour, premier pèlerinage marial de la chrétienté, peut expliquer cette densité, fait remarquer Virginie Czerniak. La fondation du premier hôpital est sans doute liée à ce pèlerinage, ajoute Yoan Mattalia. Cependant, poursuit Louis Peyrusse, l'essentiel des donations provient des seigneuries de Thémènes. Ce sont en effet les seigneurs de Thémènes qui dotent à la fois l'hôpital et le couvent, répond l'orateur, mais ce dernier reste extraordinaire car nous n'avons que deux maisons féminines de l'ordre de l'Hôpital dans le royaume de France, ce qui reste atypique. Que reste-t-il aux Fieux, dans l'autre établissement féminin ? demande Louis Peyrusse. Le couvent des Fieux est une propriété privée, répond Yoan Mattalia, où il reste quelques vestiges, dont l'église, conservés en élévation, mais ils sont encore plus délabrés que ceux de Beaulieu.

Guy Ahlsell de Toulza demande si l'abbaye a été vendue comme bien national. Certainement, répond notre confrère, cependant, la documentation du fonds de Malte relative aux ordres religieux sur Beaulieu s'interrompt assez tôt puisque la réforme ne prend pas, et les sœurs qui souhaitaient réformer le couvent quittent l'établissement, à la suite de quoi il n'y a plus de documentation, raison pour laquelle il a arrêté là ses recherches. Guy Ahlsell de Toulza pense qu'au XVIII^e les bâtiments devaient être encore debout : le cloître a-t-il été démonté, les matériaux ont-ils été vendus ? Yoan Mattalia sait que le portail de l'une des salles donnant sur le cloître a été déposé, récupéré et réutilisé lors des restaurations du sanctuaire marial de Rocamadour. Cela veut-il dire qu'il n'y avait rien d'autre à récupérer se demande notre Trésorier ? Il reste tout de même la porte décorée de la salle capitulaire, répond notre confrère. Lors des saisies révolutionnaires, il y a des descriptions très précises pour les mises en vente, ajoute notre Trésorier, les confronts sont donnés ainsi que les dimensions. Yoan Mattalia promet de rechercher ces sources.

Daniel Cazes voudrait revenir sur les comparaisons effectuées avec le monastère Sainte-Marie de Sigena/Sixena. Ces comparaisons ne peuvent être que d'ordre très général ou fonctionnel car, d'un point de vue artistique, il y a beaucoup de différences. On est d'abord aux alentours de 1200 à Sigena, voire avant. Yoan Mattalia répond qu'il a évoqué cet exemple car les autres maisons féminines de l'hôpital – on n'en connaît que 14 –, ne possèdent pas cette organisation avec un cloître entouré des bâtiments conventuels, et ce sont donc les deux seuls exemples connus dans ce petit groupe à l'heure actuelle. Daniel Cazes fait remarquer que Sigena était un monastère royal (avec un panthéon où se trouve le tombeau de Pierre II d'Aragon, mort à Muret) et qu'à ce titre la qualité artistique de la construction et du décor est nettement supérieure.

Au titre des questions diverses, Daniel Cazes nous informe que des fouilles (qui lui ont été signalées par Yoan Mattalia) sont en cours sur le **site de l'Arsenal à Toulouse**, où il s'est rendu récemment. L'aire de fouille est très importante puisqu'elle occupe tout ce qui était autrefois le parking de la cité administrative. Elle est visible en surplomb en passant derrière les amphithéâtres de la Faculté de Droit.

Pour l'instant, cette fouille, qui est dirigée par M. Xavier Lhermite, en est à la strate supérieure qui fait apparaître toute l'organisation des bâtiments de l'Arsenal du début du XIX^e siècle, avec ses évolutions. On voit à l'heure actuelle les rails qui étaient destinés à transporter les armes et munitions. Il a eu une interview de l'archéologue. Ce qui sera trouvé sera forcément très intéressant puisqu'il s'agit d'un quartier de Toulouse, desservi par la porte Lascrosses, qui nous est presque inconnu pour la période du Moyen Âge. Grâce aux *Mémoires* de notre Société, nous avons toutefois des dessins de la porte avant sa destruction et du rempart dans lequel elle s'ouvrait. Il y avait non loin deux églises : Saint-Julien et Sainte-Radegonde, dont nous ne savons rien non plus. C'est donc une fouille qu'il faut suivre de très près et peut-être pourrions-nous demander à l'archéologue de nous faire visiter le site, quand le chantier sera plus avancé. Quitterie Cazes note cependant que, d'après les informations affichées devant le site, les fouilles ne dureront que jusqu'au 4 mars ; on peut donc penser que seuls quelques sondages seront effectués. Selon les informations recueillies par Yoan Mattalia, le chantier durerait jusqu'à la fin du mois de mai, et notre confrère se propose de se renseigner. Quitterie Cazes prendra contact avec Xavier Lhermite, qu'elle connaît.

SÉANCE DU 8 MARS 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Bessis, Cazes, Fournié, MM. Cazes, Garland, Garrigou Grandchamp, Lassure, Peyrusse, Sournia, Stouffs, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Ledru, Machabert, Rolland, MM. Kerambloch, Mattalia, Rigault, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Caucanas, Jaoul, Pradalier, MM. Balty, Tollon.

Après avoir ouvert la séance, la Présidente annonce qu'elle a contacté Xavier Lhermite, responsable des fouilles du parking du boulevard Armand-Duportal, qui l'a informée que les fouilles dureraient jusqu'au mois de mai. Elle lui a fait part de notre souhait de visiter le chantier. Celui-ci a répondu favorablement ; il est cependant en attente de nouvelles d'une organisation en liaison avec l'Université de Toulouse 1 Capitole – aménageur des travaux –, à laquelle il a demandé d'organiser des journées portes ouvertes. Celles-ci se dérouleront vraisemblablement un samedi.

Elle fait ensuite circuler : un bon d'annonce de publication d'un ouvrage de Jean-Michel Lassure, *Potiers et poteries du groupe de Cox (Haute-Garonne)*, volume I, *Deuxième moitié du XVI^e siècle-début du XVII^e siècle*, 408 pages ; un ouvrage offert à la bibliothèque par notre Trésorier, *Rabastens, son histoire, son patrimoine*, écrit par Daniel Brouzes, édité dans *Les veillées rabastinoises* ; un livre offert par Pierre Garrigou Grandchamp, Gilles Bresson, *Monastères de Grandmont*. Elle remercie nos confrères pour ces dons généreux.

Elle nous informe ensuite que la commission des prix s'est réunie le 24 février pour distinguer les ouvrages reçus pour le concours :

1. Maxime Gazaud, *Le premier siège de Toulouse (1211). Le début de l'affrontement entre le Lion et la Croix*, mémoire de Master 2 sous la direction de Laurent Macé, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021 ;
2. Jules Masson Mourey, *Images du corps en Méditerranée occidentale : les stèles anthropomorphes néolithiques du Sud-Est de la France (I^{er}-III^e millénaire)*, thèse de doctorat sous la direction de Maxence Bailly, Université d'Aix-Marseille, 2021 ;
3. Valentine Bacconnier, *L'église Saint-Andéol de Bourg-Saint-Andéol en Ardèche (07)*, mémoire de Master 1 sous la direction de Géraldine Mallet, Université de Montpellier 3, 2021 ;
4. Quentin Sintès, *La submersion des vignes et la trajectoire de la monoculture viticole pendant la crise du phylloxéra dans les Pyrénées-Orientales (1871-1885)*, mémoire de Master sous la direction de Giacomo Parrinello, Institut d'études politiques de Paris, 2021 ;
5. Coline Polo, *Les résidences aristocratiques dans le Comtat Venaissin, XIV^e, XV^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Guido Castelnuovo, Université d'Avignon, 2021.
6. Marion Ortiz, *Les plafonds peints du château de Pomas (Aude)*, mémoire de Master 2 sous la direction de Virginie Czerniak, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2021.

Les deux premiers recevront un prix et les quatre autres une médaille.

Le classement et l'attribution des prix et des médailles sont acceptés à l'unanimité. Virginie Czerniak fait remarquer qu'une médaille peut avoir son poids dans le CV d'un étudiant et c'est dans l'immédiat un encouragement à poursuivre.

Avant de donner la parole aux conférenciers du jour, la Présidente demande à Emmanuel Garland de lire son hommage à Gérard Rivère, décédé le 15 janvier :

Hommage à Gérard Rivère (1947-2022)

Évoquer la vie de Gérard Rivère est tâche ingrate. Car comment résumer l'action, la détermination, la soif de justice et le sens du bien public (au risque de bousculer parfois les institutions, lui qui était huissier de justice), et plus encore peut-être le Commingeois amoureux de son pays et de son patrimoine ? Toujours pour le bien commun. Jamais pour en tirer gloire ou profit personnel.

Évoquer la vie de Gérard Rivère, c'est évoquer

- le serrurier saint-gaudinois, fils d'un artisan du fer,
- le coacquéreur d'un restaurant toulousain rapidement transformé en café-théâtre,
- le co-fondateur des Amis de la collégiale de Saint-Gaudens en 1979,
- le co-fondateur des Amis de Bonnefont en 1983,
- le co-fondateur de la revue éphémère *Relief*,
- l'inventeur du cloître de la collégiale de Saint-Gaudens,
- l'artisan de la recreation de son carillon, riche de 36 cloches,
- le Président de la Société des Études du Comminges de 1993 à 1998,
- l'artisan du remontage *in situ* de la façade de la salle capitulaire de Bonnefont, etc.

J'en passe pour ne pas finir par vous lasser. Car la liste de ses actions est bien plus longue que celle de ses écrits, réduite à un ouvrage et moins d'une vingtaine d'articles, mais ô combien essentiels : la plaquette sur la collégiale de Saint-Gaudens éditée par la collection Zodiaque (et qui restitue la place de celle-ci dans le concert des réalisations majeures de l'époque romane) ; et sa série d'articles sur le cloître de la collégiale, acte fondateur qui fit sortir celui-ci de l'oubli, et lui fit traverser l'Atlantique à la recherche des vestiges dispersés.

Maître Rivère était avant tout un homme de conviction, d'action et de réseau. Le plus souvent dans l'ombre, mais n'hésitant pas à s'exposer lorsque nécessaire, à solliciter les uns ou les autres, toujours pour la bonne cause : celle de la défense du patrimoine commingeois, saint-gaudinois en particulier. Expert à ouvrir une porte fermée à clef, au propre comme au figuré, à débroussailler archives ou terrains envahis, tel le théâtre antique de Saint-Bertrand-de-Comminges, à lessiver nuitamment les chapiteaux de la collégiale de Saint-Gaudens pour en faire disparaître l'épais badigeon qui les défigurait, il se mettait en retrait quand il fallait rédiger un article, préférant laisser à d'autres, qu'il estimait plus légitimes (à tort, car un diplôme n'a jamais garanti la compétence ni le talent) le soin de faire connaître ses trouvailles. C'est ainsi qu'il vint me chercher pour co-rédiger avec Nelly Pousthomis l'article sur la collégiale de Saint-Gaudens dans les *Actes du Congrès de la SFA* de 1998 en Pays toulousain.

Gérard Rivère, Maître Gérard Rivère, savait mobiliser ses amis, son réseau, pour faire avancer ses causes. Vous me permettez de garder mes souvenirs personnels pour moi, mais je terminerai en rappelant que si je suis devant vous ce soir, à évoquer sa mémoire, c'est à lui que je le dois. Gérard estimait en effet qu'il était indispensable que le Comminges soit représenté au sein de la Société Archéologique du Midi de la France, mais il ne s'en estimait pas suffisamment légitime. Il me poussa à demander à vous rejoindre.

Pour tout cela, pour son humour quelquefois surprenant, et pour bien d'autres choses, merci Gérard !

Virginie Czerniak remercie notre confrère et lui propose, ainsi qu'à Jean-Marc Stouffs de prendre la parole pour la communication du jour : *L'église d'Éget et son décor peint* :

Le décor de l'abside de l'église d'Éget (Hautes-Pyrénées, commune d'Aragnouet), dont nous avons présenté la découverte en janvier 2018, a fait l'objet depuis lors d'une grande campagne de restauration que Jean-Marc Stouffs vient de mener à bien. Il a ainsi mis au jour plusieurs décors peints partiellement superposés, dont le plus ancien, de style roman, se révèle de grande qualité, mais incomplet. Un casse-tête pour le restaurateur qui a dû faire des choix délicats. Un casse-tête également pour l'historien de l'art car si ces décors enrichissent singulièrement notre connaissance de la peinture murale dans les églises de la vallée d'Aure, ils soulèvent également encore beaucoup de questions.

La Présidente remercie les intervenants pour cette présentation très intéressante, qui pourrait constituer un excellent cas d'étude pour les étudiants. Il montre en effet la difficulté à travailler sur la peinture murale lorsque plusieurs couches picturales sont superposées. Elle s'étonne cependant que notre confrère ne se soit pas franchement prononcé sur la datation. Emmanuel Garland répond qu'il avait proposé, en 2018, de dater l'ensemble du milieu du XIII^e siècle, en référence notamment au devant d'autel de Cardet, et d'autres devants d'autels encore, qui sont en général très tardifs. Il maintient, au vu d'éléments stylistiques, une période avancée pour la réalisation de ces peintures. Malheureusement, il y a peu d'éléments de comparaison dans les Pyrénées pour cette époque-là. Qu'en est-il au-delà des Pyrénées ? demande Virginie Czerniak.

Rien de très évocateur non plus, répond notre confrère. Pour la Présidente, certains éléments pourraient indiquer la fin du XII^e siècle, comme les plis en queue d'aronde, le pied des archanges que l'on trouve traité de la sorte dès le début du XII^e siècle (Rocamadour), mais aussi jusqu'à la fin du XII^e siècle (feuilles d'enluminure clunisienne), mais on ne peut exclure en effet la première moitié du XIII^e siècle. Les éléments retenus par notre confrère sont le décor de l'arbre, le lion (dont la représentation ne trouve aucun écho dans la région) et le rinceau de la frise supérieure. S'agissant du cul-de-four, reprend la Présidente, pourquoi ne pas imaginer que les pieds que l'on voit au-dessus de l'ange thuriféraire ne soient, non pas les pieds de l'Homme de saint Matthieu, mais plutôt ceux d'un autre ange ? Ainsi les symboles des autres évangélistes seraient sur les côtés. Notre confrère acquiesce : pour lui il est clair que tout le cul-de-four était entièrement peint. Cependant, il n'a rien trouvé de semblable et les vestiges du Christ en majesté indiquent qu'il n'en occupait qu'une petite partie. Ce n'est pas une mandorle mais une gloire circulaire, fait remarquer Virginie Czerniak. Jean-Marc Stouffs attire notre attention sur le fait que le saint Luc se trouve au même niveau que le taureau, mais à droite, là où se trouve la trace d'un sabot. L'Aigle et l'Homme ont pu donc se trouver de l'autre côté et des anges ont pu occuper la partie supérieure, reprend la Présidente. Par ailleurs, si l'on date la peinture du milieu du XIII^e siècle, on doit noter de fortes réminiscences du style du XII^e siècle. Pour notre confrère, il est difficile d'imaginer un tel décor avant l'extrême fin du XII^e siècle. On s'accorde par ailleurs sur la pertinence des comparaisons avec l'église de Bourisp pour le motif des fleurs de lys et le traitement de l'archange saint Michel. Puis, s'adressant à Jean-Marc Stouffs, Virginie Czerniak demande si le fond blanc correspond à l'enduit de réserve. Ce fond est celui sur lequel la peinture a été faite, répond notre confrère : il s'agit d'un badigeon qui a été passé sur l'enduit frais et il n'y a pas eu de couleurs intermédiaires.

Bernard Sournia demande ce qu'il est advenu du retable. Emmanuel Garland répond que le retable du XVIII^e siècle a été restauré et, comme l'église a été agrandie au XIX^e siècle, on a pu le disposer non loin du chœur.

Louis Peyrusse félicite nos confrères pour l'étude et la restauration, et note que ces peintures ont été effectuées par de bons peintres : le saint Michel est remarquable. Ne peut-on pas imaginer d'enlever et de déposer les couches picturales postérieures pour mettre en valeur ce premier décor ? Pour Jean-Marc Stouffs, l'opération serait très incertaine et, par ailleurs, on ne sait pas ce que l'on va trouver dessous. En revoyant la photographie du Christ, notre confrère nous montre deux taches colorées avec une petite dépression par-dessus laquelle passe un enduit. En faisant des sondages plus loin, il a pu constater l'arrêt de cet enduit, ce qui trahissait très vraisemblablement une reprise de maçonnerie de la voûte. Du côté de la fleur de lys en revanche, l'enduit médiéval semble conservé. Le saint Michel a été peint au-dessus d'une ancienne ouverture, et on est donc sûr qu'il ne recouvre rien, de même pour les fleurs de lys à côté desquelles l'enduit médiéval s'interrompt. La dépose des enduits récents ne permettrait donc pas de découvrir des plages importantes de peinture médiévale ; de plus, une telle opération est déontologiquement déconseillée aujourd'hui. Enfin, ce serait un travail énorme et coûteux. Emmanuel Garland demande si des sondages ont été faits dans la partie supérieure, sous les enduits modernes. Au niveau de la mandorle, répond Jean-Marc Stouffs, on a pu isoler une couche qui n'est ni celle du Moyen Âge, ni celle du XVI^e siècle, mais les recherches n'ont pas été poussées au-delà. Par ailleurs, de très nombreuses consolidations ont été nécessaires au niveau de la voûte, et le mieux pour les peintures qui la recouvrent est sans doute de ne plus y toucher.

