

## QUELQUES OBSERVATIONS SUR LE *SCRIPTORIUM* DE MOISSAC AU DÉBUT DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE

par Chantal FRAÏSSE\*

On conserve une part significative de la bibliothèque monastique de l'ancienne abbaye Saint-Pierre de Moissac. Pour l'essentiel, c'est-à-dire 144 volumes, cette bibliothèque a quitté Moissac dès le xvii<sup>e</sup> siècle pour rejoindre la bibliothèque parisienne de Colbert, grâce aux efforts du bibliothécaire de ce dernier, Baluze, secondé par l'intendant de la généralité de Montauban, Foucault, et avec l'aide érudite du chanoine quercynois Foulhac. Rachetés plus tard aux descendants de Colbert par la bibliothèque du roi, ces manuscrits sont aujourd'hui la propriété de la Bibliothèque nationale de France. D'autres manuscrits, en moins grand nombre, furent dispersés à différentes époques et sont aujourd'hui conservés dans différentes bibliothèques étrangères.

Cette bibliothèque bénédictine avait été constituée pour l'essentiel par l'activité d'un *scriptorium* dont les périodes d'activité connues sont le xi<sup>e</sup> et le xii<sup>e</sup> siècles. Jean Dufour a consacré sa thèse de l'École des Chartes et plusieurs autres études à l'atelier de scribes moissagais ; ses analyses paléographiques et codicologiques, son étude des catalogues anciens de la bibliothèque, ses comparaisons entre ouvrages et actes produits dans la même abbaye lui ont permis de définir certaines caractéristiques de la production manuscrite du monastère afin de mieux cerner l'identité de cette dernière et de proposer des dates, ou plutôt des fourchettes de dates, pour chacun des livres conservés (1). Les premiers ouvrages connus peuvent être situés à la fin du x<sup>e</sup> ou au début du xi<sup>e</sup> siècle ; leur petit nombre n'est peut-être pas la preuve de l'activité particulièrement réduite à cette époque-là du *scriptorium* moissagais mais pourrait être le résultat des destructions causées par un incendie (2). La production du *scriptorium* moissagais semble se tarir vers le milieu du xii<sup>e</sup> siècle, en raison sans doute de circonstances propres à l'histoire de l'abbaye et conformément à l'évolution générale de la fabrication des manuscrits qui tendait alors à échapper de plus en plus aux seuls *scriptoria* monastiques. Le décor graphique et peint des livres moissagais évolue avec le temps, pauvre et rare au début du xi<sup>e</sup> siècle – sauf pour l'exceptionnel traité sur les vertus et les vices illustré (3) –, il se développe au milieu du siècle avec l'apparition du style aquitain sans doute venu de Saint-Martial de Limoges. Des personnalités artistiques exceptionnelles feront leur apparition vers la fin du siècle pour réaliser quelques chefs d'œuvre de la peinture romane comme la double page ouvrant une copie de la Guerre des Juifs et mettant en scène l'auteur, Flavius Josèphe, venant offrir son ouvrage aux deux empereurs romains (4).

---

\* Communication présentée le 18 décembre 2001, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2001-2002 », p. 231.

1. Jean DUFOUR, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève-Paris, 1972 ; *id.*, « La composition de la bibliothèque de Moissac à la lumière d'un inventaire du xvii<sup>e</sup> siècle nouvellement découvert. » dans *Scriptorium* 35, 1981, p. 175-226 ; *idem*, « Manuscrits de Moissac antérieurs au milieu du xii<sup>e</sup> siècle nouvellement identifiés : description codicologique et paléographique » dans *Scriptorium* 36, 1982, p. 147-173 ; *idem*, « Les manuscrits liturgiques de Moissac » dans *Liturgie et Musique (ix<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle)*, dans *Cahiers de Fanjeaux* 17, 1982, p. 115-138.

2. Chantal FRAÏSSE, « Culture monastique au début du xi<sup>e</sup> siècle : le cas de Moissac » dans *Terres et hommes du Sud*, Actes du 126<sup>e</sup> Congrès des Sociétés historiques et savantes (Toulouse, 9-14 avril 2001), Paris CTHS, à paraître.

3. Chantal FRAÏSSE, « Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du xi<sup>e</sup> siècle. », dans *Cahiers de Civilisation médiévale* 42, juillet-septembre 1999, Poitiers, p. 221-242.

4. Chantal FRAÏSSE, *La décoration des manuscrits moissagais de la fin du x<sup>e</sup> au milieu du xi<sup>e</sup> siècle*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Jacques Lacoste, Université de Poitiers, 1992 ; *id.*, *L'enluminure à Moissac aux xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles*, Auch, 1992.