Daniel Cazes remercie nos confrères pour leur présentation et cette belle découverte qui vient enrichir, après Ourjout, le corpus des peintures romanes des Pyrénées. Pour sa part, en effet, ces peintures sont « romanes », bien qu'il reste très difficile de déterminer la part de l'archaïsme. Il verrait une date plus haute que celle proposée, qui resterait dans le XII^e siècle, pour des raisons iconographiques et plastiques. Il évoque le trône architecturé du Christ en majesté, motif ancien qui renvoie à la Jérusalem céleste, une certaine schématisation des visages qui ramène à la peinture romane classique catalane avec ces bichromies aux tonalités très franches. Il y a aussi des caractères byzantinisants dans la draperie et les voiles des femmes. Cela correspondrait selon lui au premier courant byzantinisant de la sculpture romane et non à celui des années 1200, qui est beaucoup plus complexe et raffiné dans les tons et les teintes ainsi que dans les détails des tissus des draperies. Il reconnaît cependant que la part de l'archaïsme reste à définir. Il lui semble qu'avec les devants d'autels plus tardifs, on est en présence d'un art plus raffiné et plus précis que dans ces peintures. Pour la datation, on pourrait penser par ailleurs à utiliser le mobilier – le lit de la Vierge est en effet très curieux –, ou le costume – le bonnet du saint Joseph a une forme très particulière. Des comparaisons pourraient aider à mieux situer l'œuvre dans le temps. Emmanuel Garland avoue que plus il cherche des éléments de comparaison, plus les choses se compliquent. Par exemple, on retrouve un lit assez proche au portail de Moissac. Par ailleurs, la tige ondulée décorée de palmettes qui court à la base du cul-de-four est un motif qui apparaît à la fin du XII^e siècle et qui connaît un grand succès au XIII^e siècle, notamment dans la sculpture du Val d'Aran. Celui-ci n'a jamais été utilisé dans le décor avant cette période, c'est ce qui le pousse à proposer une datation aussi tardive. Il faut savoir enfin qu'Éget est un village important au Moyen Âge – c'est le village maître jusqu'à la Révolution –, un élément à prendre en compte.

Pourquoi aller vers le XIII^e siècle ? demande Louis Peyrusse. Il apparaît clairement que l'on a affaire à un véritable artiste qui ne se contente pas de copier des systèmes, quand on voit le mouvement des plis de l'habit de Joseph : il semble que l'on est dans le monde de la création romane et pas de l'imagerie post-romane.

Quitterie Cazes remercie également les conférenciers pour leur présentation et leurs photographies. Sur le problème de la datation, notre consœur est frappée par cette manière de traiter les carnations et d'effectuer les ombres sur les visages avec un procédé typiquement roman. Le fond blanc par ailleurs, comme cela a été souligné, est très rare à cette époque. On sent cependant que l'artiste est pétri de ces conventions romanes, il en a la culture et la pratique. Il peint d'une manière active, les motifs ne sont pas des modèles réitérés (la bouche, les triangles sur les joues...). Pour elle, on est dans le monde roman, au XII^e siècle. Emmanuel Garland fait remarquer qu'il a toujours utilisé le mot « roman » pour qualifier ces peintures, mais qu'il n'arrive pas à les situer vraiment car il y a beaucoup de petites contradictions. Peut-on imaginer un peintre qui vient d'ailleurs ? On note cependant qu'il y a un enracinement très clair au niveau de représentation de l'Annonce aux bergers, qui est vraiment une scène pastorale « naturaliste » (le joueur de flutiau, les animaux, et d'autres détails), notamment si on la compare à celle représentée au Panthéon des rois de León.

Pierre Garrigou Grandchamp remarque que l'orateur a montré beaucoup de panneaux provenant de Catalogne et demande si des analyses de dendrochronologie ont été effectuées sur ceux-ci. Il rappelle que les prélèvements effectués sur les plus beaux meubles romans de Valère (Suisse) ont suscité une grande surprise puisqu'ils sont tous du début du XIII^e siècle. Il pense qu'en l'absence d'une datation absolue, il reste difficile de proposer une datation plus précise qu'à 50 ans près pour cette époque. Emmanuel Garland sait que des recherches de datation par dendrochronologie sont en cours, mais il n'y a pas de courbe de référence précise pour les Pyrénées pour cette période-là ; les laboratoires sont actuellement à la recherche de vieux bois datés pour établir cette courbe. Celle-ci permettra, en outre, de dater la superbe charpente conservée à l'abbaye de Bonnefont.

Jérôme Kerambloch demande si le geste de l'âne tirant la couverture de l'Enfant Jésus trouve des comparaisons. Une fois de plus, répond Emmanuel Garland, ce geste est surtout fréquent au XIII^e siècle : serait-on en présence un peintre en avance sur son temps ? Ce qui est possible puisque c'est un très bon peintre. La question reste ouverte.

Louis Peyrusse pense que la seule idée qu'il faut garder, c'est que l'on est dans la création romane et pas dans la duplication de schémas déjà établis. Cela n'empêche pas bien sûr qu'elle ait pu être produite au XIII^e siècle.

La Présidente demande à Jean-Marc Stouffs si l'analyse technique de la peinture n'a pas donné des pistes. Notre confrère confirme que celle-ci a montré une très bonne technique, très bien maîtrisée. Quant au problème, souvent soulevé, de savoir s'il s'agit de fresque ou pas, il pense qu'à partir du moment où l'artiste a compté sur la carbonatation de la chaux pour fixer ses pigments en tout ou en partie, on peut alors parler de fresque. Ensuite, il est fort possible que des rajouts ait été faits à sec ; ils auront sans doute en partie disparu. On a pu noter par ailleurs que l'enduit était particulièrement chaotique au niveau de la fenêtre. En effet, il n'a pas été aussi bien lissé qu'ailleurs, mais ici il a été vu en éclairage rasant. En utilisant le même processus sur le reste du mur, on pourrait avoir des surprises, car l'enduit n'est pas parfaitement étalé, ce qui est une caractéristique courante. Celle-ci supporte malgré tout une exception à Ourjout, où l'enduit est parfaitement lissé. Ailleurs, on peut noter que l'enduit est chaotique, il suit les aspérités du mur, puis il est recouvert d'un badigeon. Dans la fenêtre, on observe les stries du large pinceau qui a servi au badigeonnage. Le travail qui a été fait ensuite est en partie calcifié, c'est une peinture très résistante, ce qui a permis un nettoyage au carbonate d'ammonium. Le peintre avait donc une très bonne technique et une grande rapidité d'exécution (il avait son schéma en tête), il œuvrait dans l'enduit frais jusqu'à la fin. Il faut par ailleurs contextualiser le travail : l'enduit pouvait rester frais plus longtemps, comme à Ourjout, grâce au climat. En revanche, les joints restent difficiles à distinguer sur ce type d'enduits, contrairement à Ourjout. Enfin, le travail du motif du rocher, fait remarquer notre confrère, est extraordinaire et unique, c'est un travail d'abstraction et de géométrisation tout à fait étonnant.

Émeric Rigault demande quelle est l'histoire de l'église, son statut et son vocable, et si ces informations ne pourraient pas aider à mieux replacer ces peintures dans leur contexte. En aucune façon, répond Emmanuel Garland, car si l'église est de nos jours sous le vocable moderne de Saint-Pierre-aux-Liens, on ne sait rien de son vocable du XII^e siècle, et les vestiges médiévaux se résument à ce bout d'abside. Il n'y a malheureusement que très peu d'archives dans la vallée d'Aure. Les seuls éléments historiques notables sont l'importance du bourg au Moyen Âge et la proximité du pont d'Aragnouet et des Hospitaliers, sachant qu'Aragnouet dépendait d'Éget. Aussi loin que l'on puisse remonter, c'était une communauté de communes avec deux consuls.

Revenant sur les aspects techniques, Jean-Marc Stouffs tient à souligner que si la peinture a été faite sur enduit frais, des adjonctions ont pu être faites dans la couche picturale, ce que l'analyse ne permet quasiment pas de voir, surtout quand il s'agit d'œuvres aussi anciennes. Cependant, il peut y avoir des adjonctions d'œuf ou de caséine qui donnent une très bonne solidité à la couche picturale (cf. peintures sur badigeon à la caséine appliqué à même la pierre de la chapelle axiale de la cathédrale de Narbonne et de la cathédrale d'Angers).

La Présidente remercie nos confrères pour cette belle communication et passe la parole à Jérôme Kerambloch pour la présentation du pieu qui nous a été donné et le lieu où il a été trouvé :

Étude du pieu à sabot ferré donné à la Société Archéologique par Mme Jover, récupéré il y a une trentaine d'année dans le lit de l'Ariège.

L'objet est assez commun, vous le voyez ici. Il se présente sous la forme d'un vestige de pieu, dont rien ne permet de juger de la longueur initiale. Il est très abîmé par l'érosion et la plus large section qu'il présente encore mesure 16 cm. La longueur totale de l'objet est de 60,50 cm, pour un poids de 4,5 kg. L'extrémité est renforcée par un sabot métallique de 30,50 cm de long, constitué d'une pointe de 11 cm et de quatre ailettes de fixation de 19,50 cm, maintenues chacune par trois clous de section carrée, dont la plupart sont encore en place. Il s'agit bien entendu d'un objet très courant dans nos rivières, que l'on retrouve dans toutes sortes d'aménagements en milieu aquatique comme les fondations de bâtiments ou de ponts, mais surtout dans les nombreux pontons, débarcadères, chaussées et autres passes-lits qui jalonnaient autrefois les cours d'eau du territoire.

Les prospections menées depuis quelques années par les groupes Archéo-Garonne le long du fleuve, depuis les frontières du Val d'Aran jusqu'à la confluence du Tarn, ont révélé d'innombrables pieux semblables encore en place dans le lit du fleuve. Sur certains sites, on peut en dénombrer plus de cent. Ces objets ont été utilisés depuis au moins le Moyen Âge et encore au tout début du XX^e siècle, dans des formes et des techniques qui ont assez peu varié, mais avec semble-t-il toutefois des particularismes régionaux dans la forme des sabots, et il est donc très difficile de les dater. Pour celui que nous avons sous les yeux, disons tout de même que sa corrosion peu avancée n'incite pas à première vue à le croire très ancien.

Comparons-le à trois pieux semblables conservés au Musée du Vieux Toulouse. Les deux premiers ont été récupérés en 1984, par l'intermédiaire de Gérard Villeval et Jean-Pierre Suzzoni, lors de travaux de réparations sur la chaussée des anciens moulins du Château-Narbonnais. Ils mesurent respectivement 2 m et 2,20 m de long, pour une section de 20 cm. Leur dossier d'œuvre indique une datation au XVIII^e siècle, qui reste néanmoins hypothétique. On est frappé par le relativement bon état de conservation de ces objets et on remarque que leur pointe ferrée est presque identique à celle du pieu que nous avons ici. Je n'ai pas pu comparer les dimensions de ces pointes, car les objets, que vous voyez ici photographiés en 2007, sont depuis difficilement accessibles et il faut notamment déplacer plusieurs objets très lourds avant d'y accéder. Le troisième pieu a été donné au musée en 1960 par monsieur Lucien Babonneau, ingénieur de l'EDF, et provient lui de la chaussée du Bazacle. D'une taille conséquente, il mesure 1,54 m de longueur, pour une section de 26 cm et un poids de 24 kg. Ici aussi le dossier d'œuvre indique une datation au XVIII^e siècle assortie d'un point d'interrogation, mais on remarque aisément que cet objet est beaucoup plus érodé que les précédents et que sa pointe est nettement plus corrodée, indices probables d'une immersion beaucoup plus longue de cet objet. Ici encore le sabot métallique est tout à fait comparable à celui du pieu qui nous occupe, y compris dans ses dimensions puisqu'il mesure, pour le pieu du Bazacle, 27 cm de long, dont 11 cm pour la seule pointe. La comparaison des deux pointes montre clairement une fois de plus que celle du pieu dont on nous propose le don est finalement assez peu corrodée. On peut enfin aussi faire la comparaison avec ces deux sabots ferrés, aujourd'hui conservés au Musée de la Médecine à l'Hôtel-Dieu, et qui proviennent du site de l'hôpital de La Grave, sans que l'on puisse en dire plus. Ils ont été collectés en 2017, sur un tas de gravats dans les sous-sols de la chapelle Saint-Joseph, alors qu'il y avait des travaux de restauration sur le site. Si leur emplacement d'origine exact n'est pas connu, ce qui est intéressant ici c'est de constater leur forme très proche de celle de notre pieu et leur très forte corrosion. Ceci nous amène à la question cruciale du lieu et des circonstances de la découverte de cet objet il y a une trentaine d'années.

C'étaient les informations que j'attendais encore la semaine dernière et je remercie la donatrice d'avoir eu la patience de rassembler ses souvenirs sur ce sujet. L'objet a donc été collecté à la confluence précise de l'Ariège et de la Lèze. Il était alors encore en place, sa pointe fichée dans le sol, et il y avait autour d'autres pieux semblables. L'époux de la donatrice, ingénieur en travaux publics et intéressé par l'objet, a descendu celui-ci, plutôt facilement, pour le conserver.

La confluence de l'Ariège et de la Lèze se fait en rive gauche de la première, entre les communes de Labarthe-sur-Lèze et de Clermont-le-Fort, près du lieu-dit « le Massacre », à environ deux cents mètres en aval du pont qui traverse, au moins depuis le début du XX^e siècle, l'Ariège en direction de Clermont-le-Fort. On remarque aisément que l'Ariège est beaucoup plus large que son tributaire et si la Lèze a autrefois pu être navigable sur certains tronçons de son parcours, elle ne l'était pas sur l'ensemble de celui-ci. Je me suis rendu sur place voilà deux semaines et voici comment les lieux se présentent aujourd'hui. Vous avez l'Ariège dans le fond, la Lèze arrivant de la droite et ici la pointe formée par la confluence. On remarque immédiatement cet ancien aménagement fluvial

constitué de trois petits îlots maçonnés et séparés de la berge, de manière à former comme un petit canal. Chacun de ces îlots présente une petite structure en briques et blocage de galets et mortier, dont les parties exposées au courant de la rivière ont bien souvent été emportées. Pour l'instant, je ne sais pas encore comment interpréter ces structures qui ne semblent pas correspondre à un ancien moulin. Aménagement pour un bac ? Pour la pêche ? D'après la donatrice, notre pieu n'était pas seul lorsqu'il fut ramassé. Il y en avait d'autres autour qui formaient comme les piles d'un petit ponton permettant de traverser la Lèze à son embouchure et de maintenir la continuité d'un chemin de halage sur la rive gauche de l'Ariège. Comme on le voit sur les photographies, lorsque je me suis rendu sur place il y avait trop d'eau et celle-ci était trop trouble pour pouvoir constater, malgré l'exploration que j'ai faite, la présence de pieux ou d'autres structures dans le fond de la rivière. Quoi qu'il en soit de cette structure et de son utilisation, celle-ci n'est cependant pas très ancienne, car le plan du cadastre napoléonien de 1808 ne montre absolument aucun aménagement à cet endroit et cela rejoint les considérations émises au début à propos de la corrosion assez faible de l'objet incitant à proposer une datation de celui-ci dans le courant du XIX^e siècle. On remarque d'ailleurs que la forme de la pointe faite par la confluence des cours d'eau a été modifiée, très certainement justement lors de l'aménagement de ces trois îlots. La partie constituée par la terre ferme proprement dite (c'est-à-dire sans les îlots) est aujourd'hui plus pointue que ce que l'on voit sur ce plan. Il serait certainement facile de savoir quel type d'aménagement occupait autrefois ces lieux en consultant les cadastres plus récents, mais ceux-ci ne sont pas disponibles en ligne (ou je n'ai pas su les trouver) et j'avoue n'avoir guère le temps actuellement de me rendre aux Archives départementales pour cela.

Néanmoins, je pense que le don de ce modeste pieu à sabot ferré reste intéressant pour la Société Archéologique en ce qu'il garde la mémoire des aménagements nombreux qui existaient autrefois sur l'Ariège ou sur la Garonne. L'avantage de cet objet est que le lieu de sa découverte est précisément situé. Quant à sa datation et à son utilisation, si celles-ci restent pour l'instant incertaines, des recherches en archives devraient permettre de répondre assez facilement à ces questions.

Virginie Czerniak remercie notre confrère pour ces nombreux éclaircissements sur cet objet et donne la parole à Guy Ahlsell de Toulza pour évoquer le dossier de l'église de Saint-Amans de Rabastens. Aux dernières nouvelles, l'acquéreur tient toujours à l'achat et à la modification de l'édifice pour y habiter. Celui-ci a participé, il y a huit jours, à une réunion où étaient également présents deux agents de l'Inrap, un architecte, la propriétaire, un entrepreneur maçon, dans le cadre de la mise en place de l'échafaudage qui permettra de renforcer les deux angles ouest de l'édifice (notre confrère Olivier Testard avait donné une première expertise). À l'issue de ces travaux de mise en sécurité, le diagnostic archéologique de l'édifice pourra être effectué. Nous avons donc les informations issues des travaux de diagnostic du cimetière dont les vestiges sur mille ans sont remarquablement conservés (dernière sépulture en octobre 1793). La deuxième phase comprenant l'étude du bâtiment et de ses peintures se fera une fois les travaux de consolidation achevés. Nous proposons donc que la Société fasse une seconde demande de classement M.H. du bâtiment à la DRAC. La première demande avait été faite en 2012 lors d'un premier projet d'aménagement ; celui-ci ayant été abandonné, le dossier a été clos. On demande donc la réouverture du dossier pour une protection de l'édifice et de son cimetière.

Monsieur le Conservateur régional des Monuments historiques

Voici dix ans, plusieurs membres de la Société archéologique du Midi avaient étudié l'ancienne église Saint-Amans, non loin de Rabastens. Une communication avait été présentée en séance et retenu toute notre attention. Un dossier de protection avait été ouvert à la Conservation régionale des Monuments historiques et devait être instruit. Le projet d'aménagement ayant été suspendu, le dossier fut clos.

Une nouvelle étude a été présentée lors d'une de nos dernières séances et confirme que ce passionnant édifice, cité en 972 dans une donation à l'abbaye Saint-Michel de Gaillac, a été édifié à l'époque carolingienne sur un cimetière mérovingien, comme l'avait bien vu Élie Rossignol, dès 1865, dans ses *Monographies communales*. L'église rejoint en 1068 les possessions de l'abbaye de Moissac, puis devient une cure dépendant de Notre-Dame du Bourg. Restaurée par les Jésuites après les guerres de Religion, elle reçoit en 1625 une relique de saint Amans offerte par les consuls de Rodez. Sa vente après la Révolution, en 1800, l'a paradoxalement sauvée dans un usage dégradant : l'église est devenue grange. Saint-Amans est très proche des églises préromanes du sud-Aveyron qui dépendaient des vicomtes de Millau et d'Albi si l'on suit l'étude de Geneviève Durand publiée en 1989. Elle constitue en revanche un *unicum* dans le Tarn.

Un nouveau projet d'aménagement étant d'actualité, le SRA a demandé à l'INRAP une étude archéologique du site et de l'édifice. Les sondages effectués en septembre 2021 ont été particulièrement éloquentes et révélé un ensemble exceptionnel. Autour de l'église s'étend un vaste cimetière de plusieurs milliers de sépultures, avec de

nombreux sarcophages de pierre, allant du Haut Moyen Âge à 1793, date du dernier enterrement. Dans l'église carolingienne ont été découvertes sur tous les murs des peintures des XIII^e-XIV^e siècle dans le chœur avec des médaillons géométriques surmontés d'une frise de personnages (saints ou apôtres sur un fond étoilé) et du XV^e-XVI^e siècle dans la nef avec un *Baptême du Christ* près des anciens fonts baptismaux et des scènes encore en grande partie couvertes d'un badigeon de chaux.

De plus un sondage effectué en 2012 à l'entrée du chœur avait montré la présence de neuf sarcophages orientés, dont deux passant sous les murs latéraux du chœur.

Rabastens est depuis décembre 2021 un Site Patrimonial Remarquable. Dans le dossier qui l'accompagne, élaboré par M. P. Gironnet, Architecte des Bâtiments de France du Tarn, la fiche concernant l'église de Saint-Amans précise : *Pour ses valeurs archéologique, historique et architecturale, cet édifice mériterait une protection au titre des monuments historiques.*

C'est pour ces raisons que la Société archéologique du Midi de la France vous demande la réouverture du dossier et de l'instruire pour une prochaine CRPS afin d'assurer une protection Monument historique à l'église de Saint-Amans de Rabastens et à son cimetière.

Nous espérons pouvoir compter sur votre soutien pour la sauvegarde de cet ensemble exceptionnel.

Je vous prie de croire, Monsieur de Conservateur régional, à l'assurance de mes sentiments distingués.

Guy Ahlsell de Toulza précise que l'Association des amis et riverains de Saint-Amans fera la même demande.

SÉANCE DU 22 MARS 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mme Cazes, MM. Cazes, Lassure, Peyrusse, Sournia, Testard, membres titulaires ; Mme Machabert, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Bessis, Dumoulin, Queixalós, Rolland, MM. Balty, Surmonne, Tollon.

Invitée : Mme Carlyne Henocq (doctorante).

Après avoir ouvert la séance, la Présidente signale que la date de la séance publique ayant été repoussée au 29 mai, nous aurons le temps de préparer les invitations et les affiches. Le programme reste inchangé : la présentation des prix du concours et une conférence présentée par notre Présidente et Émilie Nadal sur *la peinture toulousaine au XIV^e siècle*.

Enfin, la dernière information concerne une demande de prêt de la **stèle de Montels** et la **statue-menhir de Frescaty** par le site archéologique Lattara, Musée Henri-Prades de Montpellier Méditerranée Métropole, pour une exposition intitulée **Statues-menhirs, miroirs de pierre du néolithique**, qui se tiendra du 7 octobre 2022 au 6 mars 2023. Cette exposition présentera des statues-menhirs découvertes en Occitanie et datant de la fin de l'époque néolithique (3300-2200 av. J.-C.). Le Bureau est favorable à ce prêt si les préconisations d'usage sont respectées. Daniel Cazes attire l'attention sur le fait que la statue-menhir de Frescaty est très lourde et que la limite pour l'ascenseur est de 630 kg, il faudra donc que le transporteur soit bien averti du poids de cette dernière.

Virginie Czerniak fait don à la bibliothèque d'un ouvrage :

Bernard Berthod et Gaël Favier, *Conques un trésor millénaire*, CLD éd., Paris, 2019.

La Présidente cède la parole à notre confrère Olivier Testard pour la seconde partie de sa communication intitulée **Du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay à la façade de la cathédrale de Cahors** (la première partie ayant été présentée 15 décembre 2020) :

Nous poursuivons ainsi l'étude de l'apport des arts libéraux et de la mise en scène pour enrichir notre connaissance des programmes iconographiques et de la conception des églises. Alors que le portail expose la dimension horizontale des effets de la dédicace, le registre supérieur de la façade vient approfondir ce thème en lui donnant une dimension verticale. La Jérusalem céleste y prend la forme de la coupe d'une église où la rose veut signifier la présence de Dieu.

La dédicace, par le lien noué avec les cieux, garantit l'efficacité des rites qui se déroulent dans l'église pour atteindre l'objectif du salut collectif que l'Église s'est assigné, en assurant la présence de Dieu descendu du ciel dans l'eucharistie.

Des églises évoquent cette superposition en insérant le zodiaque qui vaut voûte étoilée entre le rez-de-chaussée terrestre et l'étage de Dieu. Le tout est complété par l'église des morts en sous-sol. De plus en plus présente, la Vierge viendra prendre place dans l'église terrestre qu'elle représente, comme lieu du point de départ du rachat qui trouve son point d'arrivée dans l'église céleste. La façade ouest de la cathédrale de Cahors s'analyse à partir de ce contexte iconographique.

Virginie Czerniak remercie l'orateur pour cette présentation personnelle et foisonnante. Revenant sur ce qui a été dit à propos des peintures d'Ourjout et de son zodiaque assimilé au ciel des étoiles fixes, elle reste pour sa part convaincue que celui-ci était plutôt à considérer comme un symbole du temps christique. Cela, reconnaît-elle, peut cependant fonctionner dans les deux sens. N'ayant pas pu présenter tous les exemples, Olivier Testard répond qu'il faut s'appuyer sur le modèle du Panthéon des rois, où les mois de l'année et le zodiaque sont dissociés. Dans certains cas en effet, les occupations des mois jouxtent le zodiaque, le premier en-dessous de l'autre représentant ce qui se passe sur terre et le second ce qui se passe dans le ciel. Concernant les décors situés au-dessus du portail de Cahors, reprend la Présidente, si l'un des personnages peint sur un mince badigeon était encore visible il y a une quinzaine d'années (car protégé par la voussure intérieure du portail), il ne l'est presque plus à l'heure actuelle. Celui-ci tenait quelque chose dans la main et il lui a semblé voir les cordes d'un instrument de musique. Cela poserait alors un problème d'interprétation iconographique puisque l'on a douze niches sur le tympan du portail (dix plus les deux personnages peints sur les côtés). On serait donc tenté d'y voir le collège apostolique, mais si l'un d'eux tient un instrument de musique, cette interprétation ne fonctionne pas. Virginie Czerniak a également retenu la remarque sur l'absence de tympan sculpté pour le portail d'Aulnay, mais il semble qu'il n'y ait pas de façon générale sur ces églises de Saintonge ; il s'agit donc d'un choix structurel et esthétique, la notion d'abstraction n'est alors peut-être pas à convoquer dans ce cas. L'abstraction est un mot moderne, répond Olivier Testard, mais on trouve dans les textes des débats intellectuels sur ces questions ; c'est un grand thème de réflexion.

Quitterie Cazes voudrait revenir sur le portail d'Aulnay qui a été présenté et plus particulièrement l'oculus du niveau supérieur. Son remplage est certainement moderne et il est curieux de le voir percé dans la partie basse de l'arc. Est-il bien roman, n'est-ce pas une intervention postérieure ? Par ailleurs, dans le portail, sous la seconde voussure, il ne s'agit pas d'atlantes comme pour la première, car les petits personnages représentés ont un genou à terre et présentent une main devant, l'autre sur le genou et ne portent rien. C'est pourtant la position d'Atlas portant la sphère céleste, répond Olivier Testard. Les premiers sont des atlantes et les seconds des Atlas.

Daniel Cazes remercie le conférencier pour cette longue communication en deux parties. Il déclare avoir été très intéressé par le passage de l'anthropomorphe à l'abstraction géométrique, ce que beaucoup d'auteurs ne voient pas en étudiant un édifice. Nous devons garder à l'esprit toutes les spéculations d'ordre théologique et philosophique qu'il pouvait y avoir, sans que nous soyons toujours armés pour les comprendre et les identifier. Ce qui a été dit sur la notion du trois en un, en relation avec la Trinité, est effectivement très fréquent dans les églises et, ayant travaillé sur le monde cistercien, il a pu noter que celui-ci a particulièrement privilégié ce genre de spéculation, particulièrement dans les chevets toujours composés d'une rosace qui est l'un et trois fenêtres en-dessous qui sont la Trinité. La rosace a également une valeur cosmique. Notre confrère pense en particulier à l'église cistercienne de Santes Creus, dont la conception est remarquable puisque le thème iconographique de cette architecture est visible tant de l'intérieur que de l'extérieur. Remonter dans les textes, tâcher de comprendre la spéculation exacte et quelle a été celle du commanditaire, sont nécessaires, même s'il peut y avoir différents cas selon les édifices considérés et si les transpositions ne sont pas toujours possibles. Cependant, la démonstration faite sur la cathédrale de Cahors est tout à fait convaincante.

Quitterie Cazes a trouvé très intéressante cette idée, présentée par notre confrère, du zodiaque qui sépare les mondes, et très clairs les schémas qu'il a faits.

SÉANCE DU 5 AVRIL 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Bessis, Fournié, Watin-Grandchamp, MM. Cazes, Lassure, Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Machabert, Rolland, MM. Kerambloch, Mattalia, membres correspondants.

Excusés : Mmes Caucanas, Cazes, Lamazou-Duplan, MM. Ahlsell de Toulza, Garland, Garrigou Grandchamp, Sournia, Tollon.

Invité : M. Scott Sanders (professeur de littérature française au Dartmouth College).

En ouvrant la séance, la Présidente fait un accueil chaleureux à notre invité Scott Sanders, de passage à Toulouse, spécialiste du théâtre et de l'opéra français du XVIII^e siècle, enseignant au Dartmouth College, dans la ville de Hanover, dans l'État du New Hampshire.

Au titre des courriers reçus, elle nous annonce ensuite un retour de la Fondation du Patrimoine à notre lettre concernant le **domaine de Scopont**. La réponse nous a été envoyée par Célia Vérot, Directrice générale de la Fondation.

Madame la Présidente,

je vous remercie d'avoir alerté les partenaires de la Mission Patrimoine portée par Stéphane Bern et soutenue par la Fondation du Patrimoine, sur les besoins de restaurations du domaine de Scopont à Maurens-Scopont, en particulier son pavillon néo-gothique commandité par le marquis de Castellane en 1811. Je suis sensible à la riche histoire de ce domaine construit au XVI^e siècle et à la démarche de son propriétaire Monsieur d'Ingrando, qui ouvre régulièrement au public le parc arboré. Les liens qui unissent ce site avec les Musées des Augustins et des Jacobins à Toulouse ainsi qu'avec la Société archéologique du Midi de la France, dont vous êtes la Présidente, démontrent les nombreuses richesses historiques et artistiques de cet ensemble architectural qui doivent être préservées et mises en valeur. Mes équipes se sont rapprochées de M. Bernard d'Ingrando, le propriétaire, ainsi que de l'Association « Renaissance » du château de Scopont, afin d'examiner plus avant cette candidature à la Mission Patrimoine. Soyez assurée qu'elle sera étudiée avec attention au regard du péril avancé du château, du pavillon romantique et de l'orangerie. J'ai également informé de cette démarche M. Bernard Cassagnet, délégué régional Occitanie-Pyrénées de la fondation du Patrimoine pour qu'il accompagne au mieux ce projet. Restant à votre disposition pour toute information supplémentaire...

Virginie Czerniak se réjouit de voir que la Société a participé à l'amorce du processus. Nous verrons si le dossier sera retenu.

Un autre courrier émanant du Musée Clément-Ader nous a été envoyé. Ce musée organise une exposition temporaire intitulée *Pierre Fons, poète murétain* (mai-septembre 2022), et souhaiterait pour ce motif bénéficier du prêt du portrait de François Tresserre par Myriam Rocher, tableau qui se trouve actuellement dans notre salle de lecture. Louis Peyrusse fait remarquer que cette peinture ne nous appartient pas, et que c'est l'Académie des Jeux floraux qui en est propriétaire. Notre Trésorier l'a récupérée et fait restaurer, aux frais de l'Union. Il suffit selon lui de contacter M. Pech pour en effectuer le prêt dans les règles.

La Présidente laisse ensuite la parole à Louis Peyrusse pour nous présenter une nouvelle acquisition de la Société. Celui-ci a été en effet alerté par Jérôme de Colonges, de Primardeco, de la mise en vente d'une série de dessins toulousains :

- un grand dessin aquarellé représentant la salle de lecture de la bibliothèque municipale de Jean Montariol. L'établissement possédant une œuvre équivalente, ce dessin est reparti dans le circuit commercial.
- un dessin de l'élévation latérale de la cathédrale d'Auch (Montariol ayant été architecte en chef des Monuments Historiques du Gers). Il a été acquis par les A.D. du Gers.
- deux dessins de Bénézet (datés de 1878) préparatoires à la décoration de la chapelle Sainte-Germaine à la cathédrale de Toulouse (en mauvais état).
 - sainte Germaine en train d'enseigner l'Évangile aux petits enfants (scène déjà peinte pour une église de Loubens-Lauragais).
 - L'Apothéose de sainte Germaine avec une belle série d'anges.

Louis Peyrusse rappelle que Bénézet a été membre de notre Société jusqu'à sa mort en 1897. Pour ces dessins, il avait contacté les responsables du Musée Paul-Dupuy, qui lui ont déclaré ne pas être intéressés, alors qu'ils ont en leur possession deux dessins du cycle correspondant. Il a donc sollicité notre Trésorier pour l'achat de ces œuvres.

La Présidente se réjouit de cette acquisition et propose de faire restaurer les dessins et de les exposer éventuellement dans notre salle des séances. Daniel Cazes tient à féliciter Louis Peyrusse et notre Trésorier pour cet achat : il est tout à fait, pense-t-il, dans l'esprit de notre Société, et particulièrement avec le souvenir de Bénézet qui a été un membre très actif et un théoricien de l'art, profil assez rare parmi les membres. Évidemment ses écrits sur l'art toulousain peuvent faire sourire aujourd'hui, mais ils sont très intéressants lorsqu'on les replace dans leur contexte.

Virginie Czerniak prend ensuite la parole pour une communication consacrée à *Johanes Oliveri, un peintre toulousain en Navarre au XIV^e siècle* :

En 1330 ou 1335, un certain Juan Oliver, ou Jean Olivier, réalise les compositions peintes du réfectoire de la cathédrale de Pampelune. D'autres décors monumentaux peuvent lui être attribués en terre navarraise – les peintures des églises de San Julian de Ororbia et de San Adrian de Olloki ainsi que celles de l'église El Crucifijo de Puente la Reina – mais que connaît-on de ses origines et de sa formation ? Nous ferons le point sur les caractéristiques

stylistiques de son travail, les données archivistiques à notre disposition et nous chercherons à définir son rôle au sein de ce que l'historiographie navarraise appelle l'École de Pampelune.

Cette communication ne sera pas publiée dans les *Mémoires*, parce qu'elle est issue des travaux sur l'exposition *Toulouse au XII^e siècle* (qui sera inaugurée le 22 octobre 2022 au Musée national du Moyen Âge de Cluny à Paris). Cf. Catalogue de l'exposition, *Toulouse 1300-1400, l'éclat d'un gothique méridional*, Musée de Cluny-Musée des Augustins, éd. RMN, Paris, 2022, p. 290-295.