## Premières années du XII<sup>e</sup> siècle : apogée du *scriptorium* moissagais

Les historiens s'accordent pour penser que l'abbaye Saint-Pierre connaît autour de 1100 une des périodes les plus fastes de sa longue existence, commencée au moins au VII<sup>e</sup> siècle. Moissac est affilié à la congrégation clunisienne au milieu du XI<sup>e</sup> siècle; en 1063, l'union entre la communauté moissagaise et celle de Cluny est confirmée une dernière fois par un acte officiel alors qu'elle s'était déjà concrétisée par l'installation sur le siège abbatial de Moissac d'un moine d'origine clunisienne: Durand de Bredons. L'historiographie moissagaise, à la suite du chroniqueur médiéval Aymeric de Peyrac, a sans doute trop lourdement insisté sur la gravité de la situation de l'abbaye avant sa réunion à Cluny afin de mettre en relief le rôle bénéfique de la réforme impulsée par le monastère bourguignon (5). On constate pourtant que dans la deuxième partie du XI<sup>e</sup> siècle, et surtout au cours de ses dernières années, le nombre de donations et de restitutions de biens de l'Église faites aux religieux de Saint-Pierre de Moissac et Saint-Pierre et Saint-Paul de Cluny s'accroît de façon spectaculaire; le monastère quercynois est devenu un membre important de l'*Ecclesia cluniacensis* et joue, au moins dans le comté de Toulouse, un rôle politico-religieux de tout premier plan. La mise en chantier de travaux ambitieux, dont une nouvelle église dédiée en grande pompe en 1063 et un nouveau cloître terminé en 1100, traduit bien le renouveau spirituel et temporel qui caractérise, à Moissac comme en de nombreux endroits de la chrétienté occidentale, les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne la production de manuscrits, on peut faire le même constat: la période 1100-1120 est incontestablement, pour ce qui est parvenu jusqu'à nous du moins, la période qui a produit le plus grand nombre de copies en quelques années (une quarantaine de manuscrits sont datés par Jean Dufour de la fin du XI<sup>e</sup> ou du début du XII<sup>e</sup> siècle), celle qui a produit les ouvrages de plus grande qualité, allant de la qualité du parchemin à la qualité du décor en passant par la régularité et la qualité de l'écriture, la régularité de la préparation, de la justification, de la réglure, des habitudes graphiques, y inclus les types d'abréviations. L'ambition de la présente étude ne s'étend pas à la totalité de la production des environs de 1100 mais se limite à un groupe d'une vingtaine de manuscrits; ces manuscrits sont datés par Jean Dufour des dernières années du XI<sup>e</sup> ou des premières années du XII<sup>e</sup>. Leurs caractéristiques codicologiques et paléographiques les rapprochent (6) et ils entretiennent entre eux des liens étroits et complexes qui nous autorisent à penser qu'ils ont été réalisés à peu près simultanément par un groupe de personnes qui ont réuni leurs efforts pour les produire. L'analyse des liens que nous venons d'évoquer nous paraît permettre l'approche de la réalité du fonctionnement d'une partie du *scriptorium* médiéval. On a souvent parlé, pour la période considérée, de « *scriptorium* organisé » (7): Que recouvre cette notion? Peut-on parler d'atelier au sens où une tâche précise était assignée à chacun sous la direction d'un ou plusieurs maîtres? Y a-t-il, comme on l'a supposé, spécialisation des fonctions, c'est-à-dire séparation entre le travail du scribe et celui de l'enlumineur? Quel type de rapport entretenaient entre eux scribes et peintres, peintres entre eux? Il nous a semblé que l'observation minutieuse des manuscrits que nous avons évoqués plus haut pouvait permettre d'éclairer la façon dont les membres du *scriptorium* percevaient et pensaient leur activité, la façon dont ils considéraient les textes copiés et le décor de ces derniers; il nous a semblé que cette observation pouvait aider à définir un peu mieux le statut respectif des mots et des images, du moins à Moissac, au début du XII<sup>e</sup> siècle.

## Le peintre de la Bible

L'un des peintres les plus talentueux parmi ceux qui travaillèrent à Moissac a réalisé le décor ou collaboré, de façon ponctuelle, au décor de cinq ouvrages, tous datés par Jean Dufour de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> ou des premières années du XII<sup>e</sup> siècle: les deux volumes d'un Ancien Testament fragmentaire qui s'interrompt au livre de Ruth et coté B.n.F. Lat. 52 et 135, un commentaire de Jérôme sur le livre de Jérémie coté B.n.F. Lat. 1822, un tropaire-prosier coté B.n.F. N.A. Lat. 1871 et un commentaire (un des quatre tomes) sur les Psaumes d'Augustin qui porte la cote B.n.F. Lat. 1983 (8). Comme ce peintre a surtout travaillé dans les deux volumes de l'Ancien Testament, nous le

5. Nous ne citerons pas ici tous les historiens de l'abbaye de Moissac mais mentionnerons un travail récent: Axel MÜSSIGBROD, *Die Abtei Moissac 1050-1150, zum einem Zentrum cluniacensischen Mönchtums in Südwest frankreich*, München, 1988.

6. Jean DUFOUR, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, op. cit., notes de la page 43 notamment.

7. *Ibid.*, p. 80.