Revenant sur les caractéristiques du style du peintre toulousain, Louis Peyrusse s'étonne de la façon dont sont traitées les moustaches : inexistantes sous le nez, elles naissent sur les courbes de la lèvre supérieure. Dominique Watin-Grandchamp note que le menton est aussi peint d'une façon très particulière. Nicole Andrieu relève encore l'expression inquiète rendue admirablement sur le visage de Nicodème. Virginie Czerniak évoque enfin la force de l'expressivité qui émane de la Sainte Face, qu'elle promet de nous commenter à l'inauguration de l'exposition.

Au départ, rappelle-t-elle, il était envisagé de faire venir le grand panneau déposé provenant du réfectoire canonial de la cathédrale de Pampelune, mais le Musée de Navarre, bien que très réceptif au projet, a dû refuser car le panneau est encastré dans le mur d'une de ses salles. Les responsables du musée ont donc proposé de prêter la peinture de la Sainte Face qui est aujourd'hui dans les réserves. Celle-ci, conçue pour manifester la présence du Christ, est extraordinaire ; elle présente des petits défauts, de légères asymétries qui évoquent un véritable portrait, naturellement canonique et exprimant une présence singulière.

Daniel Cazes note qu'en montrant un certain nombre de décors peints, l'état de conservation a été largement commenté, et il est frappé de voir la différence entre les œuvres très usées où l'on n'a guère que le dessin à étudier, pour essayer d'apprécier la représentation, et celles de San Julian de Orobia où l'on a des œuvres « en chair », avec les détails et les ombres de la carnation. On se demande alors, puisque l'on est dans le milieu avignonnais, quelle est la part de l'influence italienne. Car il ne s'agit pas d'une peinture de style purement gothique comme on en trouve dans le nord de la France, on sent qu'il y a autre chose. Il en est de même à Toulouse, à la chapelle Saint-Antonin et à l'église des Augustins, répond la Présidente. Par ailleurs, Daniel Cazes est très convaincu par les rapprochements faits avec les statues de la chapelle de Rieux qui posent la même question : il ne s'agit pas d'œuvres purement gothiques, il y a quelque chose dans la qualité de l'expression qui nous amène vers l'Italie centrale, la Toscane. Virginie Czerniak ressent également cette influence, notamment sur les peintures de l'église des Augustins, mais ne saurait dire par quel truchement elle s'est effectuée. Le style parisien transparaît également par les arcatures trilobées et d'autres détails. Elle suppose cependant que la peinture sur manuscrits a pu être le moyen de diffuser ce courant italianisant, y compris à Paris, où sont introduits, avec Jean Pucelle, Jean Lenoir et d'autres enlumineurs de la capitale, les innovations picturales venant d'Italie. Les peintres italiens sont arrivés après à Avignon, ils ne sont donc pas à l'origine de ce courant. À Toulouse, le rapport au livre dans les peintures est évident, ce qui permet de mettre le rôle des manuscrits en avant. Daniel Cazes évoque encore les écrits de Robert Mesuret qui attribuait plus d'œuvres à ce Jean Olivier. Il ne sait plus très bien lesquelles. Virginie Czerniak dit qu'il lui attribuait notamment celles de Notre-Dame du Taur et répond que ces œuvres montrent une autre façon de peindre, plus luxueuse avec des éléments à la feuille d'or, mais il est clair que ce n'est pas le même artiste. On lui avait également attribué les peintures d'Artajona, ajoute Daniel Cazes, et là on peut établir un lien institutionnel (Saint-Sernin) avec Toulouse. Il y a effectivement un lien, répond la Présidente, mais ce n'est pas non plus le même artiste. Il y a le maître d'Artajona et celui d'Olite, qui sont deux artistes distincts mais qui puisent indubitablement au même substrat. Un colloque initié par notre confrère Fernand Peloux sur les reliques de saint Jacques va être organisé en octobre 2023 et, à cette occasion, il sera question des peintures d'Artajona déposées au Musée de Navarre. Michelle Fournié conseille à Virginie Czerniak de consulter la thèse récente de Nicolas Sarzeaud qui traite des Saints-Suaires. Il s'agit d'un travail d'historien étudiant l'image et sa reproductibilité, en particulier lorsqu'elle est miraculeuse. Ses réflexions peuvent donner des pistes intéressantes pour étudier la Sainte Face. On pourra en outre y trouver une bibliographie récente sur le sujet. Il semble par ailleurs que certaines sont encore conservées en Italie, en particulier les deux Saintes Faces miraculeuses de Rome, auxquelles on a pu faire référence. Enfin, poursuit-elle, il est peut-être intéressant de noter qu'à l'époque du Grand Schisme, il y a eu une sorte de concurrence entre la papauté avignonnaise et celle de Rome, les uns s'appuyant plutôt sur les Saints-Suaires et les autres sur les Saintes Faces. La localisation initiale de celle qui est conservée au Musée de Navarre est très intéressante, reprend la Présidente, puisqu'elle était en hauteur dans une chaire. On peut donc imaginer le chanoine faisant lecture à ses confrères, qui mangent sous le grand panneau figurant le sacrifice christique, ce qui confère à ces repas communautaires une dimension eucharistique. En accédant à cette chaire, elle a pu voir le reste du décor de vair qui recouvrait les parties basses, et qui n'avait pas été déposé.

Patrice Cabau demande quelles sont les informations données par la bordure héraldique du grand panneau. Virginie Czerniak répond qu'on y voit les armes de Foix, d'Évreux et de Navarre et des armes épiscopales qui confortent la datation, à savoir juste après les liens établis entre les Capétiens et les Navarrais inaugurés par le mariage de Jeanne de Navarre et

de Philippe le Bel. Le commanditaire de la peinture est Pierre d'Estella, archidiacre de Saint-Pierre d'Osuna, et c'est le chapitre qui finance vraisemblablement la peinture. Ce qui est intéressant, ajoute-t-elle, c'est que les autres églises décorées de peintures présentées dans la communication sont systématiquement liées au milieu canonial, et ce sont donc les chanoines de la cathédrale qui sont les maîtres d'ouvrage des différentes commandes à Jean Olivier, ce qui est cohérent puisqu'il est présenté comme le peintre de Pampelune. Il existe cependant depuis un siècle, reprend Patrice Cabau, des relations étroites entre le chapitre cathédral de Pampelune et le chapitre cathédral de Toulouse. L'archidiacre de Pampelune étant archidiacre ou prévôt à Toulouse. Ainsi, en 1204, un des archidiacres de Pampelune était-il prévôt de Toulouse.

La parole est alors à notre confrère Jean-Michel Lassure pour une communication sur *Un lot de céramique du XVII^e siècle, à Pommevic (Tarn-et-Garonne)*, publiée dans ce volume (t. LXXXII, 2022) de nos *Mémoires* :

Ce lot de céramiques provient du remplissage d'un silo découvert en 1988 au cours de travaux de transformations réalisés dans la mairie de Pommevic. Deux double tournois de Louis XIII frappés respectivement en 1639 et 1643 orientent vers une datation de la seconde moitié du XVII^e siècle. À côté de quelques pièces à glaçure plombifère d'usage culinaire (marmite, coquemars), il est pour l'essentiel constitué par de la vaisselle de table (écuelles à oreilles, assiettes, jattes) dont le décor peint sur engobe blanc est surmonté par une glaçure plombifère. Les oxydes de cuivre et de manganèse ont le plus souvent été utilisés pour sa réalisation mais il a été parfois fait appel à l'oxyde de cobalt. Les motifs utilisés indiquent qu'il s'agit de productions d'ateliers situés dans la région de Lavit-de-Lomagne.

La Présidente remercie l'orateur pour cette intéressante présentation et demande si, en dehors de l'oxyde de cobalt qui a été utilisé pour la couleur bleue, on connaît les composants des couleurs jaune et verte, puisqu'il semble que la palette chromatique tourne autour de ces trois couleurs. Il s'agit de l'oxyde de cuivre, répond notre confrère, de l'oxyde de manganèse et de l'oxyde de cobalt, qui a vite été abandonné à Cox parce qu'il était coûteux à l'achat, alors qu'il reste utilisé en Lomagne au XVII^e siècle. À l'origine, les poteries de Cox devaient leur succès à l'utilisation de l'oxyde de cobalt, et sur certaines pièces, le bleu dominait. Par la suite, cette couleur a été abandonnée car on voulait étendre le marché avec des productions à meilleur coût. Sur les pièces présentées, remarque la Présidente, le bleu est utilisé de façon parcimonieuse. En effet, répond notre confrère, cela est dû à son coût, et, concernant les productions de Cox, on ne sait pas d'où provient le cobalt. Virginie Czerniak demande encore si le lot de Pommevic provient des ateliers de Lomagne ou si des vestiges indiquent l'existence d'un autre lieu de production. Jean-Michel Lassure répond que les ateliers de la Lomagne de cette époque sont désormais bien connus, les céramiques trouvées à Pommevic constituent un lot acheté et utilisé dont on s'est débarrassé après cassures. On sait également désormais que ces céramiques produites en Lomagne ont été exportées vers le Canada ainsi que d'autres sites nord-américains. Jérôme Kerambloch demande si dans l'épave du *Machault* les céramiques sont uniquement des productions de Giroussens. Elles proviennent des ateliers de la Lomagne et de ceux de Giroussens, répond le conférencier, les décors indiquant cependant une époque tardive.

SÉANCE DU 19 AVRIL 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Cabau, Secrétaire général, Mme Napoléone, Secrétaire adjointe ; Mmes Fournié, Jaoul, Watin-Grandchamp, MM. Cazes, Garland, Peyrusse, Scellès, Sournia, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Ledru, Machabert, Rolland, M. Dubois, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Caucanas, Cazes et Nadal, MM. Balty, Garrigou Grandchamp, Kerambloch et Tollon.

Avant la communication du jour, la Présidente demande aux membres de se constituer en assemblée générale pour élire un nouveau Directeur (notre ancienne Directrice ayant donné sa démission il y a un mois). Elle nous annonce que notre Secrétaire général, Patrice Cabau, a proposé sa candidature à ce poste. Nous procédons au vote.

Notre confrère est élu Directeur de notre Société.

Il faudra donc élire prochainement un nouveau Secrétaire général.

Michelle Fournié fait passer, pour information, la thèse de notre confrère Fernand Peloux, *Les premiers évêques du Languedoc*, récemment publiée aux éditions Droz (n° 115).

Par ailleurs, Maurice Scellès fait don à notre bibliothèque des trois premiers volumes de la collection *Monuments sculptés en France (IV^e-X^e siècles)*.

La parole est ensuite donnée à notre Trésorier qui nous informe qu'un Conseil d'administration de l'Union des Académies s'est tenu, faisant suite à une commission paritaire qui a déterminé les nouveaux horaires de l'Hôtel d'Assézat pour le temps où la Fondation Bemberg est fermée pour travaux (jusqu'à la fin de l'année 2022 ou le début de 2023). Se pose à l'heure actuelle le problème de la sécurité-responsabilité car Philippe Cros, directeur des collections, a démissionné (Mme Sandra Laurent assure aujourd'hui l'intérim). Le nouveau RUS (responsable unique de la sécurité) sera vraisemblablement un élu. En attendant, il n'y a plus de collections dans l'Hôtel et la Mairie fait des économies sur le poste de gardiennage qui assurait une présence sur place nuit et jour. Des horaires ont donc été établis pour la durée des travaux. L'Hôtel d'Assézat sera donc ouvert du lundi au vendredi de 7 h à 21 h ; les samedis, dimanches et jours fériés, l'édifice ouvrira ses portes de 10 h à 21 h, cela jusqu'au 30 juin. Du 1^{er} juillet au 30 août, l'Hôtel sera fermé tous les week-ends, ainsi que les jours fériés ; dans la semaine il sera ouvert de 7 h à 17 h. Si une manifestation des Académies déborde de ces horaires, la sécurité est à la charge de celles-ci. Il faudra donc payer des heures supplémentaires de gardiennage.

Louis Peyrusse se demande pourquoi il n'a pas été choisi les horaires de 8 h-18 h plutôt que 7 h-17 h ? Guy Ahlsell de Toulza déclare avoir fait cette remarque en réunion, et il a également rappelé que le testament de Théodore Ozenne obligeait la Ville à loger parfaitement les Académies dans l'Hôtel, évidemment quelle que soit l'heure. Il lui a été répondu que celles-ci n'avaient pas le choix.

Daniel Cazes rappelle qu'à Toulouse les horaires d'ouverture d'un certain nombre de musées et de monuments publics ne cessent de se réduire, quand ils ne sont pas totalement fermés (c'est le cas des Musées des Augustins et Paul-Dupuy depuis plusieurs années...). Les églises montrent souvent portes closes et l'Hôtel de Bernuy – parmi les plus remarquables de la Renaissance de notre ville –, n'est plus visible depuis plusieurs années (selon les dernières informations, lorsque sa restauration sera terminée, on n'en verra plus que la première cour depuis la rue et à travers une grille !). Virginie Czerniak évoque également une expérience malheureuse avec l'église Notre-Dame-du-Taur : à l'occasion d'une visite offerte à des étudiants américains, elle l'a trouvée fermée, alors que suivant les horaires affichés, indiqués sur le site et annoncés par l'office du tourisme, elle n'aurait pas dû l'être. Cela est d'autant plus regrettable que la ville accueille un nombre très important de touristes. Daniel Cazes impute ce changement à la disparition des concierges et veilleurs de nuit (et parfois des sacristains pour les églises), comme à l'économie de postes de gardiens, dont les sociétés de surveillance ont désormais pris la place. Ces sociétés de sécurité se font chèrement payer ; et ainsi les horaires d'ouverture des musées et monuments sont réduits, ou supprimés certains jours (le Musée des Abattoirs est fermé deux jours par semaine et n'ouvre les autres jours que de 12 h à 18 h ; certains musées et les Jacobins, qui étaient ouverts tous les jours, toute la journée, ont désormais un jour de fermeture hebdomadaire).

Virginie Czerniak donne ensuite la parole à Hortense Rolland pour une communication sur *Les chasses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles)*, publiée dans ce volume (t. LXXXII, 2022) de nos *Mémoires* :

Si l'historiographie les a souvent passées sous silence, les chasses en bois peint sont assurément dignes d'intérêt à bien des égards. Neuf reliquaires de ce type, produits dans un large Midi de la France entre le XII^e siècle et le XV^e, sont actuellement conservés. D'un point de vue technique et matériel, ces chasses correspondent à une production spécifiquement méridionale, particulièrement homogène, révélant une concentration tant spatiale que chronologique que nous tenterons d'appréhender par un prisme technique, économique mais plus encore culturel. D'un point de vue artistique, la richesse des peintures en font de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art. Nous en retracerons les évolutions stylistiques et iconographiques.

La Présidente remercie notre consœur pour cette communication bien documentée et structurée qui révèle un travail important. Cela est d'autant plus méritoire que le sujet était un domaine peu exploré. Elle la félicite par ailleurs pour son suivi des restaurations et son « œil » à l'affût des repeints.

Louis Peyrusse s'interroge sur la technique utilisée pour la chasse de sainte Ursule de Narbonne. Hortense Rolland signale que cette chasse n'a fait l'objet d'aucune étude ni analyse d'un point de vue technique. Seuls les contours des décors sont tracés en noir, sans grisaille, et il n'était sans doute pas prévu d'ajouter de la couleur, puisqu'aucune trace d'enduit n'est visible et que les contours sont à la fois précis et détaillés. Cette sobriété fait partie des éléments qui ont conduit à proposer une origine cistercienne. Louis Peyrusse demande encore des précisions à propos de la chasse de Saint-Lizier, du XII^e siècle, pour laquelle il a été question d'une origine musulmane. Il y avait à Narbonne des chasses musulmanes et le remploi d'objets « exotiques » était chose courante. La conférencière approuve ce principe et ajoute que les premières études dont elle a fait l'objet conduisaient à la dater du deuxième quart du XIII^e siècle, puisque c'est l'époque de la translation des reliques de saint Lizier dans cette chasse, date confirmée par ailleurs par l'inscription qui y a été ajoutée. Cependant, le style du décor semble plutôt montrer qu'elle est antérieure et qu'elle a été importée : le répertoire de l'ornementation est très caractéristique. Pour finir, Louis Peyrusse demande si le *flabellum* du martyr de saint Laurent, avec cet éventail pour attiser le feu, est fréquent

sous la forme représentée. Normalement, dans ces représentations, il doit y avoir en effet un personnage qui tient un soufflet pour aviver les braises, répond notre consœur, mais ici il y a aussi un ange qui vient éventer le saint, représentation rare, que l'on retrouve sur un chapiteau du cloître de Moissac.

Michelle Fournié propose à Hortense Rolland un exemple de châsse plus tardif que l'ensemble qu'elle a présenté. L'objet en question a disparu, mais il est mentionné par des textes : en effet, dans la comptabilité de la confrérie des Corps-Saints de Saint-Sernin, il y a mention d'une châsse en bois peint qui est réalisée en 1507 pour sainte Suzanne (dont les restes ont été trouvés en 1497 à la base d'un pilier à Saint-Sernin) puis décorée par Pèlerin Frison qui doit réaliser « VIII hystorias de personnatges ». Cet artiste a également travaillé pour les capitouls et a œuvré pour la confection d'un manuscrit, un livre d'heures aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Patrimoine. Il y a donc un lien entre l'invention de reliques, la confection d'une châsse en bois peint (alors que les autres châsses de Saint-Sernin sont en matériaux d'orfèvrerie) et le nom d'un peintre dont d'autres œuvres sont connues. Par ailleurs, Michelle Fournié se demande si ce n'était pas plutôt saint Vincent de Saragosse qui était représenté sur la châsse de Saint-Bertrand-de-Comminges, saint dont le culte est vivace dans les Pyrénées et qui, comme saint Laurent, est représenté sur le gril avec un ange qui apparaît pour accueillir son âme ? En fait, répond Hortense Rolland, les deux saints sont représentés sur les faces latérales de la châsse, et ce qui a permis de les distinguer, c'est le personnage qui jette du sel sur le corps de saint Vincent.

Louis Peyrusse voudrait revenir sur la châsse de bois sculpté auvergnate du XV^e siècle. Le fait que l'abbesse soit la « gardienne de la maison » renvoie à autre chose que la typologie des châsses peintes. Elle est peinte certes, mais également sculptée en haut-relief, comme sur les châsses d'orfèvrerie. Notre consœur répond qu'elle a été intégrée au corpus car le relief sculpté est une applique et que le reste portait des décors peints ; elle reconnaît cependant qu'elle est particulière par rapport à l'ensemble des châsses retenues.

Daniel Cazes remercie la conférencière pour cette très belle communication sur ce sujet très peu connu. Concernant la châsse de Saint-Lizier, on peut se demander si on a conçu cet objet comme un reliquaire ou si l'on a réutilisé un coffret (comme les coffrets d'ivoire que l'on trouve à foison dans la péninsule ibérique, et dont on a également un exemplaire à Saint-Sernin). Qu'est-ce qui distingue donc une châsse-reliquaire d'un coffret qui pouvait avoir un autre usage (conserver des objets précieux par exemple) ? Concernant la même châsse, on voit sur le couvercle une petite protubérance ; celle-ci est-elle complète ou a-t-elle été cassée ? Car on peut avoir sur ces châsses une croix, la représentation d'un personnage... Notre consœur répond que la châsse vient d'être restaurée et qu'elle a un doute sur l'interprétation de cette protubérance ; elle se propose de revoir l'objet. Daniel Cazes constate par ailleurs le faible nombre d'objets qui constitue le corpus de l'étude dans une région vaste comme l'Occitanie et il lui semble que de grandes quantités sont conservées dans les musées d'Espagne. Est-ce que l'enquête qu'elle a pu faire a montré l'existence de châsses aujourd'hui disparues comme celle mentionnée par Michelle Fournié ? C'est effectivement un objet mobilier de petites dimensions qui se prête au vol, à la vente, et qui doit circuler chez les antiquaires et les collectionneurs privés. Dans ce cas, l'origine de création de l'objet peut être difficile à identifier. Notre consœur répond qu'elle n'a pas trouvé mention de châsses disparues pour le sud de la France, mais elle veut bien croire qu'il y en a eu, comme l'indique l'exemple de la châsse d'Ancizan, retrouvée après de nombreuses années.

Dominique Watin-Grandchamp fait remarquer que dans les procès-verbaux de visites ou dans les inventaires, au début du XVI^e siècle, on trouve de nombreuses mentions. Mais, à cette époque, ces objets n'ont plus d'intérêt, on n'y prête pas attention et on ne les entretient pas. Des morceaux de coffrets en bois ont été trouvés dans les sacristies ; plus rien n'y est lisible. Il est question également dans les textes de grandes châsses-reliquaires dont l'âme est en bois et qui sont recouvertes de plaques d'argent : à l'intérieur, on trouve souvent des coffrets en bois avec toit en bâtière, qui ne sont pas forcément peints.

Guy Ahlsell de Toulza pense également que bon nombre de ces coffrets que le temps a dégradés sont cachés ou recouverts. Il n'est donc pas étonné qu'il en reste si peu, compte tenu du désintérêt dont ils ont été l'objet. Il remercie notre consœur pour sa communication très intéressante.

SÉANCE DU 10 MAI 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, M. Cabau, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire, Mme Napoléone Secrétaire adjointe ; Mmes Andrieu, Fournié, Merlet-Bagnérès, MM. Balty, Cazes, Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Balty, Machabert, membres correspondants.

Excusés : Mmes Cazes et Rolland, MM. Boudartchouk, Garland et Sournia.

En attendant notre Présidente retardée par ses obligations universitaires, le Directeur ouvre la séance. Il demande à Louis Peyrusse de présenter la candidature de Coralie Machabert à une place de membre titulaire de notre Société. Il est procédé au vote, et Coralie Machabert est élue membre titulaire de notre Société.

Le Directeur fait passer aux membres les cartons d'invitation à notre séance publique qui se tiendra le 29 mai, pour les diffuser le plus largement possible.

Puis il donne la parole à notre confrère **Jean-Charles Balty** pour une communication consacrée à **Elimberis/Augusta Ausciorum (Auch) et la culture littéraire classique**, publiée dans ce volume (t. LXXXII, 2022) de nos *Mémoires*.

Quatre documents, dont trois connus de longue date, mais jamais regroupés jusqu'ici, permettent d'envisager la place et la diffusion de la culture littéraire classique dans le chef-lieu des *Auscii* à l'**époque impériale** : ce sont une inscription funéraire métrique (CIL, XIII, 488) – « une des épitaphes les plus littéraires de toute la Gaule » (C. Jullian, 1920) –, un buste du « pseudo-Sénèque », aujourd'hui conservé au Musée du Louvre, un hermès de Pindare, celui-ci apparemment inédit, au Musée d'Auch, et le court poème qu'Ausone consacre à la mémoire d'un de ses maîtres, le rhéteur *Staphylius, civis Auscius*. On n'exclura pas qu'un lien plus précis ait existé entre ces témoignages à première vue isolés.

Patrice Cabau remercie notre confrère pour cette « révélation » d'œuvres et cet enrichissement du corpus de sculptures antiques teintées d'hellénisme, dont la présence peut paraître étonnante de prime abord dans notre Gaule profonde. Cependant, grâce à la reconstitution d'un réseau de production et du contexte socio-culturel, notre confrère a fait apparaître clairement que notre Sud-Ouest a été romanisé en profondeur. Jean-Charles Balty confirme que ce processus s'est effectué très tôt avec la présence de grandes familles romaines d'Italie venues s'installer dans la région. Les *Antistii* d'Auch dont il a été question sont une famille d'origine plébéienne de Rome, connue depuis la fin de l'époque républicaine. Il y avait en effet un *Antistius*, légat de Jules César au moment de la Conquête des Gaules, qui participa à la tête d'une légion au siège d'Alésia. Un *C. Antistius* est également connu comme *triumvir monetalis* par des monnaies frappées à l'image de César... Il s'agit donc d'une grande famille. On ne peut pas garantir que ce soit celui qui était à Alésia qui s'est installé avec sa *gens* du côté d'Auch, mais ce n'est pas impossible. J'ai également pu constater, poursuit-il, que les toponymes « Antichan » sont très présents en Haute-Garonne et dans le Gers et que celui-ci viendrait du nom *Antistii* ; ce seraient donc leurs domaines. Quand *Staphylius* est dit d'une vieille famille de Novempopulanie, on pense évidemment à celle-ci ; cependant, malgré le faisceau d'indices, il manque de véritables preuves.

Louis Peyrusse demande ce que l'on connaît de ces panthéons de bustes d'écrivains et dans quel contexte ils s'inscrivent. Les plus anciens témoignages, répond notre confrère, datent de l'époque républicaine (II^e-I^{er} siècles avant J.-C.). Toutes les grandes *villae* dotées de grosses exploitations, en Sabine, dans le Latium ou autour de Rome, ont fréquemment leur « petit gymnase » (cf. celui de Cicéron). Pour témoigner de leur culture, les propriétaires font faire des portraits (des répliques d'originaux grecs) de personnages importants. Dans la « Villa des papyrus » à Herculaneum, par exemple, le péristyle est garni de semblables bustes. On y trouve aussi bien des hommes d'État (grands généraux) que des hommes de lettres ; cette association est d'ailleurs très fréquente. De même, on a trouvé dès le XVI^e siècle, dans la *villa* dite « de Cassius », à Tivoli, 18 hermès situés les uns à côté des autres, malheureusement tous décapités, mais qui conservent une inscription permettant de les identifier. Il s'agit donc clairement d'un étalage de culture, de la part des grandes familles, pratiqué depuis la fin de l'époque républicaine.

Virginie Czerniak demande s'il s'agit d'œuvres d'importation. Jean-Charles Balty répond que ce sont en effet les grandes officines officielles de Rome et des alentours qui ont réalisé ces œuvres, notamment le buste du pseudo-Sénèque qui est au Musée du Louvre. Par ailleurs, les pointes acérées des mèches de cheveux du portrait d'Auch semblent indiquer que l'original était en bronze ; il s'agit donc d'une copie, et d'une copie d'importation. Il en va de même pour le Sophocle de Poilhes. En revanche, le Pindare d'Aphrodisias a été réalisé sur place, où il existait une importante école de sculpteurs. Cela montre bien que les modèles voyagent. Les deux bustes d'Auch n'étaient pas d'origine gauloise ; il reste, par ailleurs, à analyser les marbres.

Daniel Cazes remercie notre confrère pour cette communication passionnante et convaincante. Il voudrait lui faire part de deux réflexions. En premier lieu, pour la liste des représentations des philosophes et des hommes de lettres de Gaule, il suppose qu'il n'a tenu compte que des portraits en ronde bosse, car il y a bien sûr le remarquable relief de Chiragan avec Pythagore, Socrate et un troisième personnage qui a peut-être quelque chose à voir avec ceux que nous avons vus. Jean-Charles Balty confirme qu'il n'a pas tenu compte de ce relief, car la transmission des modèles est sans doute quelque peu différente pour celui-ci. Ensuite, reprend Daniel Cazes, tout ce qui a été dit sur la production des bustes à la veille de l'arrivée des Wisigoths montre désormais que la magnifique tête féminine de Chiragan d'époque théodosienne, que nous ne parvenons toujours pas à identifier, n'est pas isolée. En effet, répond le conférencier, cette fin de l'Antiquité dans le Sud-Ouest est vraiment une période extraordinaire, qui a beaucoup intéressé Robert Étienne dans ses travaux autour d'Ausone. Mais rien n'a été fait en dehors de ce personnage. Néanmoins, une thèse allemande datant des années 1950, où figurent les noms de tous les personnages originaux du Sud-Ouest pour la fin de l'Antiquité, permet très vraisemblablement de retrouver le propriétaire de la *villa* de Castelculier à côté d'Agen, datée de l'extrême fin du IV^e siècle.

Jean-Charles Balty nous montre encore une statuette conservée au Musée d'Auch, réputée être un portrait d'Ausone depuis la fin du XVIII^e ou le début du XIX^e siècle ; il doute fort de son authenticité. La tête trop grosse ne semble pas

correspondre au corps auquel on l'a collée. On dit que c'est un enfant ; or il a de longs cheveux, et aucune représentation d'enfant ne montre une telle coupe. Notre confrère prévoit donc de l'étudier de façon détaillée et de la signaler en annexe dans sa future publication.

Patrice Cabau remercie Jean-Charles Balty et donne la parole à Nicole Andrieu. Celle-ci nous annonce que les Amis des Archives proposent jeudi prochain une visite de l'église de la Daurade, avec René Souriac qui présentera l'histoire de l'édifice, et elle-même qui parlera du culte de Notre-Dame. Cette visite se tiendra à 14 h 30.

SÉANCE DU 24 MAI 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Cabau, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire-archiviste, Mmes Napoléone, Secrétaire générale, Machabert, Secrétaire adjointe ; Mme Jaoul, MM. Balty, Cazes, Garland, Garrigou Grandchamp, Macé, Peyrusse, Sournia, Surmonne, Tollon, membres titulaires ; Mmes Balty, Friquart, Krispin, Ledru, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Cazes, Fournié, MM. Scellès, Testard.

La Présidente ouvre la séance en proposant aux membres de se constituer en Assemblée générale extraordinaire pour procéder à l'élection de deux membres du Bureau : la Secrétaire adjointe et la Secrétaire générale. Les candidates sont Coralie Machabert pour le premier poste et Anne-Laure Napoléone pour le second. Elles sont toutes les deux élues. Virginie Czerniak note que notre Bureau est exemplaire pour sa parité.

Puis elle rappelle que la séance publique aura lieu dimanche prochain à 16 h dans la salle Clémence-Isaure, et espère que nous serons nombreux. Un certain nombre d'invitations envoyées par la poste nous étant revenues, il faudra donc, selon la Présidente, revoir et actualiser nos listes. Elle propose également, pour des raisons économiques et pratiques, de passer à des envois par courriers électroniques, sauf dans quelques cas particuliers.

Virginie Czerniak nous annonce ensuite que nous avons reçu une invitation pour visiter la nouvelle exposition qui se tient **au réfectoire des Jacobins : *Quoi de neuf au Moyen Âge ?*** et qui a été inaugurée la semaine dernière. Mme Bonnabel, conservatrice des Jacobins, nous y accueillera le 14 juin à 16 h. Nous serons accueillis de la même façon au mois d'octobre au Musée Saint-Raymond ; Pascal Capus assurera la visite de **l'exposition *Le mystère de Mithra. Plongée au cœur d'un culte romain***.

La parole est ensuite donnée à Daniel Cazes qui se propose de faire son compte rendu annuel sur les **propriétés de la Société à Chiragan**. Il rappelle que tous les membres sont en quelque sorte copropriétaires de ces terres où poussent de magnifiques chênes, noyers, châtaigniers, figuiers, cerisiers et qu'il nous est possible d'aller cueillir les fruits de ces arbres, qui se perdent chaque année.

Notre confrère s'est donc rendu sur tous nos terrains pour vérifier qu'aucune fouille clandestine n'avait été effectuée, comme nous avons eu à le déplorer il y a quelques années. Les terrains sont très encombrés de branches charriées par les crues de la Garonne survenues cet hiver, mais les berges devraient être dégagées par le Service des eaux et forêts et le fermier. La mise en place du sentier de randonnée « Garona », dont il a été question lors du dernier compte rendu, a pris du retard. En effet, les responsables du Département et de la Mairie lui ont fait part de leur inquiétude quant à l'installation de la passerelle prévue entre l'île et le site de Chiragan (sur le canal du Moulin). Ils craignent en effet que celle-ci ne soit emportée par une nouvelle inondation, compte tenu de la hauteur importante de la crue de cette année. Ils réfléchissent donc à une autre installation tout en espérant pouvoir faire fonctionner le sentier pour la saison touristique. Daniel Cazes rappelle par ailleurs que de l'autre côté du canal de l'usine hydro-électrique (qui a coupé le site de la *villa* en deux en 1958), le mur de clôture de la *villa* qui avait été repéré lors des sondages effectués en 1999-2000 suit le « Chemin des Romains », lequel n'est autre que la voie romaine. De l'autre côté de ce chemin, des structures avaient été découvertes, correspondant vraisemblablement à un relais de route. Jean Courtade, l'ancien maire de Martres, avait fait aménager ce site en faisant remonter un peu les murs de ce bâtiment au-dessus des fondations, pour qu'il soit lisible par le public, et avait fait établir un petit parc autour de celui-ci. Ici se trouve le point dominant depuis lequel on voit ce qu'est l'ensemble du site de la *villa* de Chiragan. Malheureusement, l'actuelle municipalité n'entretient plus ce lieu ces derniers temps et Daniel Cazes se propose d'en parler au maire. Par ailleurs, ayant dans l'idée d'agrandir ce parc, Jean Courtade avait commencé à récupérer ce que l'on appelait à Martres « la décharge », qui servait en effet de décharge publique, mais qui est également un site archéologique de première importance puisque c'était la nécropole de la *villa*. C'est là que furent trouvés des stèles et des morceaux d'inscriptions funéraires (dont certaines ont disparu) ainsi qu'un grand sarcophage paléochrétien décoré d'une sculpture (orante), aujourd'hui au Musée Saint-Raymond. La décharge a aujourd'hui disparu, mais cet endroit très beau et très poétique se prêterait certainement à un

aménagement plus intéressant, d'autant plus qu'il se trouve en bordure du Palas (la rivière qui se jette dans la Garonne) qui définit géographiquement le site de Chiragan.

Daniel Cazes conclut en nous annonçant qu'il n'a malheureusement pas eu encore le temps de prendre contact avec M. Eychenne, propriétaire de la parcelle de Bonan dont il a été question la dernière fois. Celle-ci n'est pas en péril puisqu'elle a été jumelée avec des parcelles appartenant à la commune qui servent actuellement de pacage et qui ne sont pas labourées. Daniel Cazes tient à lui rendre une visite de courtoisie et à lui rappeler que la Société Archéologique est toujours propriétaire de ce terrain (que nous avons oublié pendant quelques décennies).

La Présidente remercie Daniel Cazes pour son compte rendu et donne la parole à Patrice Cabau pour des **Observations sur « l'aqueduc de Guilheméry » à Toulouse :**

Dès l'époque romaine, des canalisations souterraines ont recueilli une partie des eaux issues des pentes qui s'élèvent à l'est de Toulouse. Historiens et archéologues du vingtième siècle ont appelé ces dispositifs « l'aqueduc de Guilheméry ».

Les observations présentées visent à préciser la situation, la fonction et les caractères des diverses conduites : moderne, médiévale et antique.



TOULOUSE, AQUEDUC DE GUILHEMERY. En rouge : tracé de la conduite d'amenée du XVI^e siècle (reporté sur un cliché Google).

Virginie Czerniak remercie notre confrère pour cette enquête particulièrement passionnante et captivante. Daniel Cazes signale à Patrice Cabau que, depuis un mois et demi environ, il y a eu des travaux très importants liés à l'aménagement d'une station de métro de la troisième ligne, près du « monument aux morts ». Étant passé plusieurs fois sur les lieux, il n'y a pas vu d'investigations archéologiques. Dans les parages du regard dont il a été question, dans l'axe du chœur de Bertrand de L'Isle, et donc de la rue du même nom, une énorme tranchée a été faite, où notre confrère a pu voir un mur qui lui semblait romain à 4 ou 5 m de profondeur. Il était construit en petites briques liées au mortier ; il y a donc probablement à cet endroit-là une énorme construction antique, qui n'a rien à voir avec le rempart, puisqu'on est à l'intérieur. On signale qu'un diagnostic a été fait à cet endroit par les archéologues de Toulouse-Métropole. Daniel Cazes se réjouit de cette nouvelle mais s'étonne que les Toulousains n'aient aucune information sur les opérations archéologiques qui se font dans la ville. Il se demande comment les gens qui font des recherches, comme Patrice Cabau, peuvent avoir accès aux données qui sont nécessaires à leur travail d'investigation. Il rappelle que de grandes villes du Sud de la France comme Aix-en-Provence et Bordeaux ont un Atlas archéologique constamment mis à jour et accessible à tous les chercheurs. S'il y a eu des observations archéologiques rue Bertrand-de-L'Isle, qu'en fait-on ? demande-t-il. Laure Krispin indique que cet Atlas archéologique est en cours de confection à Toulouse. Daniel Cazes répond que cet Atlas existe dans les villes citées depuis 30 ou 40 ans et qu'en attendant que celui de Toulouse se fasse, les vestiges disparaissent. Notre Trésorier voudrait citer l'exemple de la ville du Mans qu'il vient de visiter, où les vestiges du rempart romain sont conservés sur 500 m et où un Musée sur l'Antiquité au Mans a été récemment ouvert près de la cathédrale. Tout dépend donc, selon lui, de la volonté de la municipalité. Daniel Cazes rappelle

que le palais des rois wisigoths de Toulouse a été totalement détruit, donc aujourd'hui tout chercheur français ou étranger désirant avoir des informations sur ce palais ne peut se fier qu'aux quelques relevés qui ont été faits en 1988. Il s'agit non seulement de la destruction de vestiges mais également de toutes possibilités de connaissances et de recherches dans le futur ; toutes les villes de France ne font pas cela.

SÉANCE DU 7 JUIN 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Cabau, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire, Mmes Napoléone, Secrétaire générale, Machabert, Secrétaire adjointe ; Mmes Vallée-Roche, Watin-Grandchamp, MM. Boudartchouk, Cazes, Penent, Peyrusse, Sourmia, membres titulaires ; Mme Ledru, M. Kerambloch, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty, Bessis, Cazes, MM. Balty, Garrigou Grandchamp, Garland, Macé, Tollon.

Après avoir ouvert la séance, la Présidente diffuse, de la part de Michelle Fournié, le programme du 57^e colloque de Fanjeaux, qui aura pour sujet « Gui Foucois, pape Clément IV, et le Midi » et qui se déroulera du 4 au 7 juillet.

La Présidente rappelle ensuite que Mme Bonnabel, conservatrice des Jacobins, nous accueillera pour une visite de l'exposition *Quoi de neuf au Moyen Âge ?* le mardi 14 juin à 16 h. Elle invite les membres à s'inscrire pour assister à cette visite.

Guy Ahlsell de Toulza informe la Compagnie de la revente du **château de Saint-Élix**. L'ancien château du marquis de Montespan, incendié deux fois en 1944 et entièrement restauré, fait l'objet d'une procédure de vente judiciaire. La mise à prix est à 750 000 €. Compte-tenu de la valeur de ce monument inscrit, Daniel Cazes s'interroge : ne serait-ce pas à la puissance publique de se porter acquéreur ? Guy Ahlsell de Toulza rappelle que le Département doit déjà gérer le château de Laréole, dont la restauration n'est toujours pas achevée. Louis Peyrusse ajoute qu'il faut parvenir à définir une fonction pour ces lieux.

La Présidente donne la parole à Jean-Luc Boudartchouk pour la communication du jour : ***Retour à Vouillé (printemps 507)*** :

La bataille de Vouillé, au nord-ouest de Poitiers, qui eut lieu printemps 507, est un parfait exemple de bataille décisive aux frontières. À l'issue de cette confrontation, l'armée des Goths d'Aquitaine, dont le roi venait de mourir au combat, fut disloquée, et les forces franques conquièrent en une année l'essentiel du royaume goth de Toulouse.

Comme souvent, à l'occasion d'obscurs et interminables débats, le déroulement comme la localisation de cet épisode historique essentiel ont été discutés. Pourtant, un retour aux sources textuelles couplé avec un réexamen des données archéologiques permet de reconstituer et de contextualiser avec précision les événements qui décidèrent du sort de la Gaule méridionale pour les siècles à venir.

La Présidente remercie Jean-Luc Boudartchouk pour sa présentation. Elle souligne l'intérêt de ce point historiographique précis, sur un sujet complexe. Il ne subsiste en effet aucune trace archéologique de cet événement, remarque-t-elle. Jean-Luc Boudartchouk rappelle qu'il n'en existe pas non plus pour la bataille des Champs catalauniques, alors qu'il s'agissait d'un engagement sans doute beaucoup plus important. Cela s'explique par le fait que tout a été ramassé après les batailles (documenté par des sources médiévales). Guy Ahlsell de Toulza demande ce que représentaient les effectifs engagés. Jean-Luc Boudartchouk estime ces effectifs à quelques milliers de guerriers. Guy Ahlsell de Toulza demande alors combien sont susceptibles d'être arrivés à Toulouse ? Jean-Luc Boudartchouk annonce le même nombre, les pertes étant habituellement quantifiées à 10-20 % et toujours compensées. Il poursuit sur l'importance de l'aspect politique. La zone qui va être absorbée par le royaume mérovingien naissant est, sans doute, supérieure démographiquement ; elle est supérieure économiquement et plus étendue, et la conquête doit donc se faire impérativement avec l'appui des populations. Guy Ahlsell de Toulza note qu'il y a ainsi un lent basculement vers les Francs de Clovis (dans les années 520-530, sur une fourchette large), et s'interroge alors sur la manière dont se déroule cette conquête, notamment les adaptations administratives dans les villes. Comme dans tous les conflits, des villes se rendent, indique notre confrère. D'autre part, il n'y a pas nécessairement de renouvellement administratif et, par exemple, entre le concile wisigoth de 506 et le concile « clovisien » de 511, la majorité des évêques est inchangée : l'essentiel des administrations est donc resté en place. Guy Ahlsell de Toulza revient sur cette continuité. Le processus est proche de celui observé lors de l'installation des Goths, complète Jean-Luc Boudartchouk, sans



VUE GÉNÉRALE DU SITE DE VOUILLÉ. *Cl. A.-L. Napoléone.*

problème de grande ampleur et sur la base d'accords en termes de continuité et de compensations. Guy Ahlsell de Toulza mentionne le rôle de Rome. À l'époque, Constantinople commence à s'inquiéter de cette « fédération » de royaumes goths en pleine croissance entre l'Italie, l'Espagne et la Gaule du Sud, explique notre confrère. Il est urgent pour Constantinople d'agir pour éviter une hégémonie gothique en Europe occidentale. À cet appui de l'Empire romain d'Orient s'ajoute l'armée romaine du nord de la Gaule qui s'était intégrée à l'armée franque. Le corps de bataille devait être assez exceptionnel pour l'époque. Les Wisigoths n'étaient eux, probablement, pas préparés à une telle confrontation. D'ailleurs, dans les lettres échangées avec Théodoric d'Italie, celui-ci, conscient de ce déséquilibre, essaie de temporiser. Cela explique-t-il la formule de Grégoire de Tours disant « les Goths s'enfuient comme à leur habitude », demande alors Virginie Czerniak. Il s'agit en fait d'une réputation inventée par l'auteur. Notre confrère indique que c'est aussi une ruse de guerre que de faire croire au retrait des troupes.

Patrice Cabau revient sur un événement relaté dans le texte de Grégoire de Tours (livre II, chapitre 35) : après le récit de l'entrevue sollicitée par Alaric auprès de Clovis s'intercale l'épisode de l'évêque de Rodez, *Quintianus*, écarté par les Wisigoths. Ce fait déclenche l'opération en direction des Ariens. En effet, il y a une partie du corps épiscopal qui apporte un véritable soutien politique aux Francs, répond Jean-Luc Boudartchouk.

La conquête franque a dû être plus longue, avec des histoires plus particulières, que ce qu'en écrit Grégoire de Tours. Il semble difficile de concevoir une conquête si rapide sans une certaine neutralité des populations et des élites. Dominique Watin-Grandchamp constate qu'il ne devait donc pas y avoir beaucoup de forces en présence et, s'interrogeant sur la place de Vouillé, demande s'il y a d'autres sites de combats, des foyers de résistance. Jean-Luc Boudartchouk répond qu'il y a bien des récits de sièges. Vouillé est important pour assurer le contrôle entre le littoral et Poitiers. Après la mort d'Alaric II au combat, les forces étaient insuffisantes pour bloquer l'avancée de Clovis.

Daniel Cazes félicite notre confrère pour sa présentation. Il précise que le texte de Grégoire de Tours ne se distingue guère des récits du genre : les vaincus sont fréquemment accusés par les chroniqueurs de conflits armés de tous les maux, à Vouillé comme dans les batailles de l'Antiquité et autres. Il faut donc faire la part de la propagande.

Il relève ensuite qu'aucun texte ne renseigne sur le sort du corps d'Alaric après la bataille : est-il resté sur place, a-t-il été inhumé à Poitiers, transporté à Toulouse ? S'il y a bien eu une nécropole royale à Toulouse, il était le dernier souverain qui aurait pu y avoir une place auprès de ses prédécesseurs. Des recherches archéologiques complémentaires éclaireraient cette question.

D. Cazes revient enfin sur le sceau d'Alaric conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne et sur sa comparaison avec un second sceau découvert récemment. Ce dernier, provenant d'une collection privée de Grande-Bretagne, a fait l'objet d'une étude par une gemmologue qui a conclu que les deux exemplaires avaient été fabriqués par le même artisan (les deux pierres proviennent du même gisement). Notre confrère n'est pas convaincu par cette conclusion. Au vu des photographies, il semble au contraire s'agir d'une copie maladroite du premier pour la réalisation du second. D'autre part, selon lui, cette confrontation ne résout pas les interrogations sur l'authenticité de la matrice de Vienne (rien dans son iconographie schématique

ne s'opposant à cette authenticité). Un doute doit donc subsister. Jean-Luc Boudartchouk maintient ses positions concernant le fort doute pesant sur l'authenticité du second sceau d'Alaric et insiste sur sa dépendance graphique et épigraphique au regard du sceau de Childéric, documenté lui, d'un point de vue archéologique.

Marie Vallée-Roche s'interroge sur la confusion à l'origine de la retranscription erronée de l'occurrence « Carcassonne » dans le texte de Procope (*Guerre des Goths*, I, 12). Jean-Luc Boudartchouk répond qu'avec cette variante le sens même du texte disparaît. En lisant « Poitiers », il retrouve une cohérence.

Guy Ahlsell de Toulza signale une remarquable exposition : « Pierres gravées : camées, intailles et bagues de la collection Guy Ladrière » à Paris chez Van Cleef & Arpels (École des Arts Joailliers, rue Danielle Casanova, jusqu'au 1^{er} octobre 2022). Elle regroupe 250 camées et intailles de l'époque grecque à la Renaissance.

Jean-Luc Boudartchouk demande à ses confrères leur avis sur le **casque « d'Alaric »** figuré par Beaumesnil. Louis Peyrusse confirme une réalisation moderne, répondant à une tradition italienne des casques de parade. Le calice voisin s'inscrit dans cette même tendance, poursuit le Trésorier. Il en existe de ce type dans l'Antiquité, complète Daniel Cazes, un montage d'une coupe antique sur une monture plus récente n'est ainsi pas à exclure.

Question d'actualité proposée par Jean-Luc Boudartchouk : ***Un élément du sarcophage dit « de saint Didier » au Musée de Cahors (récemment réouvert) représentant un soldat romain du IV^e siècle.***

La matière de ce morceau du sarcophage dit « de saint Didier », à nouveau exposé au Musée de Cahors, semble plus fine que du marbre de Saint-Béat. Les visages sont détruits, mais ce fragment propose une rare représentation réaliste de bouclier pour le IV^e siècle. Il peut être mis en relation avec les planches de boucliers de la fin du IV^e siècle qui figurent dans la *Notice des dignités*.



Ce fragment aurait été associé à une cuve conservée à Saint-Petersbourg. Toutefois, les descriptions plus anciennes ne mentionnent jamais cette cuve, aujourd'hui parfaitement intacte, contrairement au couvercle. Les deux objets semblent donc sans lien.

La Présidente s'interroge sur la facture de la sculpture. Daniel Cazes confirme qu'elle correspond à la production romaine de la première moitié du IV^e siècle. Notre confrère n'est donc pas surpris que le marbre ne soit pas de Saint-Béat, puisqu'il s'agit pour lui d'une production romaine.

La Présidente demande si à Cahors, nœud de circulation important, des acheminements de sarcophages ou de marbre depuis Rome sont connus. Daniel Cazes répond que les ateliers de Rome sont alors dominants en Occident. Ils reçoivent des marbres provenant de toute la Méditerranée (essentiellement de Carrare) et ont une production « en série » diffusée en Méditerranée occidentale (le sud de la France, l'Espagne, l'Italie, curieusement pas en Afrique du Nord, pourtant très christianisée...). Il n'est donc pas surprenant d'en trouver à Cahors ; il en a d'ailleurs été découvert à Moissac. Au cours de la seconde moitié du IV^e siècle, ces ateliers de Rome s'affaiblissent, mais la demande reste forte, notamment de la part de l'aristocratie occidentale. La production de Rome est insuffisante et des relais apparaissent, poursuit Daniel Cazes. Des ateliers naissent dans le Midi de la France, un à Marseille, un autre probablement à Toulouse. L'approvisionnement en marbre y est facile grâce à la Garonne. Dans le Sud-Ouest, les techniques se transforment et le travail se simplifie pour pouvoir produire plus et plus vite.

DÉTAIL DU SARCOPHAGE DIT « DE SAINT DIDIER »,
Musée Henri-Martin (Cahors). Cl. A.-L. Napoléone.

SÉANCE DU 21 JUIN 2022

Présents : Mme Czerniak, Présidente, MM. Cabau, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire-Archiviste, Mmes Napoléone, Secrétaire générale, Machabert, Secrétaire adjointe ; Mmes Cazes, Fournié, Watin-Grandchamp, MM. Cazes, Garrigou Grandchamp, membres titulaires ; Mmes Rolland, Viers, membres correspondants.

Excusés : Mmes Balty et Caucanas, MM. Balty, Kerambloch, Scellès, Sournia et Surmonne.

La Présidente salue la Compagnie et rappelle que cette dernière séance sera clôturée par le traditionnel goûter de fin d'année académique.

Elle laisse ensuite la parole à notre Trésorier qui, au titre des questions diverses, nous livre deux informations.

La première concerne **trois pierres trouvées dans l'Hôtel d'Assézat**, il y a quelques mois de cela, et dont la Fondation désire se débarrasser. L'une d'elle est un bloc en marbre romain provenant d'une corniche (0,90 m de longueur environ). Sa présence a été signalée à Pascal Capus et à Daniel Cazes. Ce dernier a évoqué la possibilité qu'il s'agisse d'un élément oublié des dépôts du Musée établis jadis dans les caves de l'immeuble. Le Musée Saint-Raymond a finalement récupéré ce bloc avec une lettre détaillant son histoire et le contexte de sa conservation, que notre Trésorier a rédigée au nom de la Présidente.

Ensuite, par un message téléphonique de la secrétaire de la Fondation Bemberg, Guy Ahlsell de Toulza a appris que la nouvelle Directrice du Musée allait prendre ses fonctions le 11 juillet. Notre Trésorier a contacté M. Pech, Président de l'Union des Académies de l'Hôtel et membre du Conseil d'administration de la Fondation, pour l'informer de la question de l'avenir des trois blocs. À ce titre, il a une position intermédiaire intéressante pour négocier la récupération des deux autres pierres trouvées dans les sous-sols de l'immeuble. La première est une table en marbre percée d'un certain nombre d'alvéoles qui, selon Louis Peyrusse et Bruno Tollon, étaient destinées à recevoir des vases contenant de l'huile ou des liquides un peu précieux dans une réserve (pour ne pas les poser sur le sol). Celle-ci, selon les souvenirs de Bruno Tollon, se trouvait au premier sous-sol de l'Hôtel d'Assézat contre le mur de la rue de l'Écharpe, là où M. Voinchet a construit l'escalier moderne reliant la loggia aux pièces situées en sous-sol. Cette table était destinée à rester dans les réserves ; elle a été démontée et remontée dans la cuisine, là où elle est aujourd'hui, par M. Voinchet. La seconde est une pierre étrangement trouée qui se trouve actuellement sous la loggia où elle a été déposée il y a longtemps, vu la noirceur de sa patine. La dernière hypothèse de Bruno Tollon serait qu'elle appartiendrait à une fontaine ; le trou est trop petit pour un oculus de dessus de porte mais effectivement un peu grand pour un tuyau. On voit cependant que l'orifice a été creusé à la base et que l'usure visible pourrait avoir été provoquée par l'écoulement de l'eau. On peut supposer que cette pierre provient de l'Hôtel. Dominique Watin-Grandchamp fait remarquer que celle-ci est en emploi, car il faut la basculer pour avoir une bonne lecture de la sculpture. Louis Peyrusse rappelle qu'en dehors de sa cour d'honneur, l'Hôtel d'Assézat avait une cour de service avec des écuries, deux jardins, des bâtiments annexes, un puits et très certainement un réservoir d'eau. On peut donc penser que cette pierre provient du décor du puits ou du réservoir. En tout état de cause, reprend notre Trésorier, cette pierre est à cet endroit depuis la fin du XIX^e siècle et n'a aucune raison d'être jetée.

Il en a donc informé M. Pech, qui en parlera à la conservatrice quand il la rencontrera. Il a par ailleurs indiqué à la secrétaire de la Fondation que le Musée Saint-Raymond ne récupérera pas ces pierres, qui n'ont pas été trouvées en fouilles et qui appartiennent à l'Hôtel. Notre Trésorier rappelle que c'est Jean-François Laigneau qui est l'architecte en chef chargé par la Fondation des travaux à l'Hôtel d'Assézat. Il projette avec M. Pech de demander à la secrétaire la note écrite demandant l'enlèvement de ces pierres. Une fois en possession de cette note, ils la feront suivre à l'Inspection des M.H. Selon Dominique Watin-Grandchamp, la table est classée au même titre que l'immeuble, elle ne peut donc quitter le sous-sol d'où elle a été remontée. Par ailleurs, on a pu noter la façon dont est mené le chantier, en particulier les trous qui ont été percés dans le plafond de notre salle des séances. Il s'agit d'un Monument Historique classé, et il y a des personnes responsables qui doivent faire appliquer la législation pour ce type d'édifices. S'il y a dégradation et disparition d'éléments lapidaires qui doivent rester *in situ*, ce n'est pas, selon elle, au conservateur du Musée d'intervenir. Il faut en référer aux Monuments Historiques en rédigeant un courrier qui signale les faits. Notre Trésorier se demande alors sur quels éléments concrets s'appuyer. Louis Peyrusse rappelle le courriel envoyé à Pascal Capus lui demandant de récupérer des pierres qui doivent rester dans l'Hôtel. Il est alors proposé de transmettre une copie de ce courrier à l'Inspection, de façon à rappeler aux responsables de faire appliquer la loi.

Daniel Cazes précise par ailleurs que ce n'est pas la Fondation Bemberg qui est propriétaire du bâtiment, mais la Mairie. Notre confrère se rappelle, lorsqu'il a pris ses fonctions de conservateur au Musée Saint-Raymond en 1985, que Mme Labrousse lui avait confié les clés des réserves éparpillées dans la ville, dont une située dans les caves de l'Hôtel d'Assézat, accessible par l'escalier situé à gauche de l'entrée principale. Cette clé permettait d'accéder à l'ensemble des caves de l'édifice, qui contenaient beaucoup de meubles anciens, et il avait pu voir toute l'installation des offices, des éléments maçonnés en

Pierre et en briques, le tout remarquablement conservé. Malheureusement, une grande partie a été détruite lors des travaux d'aménagement de la Fondation Bemberg.

La Présidente se propose d'écrire à la CRMH, à l'Inspection et peut-être à l'ABF dans le cadre du secteur sauvegardé, en commençant par signaler les désagréments dont nous sommes victimes dans notre salle des séances depuis quelque temps.

La deuxième information est un courrier que notre Trésorier a reçu de la part du *Journal des Arts*, à propos de la *Tour de Via à Cahors*. Il nous lit l'article publié il y a trois jours sur le projet de réhabilitation de l'édifice. Louis Peyrusse note qu'il n'y a rien de neuf par rapport à ce que nous savions déjà. La Ville avait en effet proposé ce type de réhabilitation et avait même donné des indications précises sur les commerces qui devaient s'installer dans certains bâtiments. Quant à la restauration de la rue du Château-du-Roi, il faut voir ce que cela peut donner. Pierre Garrigou Grandchamp fait remarquer qu'une étude archéologique complète n'est toujours pas prévue. Nous connaissons certes la tour, mais nous savons aussi que les murs qui donnent sur la petite rue Devia étaient les façades de deux corps de bâtiment disparus ; c'était donc l'occasion d'observer les maçonneries pour en savoir un peu plus sur l'édifice. Anaïs Charrier, archéologue du bâti de la ville, ne pourra en faire une étude que si celle-ci est prescrite.

Dominique Watin-Grandchamp rappelle que Maurice Scellès avait commencé l'étude du bâtiment, puisqu'elle avait fait le dossier de classement en 2019, à l'exclusion des bâtiments ajoutés au XIX^e siècle, sauf s'ils se révélaient recouvrir des vestiges médiévaux en élévation. Par ailleurs, on sait ce qu'il y a dans les sous-sols de la tour, mais, sous les terrasses qui servaient de cour de prison, il y a aussi un réseau de caves et de pièces qui ont pu servir au stockage. Un gardien lui avait montré comment y accéder, mais depuis le passage est condamné. Il y a donc bien matière à faire une étude. Depuis, rappelle Pierre Garrigou Grandchamp, Gilles Séraphin a complété l'étude de l'ensemble du Palais de Via par un dossier, sans avoir le droit de faire des fouilles (ce n'est pas sa spécialité), où il a posé toutes les bonnes questions auxquelles il reste à répondre.

La Présidente propose à nouveau d'envoyer un courrier à la Mairie de Cahors et à la DRAC de la part de notre Société qui, après la lecture de cet article, s'interroge sur l'éventuelle programmation d'une étude archéologique complète de ce monument. Selon Catherine Viers, si le projet n'est pas déposé, il n'y a pas de prescription possible, à moins que la Ville ne fasse une demande de diagnostic par anticipation. Quitterie Cazes propose d'indiquer que la Société souhaiterait être rassurée sur le fait que la prescription d'une analyse archéologique complète, faisant suite au diagnostic ou à l'étude préalable, a bien été faite ; cette prescription comprenant bien entendu l'étude de bâti et des sondages. Daniel Cazes propose de joindre Maurice Scellès, qui connaît bien le dossier, avant d'envoyer ce courrier.

Virginie Czerniak donne ensuite la parole à Catherine Viers pour sa communication : *La fouille du Castelvieu à Saint-Lézer. Dernières découvertes archéologiques*, publiée dans ce volume (t. LXXXII, 2022) de nos *Mémoires* :



VUE GÉNÉRALE DU SITE À SAINT-LÉZER. Cl. C. Viers.

La découverte et l'identification du site fortifié du Bas Empire de Saint-Lézer au XIX^e siècle entretient une polémique concernant l'origine de l'évêché de Bigorre et celle du déplacement de la capitale des *Bigerri* de Tarbes à Saint-Lézer.

Durant l'été 2017, le projet de construction d'une maison individuelle au cœur de l'enceinte antique a été à l'origine d'une fouille concernant une surface de 1 000 m².

Les périodes protohistoriques et antiques y sont très peu représentées. Une batterie de fours de la fin de la période mérovingienne témoigne d'une occupation active à cette époque. Durant le Moyen Âge, l'installation d'un vaste complexe architectural organisé autour d'une cour, pose en revanche la question de son attribution comme évêché de Bigorre jusqu'à son transfert à Tarbes. Après son abandon, le site est réinvesti et un village s'installe sur les ruines du complexe, avant son abandon définitif au XIV^e siècle.

Après un résumé des arguments qui ont alimenté la polémique sur l'évêché de Bigorre, et des découvertes anciennes, les résultats de la fouille seront exposés par période, retraçant une part de l'histoire du Castel Bieilh de Saint-Lézer.

La Présidente remercie notre consœur pour cet exposé passionnant et extrêmement pédagogique. La présentation historique évoquant un lieu très particulier était vraiment alléchante. Malheureusement, le système de prescription archéologique est très frustrant, puisqu'il n'a pas été possible de fouiller au-delà de 30 à 90 cm de profondeur. Louis Peyrusse admire l'importance de la conclusion et les difficultés d'y arriver. Catherine Viers se dit prête à échanger sur ses conclusions. Une remarque est faite sur les photographies projetées de maisons qui ont l'air neuves autour du site, Louis Peyrusse demande si les parcelles ont été fouillées. Catherine Viers répond que non et si, comme elle le pense, le site se développe à l'ouest, la zone est malheureusement bâtie. Par exemple, la maison située sur la parcelle où ont été faites les tranchées de drainage recouvre 3 m de remblais : là se trouvaient certainement des informations archéologiques qui ont été mal évaluées (en 1986). Les propriétaires de la parcelle qui vient de faire l'objet d'une prescription n'ont pas été informés au moment de l'achat qu'ils se trouvaient sur le castelviel et que le chantier risquait de mettre au jour des vestiges archéologiques. Ils étaient d'ailleurs désolés quand ils ont vu sortir les murs de terre. La Présidente pense qu'il revenait au Maire, qui a la carte archéologique à sa disposition, de les informer avant de délivrer le permis, ou de s'interroger sur l'opportunité d'une construction à cet endroit.

Pierre Garrigou Grandchamp demande si, étant donnés les enjeux scientifiques, la DRAC ne serait pas tentée par une fouille programmée sur le site ? Cela permettrait en effet, ajoute Virginie Czerniak, de répondre à de nombreuses questions sur le plan historique. La zone est désormais construite, précise Catherine Viers. Elle ajoute qu'elle a présenté les résultats de sa fouille aux *Journées Archéologiques* et que le potentiel du site est donc aujourd'hui connu de tous.

Quitterie Cazes pense que des prospections géophysiques dans les jardins pourraient aujourd'hui donner de nouvelles informations. Pierre Garrigou Grandchamp voudrait revenir sur les vestiges trouvés, sur ce qui a été interprété comme la cour de l'évêché. Est-il possible de distinguer les bâtiments et les pièces ? Catherine Viers dit n'avoir pu observer que les fondations des murs. Si ce qu'elle a trouvé correspond à une extension, il peut s'agir d'un petit cloître. Pour le reste, il lui paraît difficile d'identifier quoi que ce soit, sauf à dire qu'il s'agit d'un grand complexe avec des cours et des murs qui traversent l'ensemble et donc qu'on est en présence d'un grand projet architectural.

Daniel Cazes remercie notre consœur pour son travail et s'étonne qu'un site avec une histoire pareille n'ait pas laissé plus de documents graphiques. N'y-a-t-il vraiment rien dans la cartographie ancienne ? demande-t-il. Catherine Viers répond que les recherches en archives n'étaient pas comprises dans son budget. Ce serait sans doute une piste de recherches supplémentaire intéressante, reprend Daniel Cazes, car ce serait étonnant qu'un évêché comme celui-ci n'ait pas laissé, sinon des représentations, au moins des descriptions. Le problème, font remarquer Quitterie Cazes et Dominique Watin-Grandchamp, c'est que l'édifice a disparu au XIII^e siècle, donc assez tôt. Il est toujours possible d'avoir quelques documents, reprend Daniel Cazes ; si l'édifice a disparu au XIII^e siècle, il peut y avoir des ruines au XV^e. D'après Catherine Viers, une fois le site abandonné, les regards se sont tournés vers Tarbes. Notre Présidente demande quelle est la date précise du déménagement de l'évêché. Cela dépend des interprétations, répond la conférencière : si l'on s'appuie sur les appellations des évêques de Tarbes ou de Bigorre, la première est inexistante jusqu'en 1080, puis les deux sont présentes dans les textes et enfin la seconde disparaît au XIII^e siècle. À ce sujet, Catherine Viers propose de présenter un jour les résultats de la **prospection géophysique du chevet de la cathédrale de Tarbes** qui a révélé les vestiges d'un édifice antérieur ; des sondages permettent de dire que cette église n'est pas très ancienne. Il s'agira de tout mettre en relation pour faire une synthèse des textes et des apports de l'archéologie. Concernant les vestiges connus à Tarbes, la Mairie est consciente de leur valeur et a décidé de ne pas toucher au jardin qui les recouvre. Virginie Czerniak se réjouit de cette nouvelle.

Avant que tout le monde parte en vacances, Daniel Cazes voudrait remercier notre nouvelle Présidente pour son travail et son enthousiasme. Il nous annonce par ailleurs que la Ville de Toulouse a décidé récemment de détacher complètement la gestion de la Basilique de Saint-Sernin de celle du Musée Saint-Raymond, ce qu'il trouve navrant. Apparemment, un

administrateur a été nommé (qui est l'ancien administrateur du Panthéon) : il n'a rien de personnel contre l'homme, mais un administrateur des Monuments Historiques n'est pas un conservateur, tient-il à préciser. Notre Présidente lui propose de le laisser faire ses preuves. Le problème, reprend Daniel Cazes, c'est qu'il y avait jusque-là en commun un Service technique, un système de veille de nuit, des gardiens... Que va-t-on construire à la place ?

La Présidente prononce la clôture de l'année académique 2021-2022.

MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

2022

BUREAU 2021-2022

Présidente	Virginie CZERNIAK
Directeur	Patrice CABAU
Secrétaire général	Anne-Laure NAPOLÉONE
Secrétaire-adjointe	Coralie MACHABERT
Bibliothécaire-Archiviste	M. Christian PÉLIGRY
Trésorier	M. Guy AHLSELL de TOULZA

MEMBRES TITULAIRES (Nombre limité à quarante par les statuts)

M. Bruno TOLLON, Professeur émérite d'Histoire de l'Art moderne à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 11 rue du Pic d'Aneto, 31240 L'UNION (cor. 1975, tit. 1977).

Mme Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, Professeur émérite d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Les Rivals, 11410 SAINT-MICHEL-DE-LANÈS (cor. 1975, tit. 1983).

M. Guy AHLSELL de TOULZA, Professeur à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, Conservateur du Musée de Rabastens (Tarn), 50 rue des Filatiers, 31000 TOULOUSE (cor. 1974, tit. 1983).

M. Daniel CAZES, Conservateur en chef honoraire du Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, 13 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (cor. 1979, tit. 1983).

M. Henri PRADALIER, Maître de conférences d'Histoire de l'Art honoraire de l'Université, Les Rivals, 11410 SAINT-MICHEL-DE-LANÈS (cor. 1984, tit. 1984).

Mme Françoise MERLET-BAGNÉRIS, Docteur en Histoire de l'Art, Professeur d'Histoire de l'Art honoraire de l'École des Beaux-Arts et à l'Institut catholique de Toulouse, chemin du Rouquet, 31450 BAZIÈGE (cor. 1984, tit. 1988).

M. Jean-Michel LASSURE, Docteur en Histoire, U.M.R. 5 608 UTAH-CNRS, 334 chemin de Tucaut, 31100 TOULOUSE (cor. 1985, tit. 1988).

M. Maurice SCHELLÈS, Docteur en Histoire de l'Art, Conservateur en chef du Patrimoine, Service de la connaissance du Patrimoine, Région Occitanie, 22 rue de la Balance, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1989).

M. Louis PEYRUSSE, Maître de conférences d'Histoire de l'Art honoraire de l'Université, 19 place de la Bourse, 31000 TOULOUSE (cor. 1983, tit. 1990).

Mme Quitterie CAZES, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 13 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1991).

M. Patrice CABAU, Professeur d'Histoire, 15 place Saint-Sernin, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1991).

M. Jean CATALO, Archéologue INRAP, 58 rue des Pavillons, 81000 ALBI (cor. 1989, tit. 1994).

M. Pascal JULIEN, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, Domaine de Péres, 31470 CAMPBERNARD (cor. 1989, tit. 1994).

Mme Anne-Laure NAPOLÉONE, Docteur en Histoire de l'Art, 7 route de Saint-Simon, 31100 TOULOUSE (cor. 1994, tit. 1999).

Mme Nelly POUSTHOMIS-DALLE, Professeur d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 3 impasse des Genêts, 31130 FLOURENS (cor. 1993, tit. 1999).

M. Jean-Luc BOUDARTCHOUK, Docteur en Histoire, Ingénieur de recherche à l'INRAP, 35 rue du Lion d'Or, 09700 SAVERDUN (cor. 1992, tit. 2001).

Mme Dominique WATIN-GRANDCHAMP, Documentaliste à la Conservation régionale des Monuments Historiques, 25 rue Devic, 31400 TOULOUSE (cor. 1992, tit. 2003).

M. Olivier TESTARD, Architecte du Patrimoine, 132 avenue de Castres, 31500 TOULOUSE (cor. 1998, tit. 2003).

M. Emmanuel GARLAND, Ingénieur, Docteur en Histoire de l'Art, 19 rue du Marboré, 64000 PAU (cor. 1997, tit. 2007).

Mme Nicole ANDRIEU-HAUTREUX, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art de la Haute-Garonne, 6 chemin du Rat, 31400 TOULOUSE (cor. 2000, tit. 2008).

M. Jacques SURMONNE, Conservateur en chef honoraire à la médiathèque José-Cabanis de Toulouse, 3 rue Lejeune, 31000 TOULOUSE (cor. 2006, tit. 2009).

Général Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, Docteur en Histoire de l'Art, 18 place de la Halle, 82340 AUVILLAR (cor. 2000, tit. 2012).

Mme Michelle FOURNIÉ, Professeur d'Histoire médiévale à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 14 rue du Sergent-Nicoleau, 31500 TOULOUSE (cor. 2001, tit. 2012).

Mme Martine JAOUL, Conservateur en chef honoraire du Patrimoine, 46 rue Jean-de-Pins, bât. B, 31300 TOULOUSE (cor. 2006, tit. 2012).

Mme Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, Docteur en Histoire de l'Art, 34 résidence du Château d'Auzeville, 31320 AUZEVILLE-TOLOSANE (cor. 2007, tit. 2012).

Mme Véronique LAMAZOU-DUPLAN, Maître de conférences d'histoire à l'Université de Pau, 15 rue Désirée-Clary, 64000 PAU (cor. 2009, tit. 2012).

M. Jean-Marc STOUFFS, Restaurateur de peinture, 31540 MOURVILLES-HAUTES (cor. 2003, tit. 2013).

M. Jean-Charles BALTU, Professeur émérite à l'Université Paris 4 - Sorbonne, 82600 AUCAMVILLE (cor. 2006, tit. 2013).

Mme Sophie BROUQUET, Professeure d'histoire à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 31240 SAINT-JEAN (cor. 2009, tit. 2013).

Mme Marie VALLÉE-ROCHE, Docteur en Histoire médiévale, 1 place du Monument, 34210 MINERVE (cor. 2011, tit. 2014).

M. Christian PÉLIGRY, Conservateur honoraire de la Bibliothèque Mazarine, Institut de France, 24 rue de la Pomme, 31000 TOULOUSE (cor. 1989-1999, 2011, tit. 2014).

Mme Geneviève BESSIS, Bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque municipale de Toulouse, 34 rue Bernard-Ortet, 31500 TOULOUSE (cor. 2013, tit. 2016).

Mme Émilie NADAL, Docteur en Histoire de l'art médiéval, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 16 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (cor. 2013, tit. 2016).

M. Laurent MACÉ, Professeur en Histoire médiévale à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 12 rue Paul-Campadieu, 31200 TOULOUSE (cor. 2000, tit. 2017).

M. Bernard SOURNIA, Conservateur en chef honoraire du Patrimoine, 30 rue du Taur, 31000 TOULOUSE (cor. 2015, tit. 2018).

Mme Virginie CZERNIAK, Maître de conférences d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2 place Jeanne d'Arc, 31000 TOULOUSE (cor. 2001, tit. 2021).

M. Jean-Pierre SUZZONI, Professeur honoraire à l'Université Toulouse 3, 31450 BAZIÈGE (cor. 2014, tit. 2021).

M. Jean PENENT, Conservateur en chef honoraire des Musées Paul-Dupuy et Georges-Labit, 2 cheminement du Clair-Bois, 31500 TOULOUSE (cor. 2013, tit. 2021).

Mme Coralie MACHABERT, Docteur en Histoire de l'Art, 18 rue Sainte-Lucie, 31300 TOULOUSE (cor. 2021, tit. 2022).

MEMBRES HONORAIRES (Nombre limité à dix par les statuts)

Mme Éliane VERGNOLLE, Professeur d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Franche-Comté, 1 rue Claude-Goudimel, 25000 BESANÇON (hon. 2002).

M. Jean GUYON, Directeur de recherche au CNRS, Centre Camille-Jullian, Université de Provence, 29 avenue Robert-Schuman, 13621 AIX-EN-PROVENCE (hon. 2002).

M. Patrick PÉRIN, Conservateur général honoraire du Musée d'archéologie nationale et du domaine du château de Saint-Germain-en-Laye, B.P. 3038, 78103 SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (hon. 2002).

MEMBRES LIBRES (Nombre limité à vingt par les statuts)

M. Michel POLGE, Architecte des Bâtiments de France, 2 rue Bonnabaud, 63000 CLERMONT-FERRAND (cor. 1985, lib. 1992).

Mme Jeanne GUILLEVIC, Conservatrice honoraire des Musées Georges-Labit et Paul-Dupuy, 31000 TOULOUSE (cor. 1971, lib. 1993).

M. Jean CLOTTES, Ancien Directeur des Antiquités préhistoriques de Midi-Pyrénées, 11 rue du Fourcat, 09000 FOIX (cor. 1971, lib. 1994).

Mme Marie-Geneviève COLIN, Conservateur du Patrimoine, Le Claux, rue des Écoles, 12320 CONQUES (cor. 1990, lib. 1997).

† M. Jean-Claude FAU, Docteur en Histoire de l'Art, Professeur honoraire de lycée, 3 faubourg du Moustier, 82000 MONTAUBAN (cor. 1956-2012, lib. 2012).

Mme Lisa BARBER-JEFFERSON, D. Phil. de l'Université d'Oxford, 09420 LESCURE (cor. 2004, tit. 2009, lib. 2014).

† Mme Monique GILLES, Ingénieur de recherches honoraire au CNRS, 24 rue de la Dalbade, 31000 TOULOUSE (cor. 2012, lib. 2018).

M. Vincent GENEVIÈVE, Archéologue numismate, 31000 TOULOUSE (cor. 1999, tit. 2009, lib. 2020).

MEMBRES CORRESPONDANTS (Nombre illimité)

M. Bernard PAJOT, Docteur en Préhistoire, Chargé de recherche de 1^{ère} classe au CNRS, 35 avenue Jean-Jaurès, 82300 CAUSSADE (1971).

Mme Michèle ÉCLACHE, Ingénieur au CNRS, 17 rue Amélie, 31000 TOULOUSE (cor. 1977, tit. 1991-2007).

M. Bernard POUSTHOMIS, Archéologue, gérant de la Société d'investigations archéologiques HADÈS, 3 impasse des Genêts, 31130 FLOURENS (1987).

Mme Évelyne UGAGLIA, Conservateur en chef honoraire du Musée Saint-Raymond, 25 rue des Couteliers, 31000 TOULOUSE (1989).

M. Jean-Louis BIGET, Professeur honoraire de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21 rue Émile-Jolibois, 81000 ALBI (1990).

- M. Bertrand de VIVIÉS, Conservateur des Musées de Gaillac, 1 place Saint-Martin, 81290 VIVIERS-LES-MONTAGNES (1991).
- M. Jean-Luc LAFFONT, 6 rue de Strasbourg, 31120 PORTET-SUR-GARONNE (1991).
- Mme Valérie ROUSSET, Historienne de l'Art, 2 place Arnaud-Bernard, 31000 TOULOUSE (1991).
- M. Gilles SÉRAPHIN, Architecte du Patrimoine, Professeur à l'École de Chaillot, 159 rue Saint-Géry, 46000 CAHORS (1992).
- M. Christian MANGE, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 24 rue Saint-Rome, 31000 TOULOUSE (1993).
- M. Jean RICHARD, Directeur de recherches honoraire au CNRS, 1 place de la Liberté, 34150 SAINT-GUILHEM-LE-DÉSERT (1993).
- M. Jean-Claude BOYER, Chargé de recherches au CNRS, 18 avenue Pierre-Allaire, 94340 JOINVILLE-LE-PONT (1993).
- Mme Chantal FRAÏSSE, Assistante de conservation chargée du patrimoine et des bibliothèques de Moissac, Côte Saint-Laurent, 82200 MOISSAC (1995).
- M. Gabriel BURRONI, Staffeur-ornemaniste, Grand-prix des Métiers d'Art SEMA, 5040 route du Fau, 82000 MONTAUBAN (1996).
- Mlle Christine JIMÉNEZ, Docteur en Histoire de l'Art, 82 allées Jean-Jaurès, 31000 TOULOUSE (1996).
- Mme Marie-Laure FRONTON-WESSEL, Docteur en Histoire de l'Art, 14 rue de la Vaucluse, 31500 TOULOUSE (1998).
- M. Hernri MOLET, Archéologue, 3 allées d'Anjou, 31770 COLOMIERS (1999).
- M. Christophe BALAGNA, Docteur en Histoire de l'Art, Chargé de cours à l'Institut catholique, 14 rue de la Porte-de-Rieux, 31310 MONTESQUIEU-VOLVESTRE (2000).
- Mme Anne BOUSSOUTROT, Architecte du Patrimoine, 4 rue Pierre-Fons, 31600 MURET (2002).
- M. Jean-Louis REBIÈRE, Architecte en chef des Monuments Historiques, 4 rue Pierre-Fons, 31600 MURET (2002).
- Mme Françoise GALÈS, Docteur en Histoire de l'Art, Responsable du Service Patrimoine de la Ville de Millau, 34, rue du Vieux-Crès, 12100 MILLAU (2002).
- Mme Adeline BÉA, Docteur en Histoire de l'Art, chargée de mission pour l'Inventaire dans le département du Tarn, 70 rue Fieux, 31100 TOULOUSE (2002).
- M. Raymond LAURIÈRE, Docteur en Histoire de l'Art, 27 Combe de la Najagne, 12200 VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE (2002).
- † M. Christian DARLES, Architecte, Professeur à l'École d'architecture de Toulouse, 5 rue Rodolphe, 31300 TOULOUSE (2005).
- M. Philippe GARDES, Docteur en archéologie et histoire ancienne, chargé d'étude et d'opérations à l'INRAP, 191 avenue Raymond-Naves, bât. B2, 31500 TOULOUSE (2005).
- M. Jean LE POTTIER, Directeur des Archives départementales du Tarn, 1 rue de la Verrerie, 81000 ALBI (cor. 2006, tit. 2009, cor. 2020).
- Mme Jeanine BALTÉ, Chercheur au Centre Henri-Stern ER, 1 avenue de la Résistance, 82600 AUCAMVILLE (2006).
- Mme Louise-Emmanuelle FRIQUART, Chargée de mission pour l'Inventaire de la ville de Toulouse, 16 rue de Savoie, 31500 TOULOUSE (2006).
- Mme Laure KRISPIN, Chargée de mission pour l'Inventaire de la ville de Toulouse, 12 rue Alessandro-Volta, 31000 TOULOUSE (2006).
- M. Yoan MATTALIA, Docteur en Histoire de l'Art, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, App. 2122, 10 rue des Gallois, 31000 TOULOUSE (2006).
- M. Frédéric LOPPE, Archéologue, 66300 THUIR (2006).
- M. Jacques DUBOIS, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 294 avenue de Grande-Bretagne, 31300 TOULOUSE (2007).
- Mme Caroline de BARRAU, Maître de conférences d'Histoire de l'art médiéval à l'Université de Perpignan, 18 rue du Colonel J.-Stanislas Rémy, 31200 TOULOUSE (2007).
- M. Pascal CAPUS, Assistant de conservation principal au Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse, 7 rue de Malaret, app. 122, 31000 TOULOUSE (2007).
- Mme Catherine VIERS, Architecte-archéologue, INRAP, 2 rue Marrast, 31200 TOULOUSE (2008).
- M. Alexis CORROCHANO, Docteur en archéologie médiévale, archéologue, EVEHA, 9 rue Ritay, 31000 TOULOUSE (2008).
- M. Roland CHABBERT, Conservateur en chef du Patrimoine, Chef du Service de la connaissance du Patrimoine, Région Occitanie, 5012 avenue des Lavandes, 81600 MONTANS (2009).
- M. Emmanuel MOUREAU, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art du Tarn-et-Garonne, 40 rue Moissagaise, 82300 CAUSSADE (2010).
- Mme Anaïs CHARRIER, Archéologue-historienne de l'Art, chargée de mission pour l'Inventaire au Service du Patrimoine de la Ville de Cahors, 51 boulevard Gambetta, 46000 CAHORS (2010).
- Mme Monique BOURIN, Professeur émérite d'Histoire à l'Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, 98 rue Joseph-Blanchart, 44100 NANTES (2012).
- Mme Diane JOY, Directrice du Patrimoine à la Communauté d'agglomération du Grand Rodez, 9 rue Sainte-Catherine, 12000 RODEZ (2012).
- Mme Inocencia QUEIXALÓS, Restauratrice d'objets archéologiques, 33 rue de Stalingrad, 31000 TOULOUSE (2012).
- M. Nicolas BRU, Conservateur du patrimoine, DRAC Occitanie, 11 rue Castilhon, 34000 MONTPELLIER (2012).
- M. Nicolas BUCHANIEC, Docteur en Histoire de l'Art, 37 rue Charles-Bacqué, 32600 L'ISLE-JOURDAIN (2012).
- Mme Estelle GALBOIS, Maître de conférences d'Histoire de l'art antique, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 12 rue Saint-Pantaléon, 31000 TOULOUSE (2013).
- Mme Maria Alessandra BILOTTA, Docteur en Histoire de l'Art, Chargée de recherches à l'INHA, Via Giacinto Carini, 32 – Pal. C/9,

00182 ROME (2013).

M. Jean-Louis AUGÉ, Conservateur en chef des musées de Castres, 52 rue de Venise, 81100 CASTRES (2014).

M. Stéphane PIQUES, Docteur en Histoire de l'Art, 90 rue Étienne-Billières 31190 AUTERIVE (2014).

M. Christian LANDES, Conservateur en chef du Patrimoine, Administrateur des sites archéologiques de Montcaret (24) et Montmaurin (31), 46120 LACAPELLE-MARIVAL (2015).

Mme Magali VÈNE, Conservatrice des collections patrimoniales à la Bibliothèque municipale de Toulouse, 1 rue de Périgord, 31000 TOULOUSE (2016).

Mme Sarah MUNOZ, Docteur en Histoire de l'art moderne, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 11 rue de la Caravelle, App. 522, 31500 TOULOUSE (2016).

M. Colin DEBUICHE, Maître de conférences en Histoire de l'architecture moderne, Université Rennes 2, 11 rue François-Broussais, 35000 RENNES (2016).

Mme Ingrid LEDUC, Conservatrice des musées de l'Ariège, 9 jardin de Tourelles, 09270 MAZÈRES (2016).

M. Guillaume RENOUX, Docteur en Sciences de l'Antiquité, Professeur de Lettres-Histoire, 101 rue Saint-Roch, app. 31, 31400 TOULOUSE (2016).

Mme Sophie FRADIER, Docteur en histoire de l'art, Chargée de recherche pour le Projet Toulouse Patrimoine Mondial (UNESCO), Chargée d'enseignement à l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 7 avenue Jean-Dagnaux, app. D24, 31200 TOULOUSE (2018).

M. Xavier BARRAL I ALTET, Professeur d'Histoire de l'art médiéval, C. Floridablanca 54-58, BARCELONE 08015 (2018).

M. Fernand PELOUX, Post-doctorant à l'Université de Namur, 93100 MONTREUIL (2018).

M. Julien FOLTRAN, Docteur en Histoire, Responsable d'opération à HADÈS, place Jeanne-d'Arc, 31000 TOULOUSE (2018).

M. Benjamin MARQUEBIELLE, Docteur en Préhistoire, Laboratoire TRACES UMR5608, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 2 impasse de l'Angoumois, 31000 TOULOUSE (2018).

Mme Valérie DUMOULIN, Assistante principale de conservation à la Bibliothèque d'Études et du Patrimoine de Toulouse, 15 boulevard Monplaisir, 31400 TOULOUSE (2018).

M. Émeric RIGAULT, Doctorant en Histoire de l'Art, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 5 Grande Rue Saint-Nicolas, 31000 TOULOUSE (2018).

M. Pierre MARTY, Docteur en Histoire de l'Art, membre associé au laboratoire SAPRAT-EA 4116 de l'École Pratique des Hautes Études, 55 rue Lacordaire, bât. A3, 75015 Paris (2020).

M. Jérôme KERAMBLOCH, Assistant de conservation au Musée du Vieux Toulouse, 130 chemin Nicol, app. 9, 31200 TOULOUSE (2021).

Mme Céline LEDRU, Régisseur des collections au Muséum d'histoire naturelle de Toulouse, Diplômée des Métiers d'Arts, section Ébénisterie, École Boulle (Paris), 3 rue Saint-Léon, 31400 TOULOUSE (2021).

Mme Hortense ROLLAND FABRE, Docteure en Histoire de l'Art, 54 rue Peyrolières, 31000 TOULOUSE (2021).

Mme Sylvie CAUCANAS, Archiviste-Paléographe, 1 boulevard Carnot, bâtiment 6, 81000 Albi (2021).

Mme Adriana SÉNARD, Maître de conférences d'Histoire de l'art moderne, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès, 7 rue Montmorency, app. 45, 31200 TOULOUSE (cor. 2017, tit. 2017, cor. 2022).

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique

- 17 -

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Biehl (Hautes-Pyrénées)

- 45 -

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine

- 61 -

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse

- 87 -

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Éget, en vallée d'Aure

- 103 -

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles)

- 127 -

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard & champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne

- 149 -

Michelle FOURNIÉ

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues

- 169 -

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle

- 199 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1

- 225 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2

- 229 -

Bulletin de l'année académique 2021-2022

- 233 -