8. Jean DUFOUR, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, op. cit., notice 37 p. 109, notice 38 p. 109 et 110, notice 50 p. 117, notice 52 p. 118, notice 10 p. 149. De plus pour les deux volumes de l'Ancien Testament (B.n.F. Lat. 52 et 135) voir Walter CAHN, *La Bible romane*, Fribourg, 1982, p. 277 et *Romanesque manuscripts*, Londres, 1996, vol. II, p. 40.

nommerons désormais le peintre de la Bible. Son registre d'expression est large puisqu'il va de la simple lettre ornée de seuls motifs décoratifs, géométriques ou végétaux jusqu'à la scène occupant une demi-page et illustrant le texte qu'elle accompagne, en passant par les lettrines zoomorphes et anthropomorphes. Sa manière peut être caractérisée par trois qualités essentielles : la clarté des compositions, la maîtrise du dessin à la plume et la subtilité de la palette.

### *Les lettres aquitaines du peintre de la Bible*

Chacune des lettres ornées du peintre de la Bible est facilement lisible et identifiable. Qu'il s'agisse de capitales rustiques ou d'onciales, il met souvent en place un type de lettrines dit « aquitain » qui utilise un schéma particulier qualifié par les historiens d'art de schéma « franco-saxon ». L'école franco-saxonne (ou anglo-franque ou encore anglo-insulaire) fut un des deux courants stylistiques qui ont coexisté dans l'enluminure carolingienne. Ses caractéristiques essentielles sont l'intérêt porté à la lettre ornée, au détriment des peintures figuratives, le goût pour les formes géométriques et strictement bi-dimensionnelles où dominent les entrelacs et les petits motifs fortement stylisés qui évoquent, même de façon lointaine, les pages-tapis irlandaises. « On en trouve des exemples splendides » (de lettres franco-saxonnes) « dans la seconde Bible de Charles le Chauve » (B.n.F. Lat. 2) (9). En dépit de son nom, ce style d'enluminure aurait pris naissance soit à Saint-Denis soit à Saint-Amand, dans le nord de l'actuelle France. L'enluminure franco-saxonne s'est largement diffusée à l'époque carolingienne, à partir de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle, et a ensuite connu un succès et une longévité considérables puisqu'elle s'est prolongée, au prix de nombreuses mutations et adaptations, jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle ; rares sont les bibliothèques médiévales qui ne possédaient pas un évangélaire ou un sacramentaire orné de pages de titre ou de lettrines franco-saxonnes. Le courant qualifié par Jean Porcher de « courant aquitain de l'enluminure romane » – à cause de son implantation géographique et sans doute également de son origine – a largement utilisé le schéma franco-saxon pour mettre en place la charpente de ses propres lettres ornées (10). La forme d'une lettre de type aquitain, toujours tracée à l'encre avant d'être peinte, est définie par un brin d'entrelacs rectiligne qui détermine les différentes composantes (hastes, hampes, panses, etc.) de celle-ci en traçant des rectangles, des demi-cercles et autres figures simples à la géométrie rigoureuse. Ce brin d'entrelacs se noue en paquets, dont la tresse reste pourtant peu serrée et évoque un « écheveau de laine », aux articulations et aux extrémités de la lettre. Cette façon de souligner la structure et la composition de la forme dessinée renforcent encore sa lisibilité et sa clarté, tout en lui assurant un équilibre fait de l'opposition et de l'harmonie entre figures élémentaires et complexité des paquets d'entrelacs. Les formes géométriques simples qui ont été définies par le brin d'entrelacs dévidé sont toujours emplies de couleur jaune pâle et servent de cadre à une longue et mince tresse d'entrelacs aux brins serrés, réservée, posée sur un cartouche brun.

Une autre des particularités de l'initiale ornée aquitaine est la palette qu'elle utilise. Citons François Avril : « Ce qui différencie surtout les lettres aquitaines est leur palette colorée aux tonalités vives et contrastées typiquement méridionales (jaune, rouge, vert pomme, bleu, etc.) » (11). Précisons que ces couleurs vives sont surtout utilisées comme fond pour les paquets d'entrelacs réservés et à l'intérieur du champ des lettres. Ces couleurs franches et saturées, aux contrastes hardis, voisinent avec les jaunes très pâles de la charpente des lettres et donnent encore plus de rythme aux enluminures. Enfin un motif très particulier d'entrelacs, dont les brins réservés s'épanouissent en palmettes très stylisées et « digitées dont une feuille se prolonge pour donner naissance à une autre tige » (12) envahit très souvent le champ de la lettre ; ce motif porte donc le nom de « palmette aquitaine ». Ces éléments de base de l'enluminure aquitaine peuvent, selon le talent et la personnalité de chaque peintre, être adaptés, combinés, interprétés à l'infini, s'enrichir également de figures animales et humaines. Le talent du peintre de la Bible réside surtout dans sa fine compréhension de l'esprit du style aquitain et des possibilités esthétiques qu'il offre ; cette compréhension lui a permis de produire des lettres à la fois élégantes et animées, à l'aspect presque « classique » et pourtant pleines de dynamisme et d'une certaine gaieté.

9. Carl NORDENFALK, *L'enluminure au Moyen Âge*, Skira, Genève, 1988, p. 72.

10. Jean PORCHER, « Enluminures françaises du Midi » dans *Revue française de l'Élite européenne*, 56, 1954, p. 9-16 ; *idem*, *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc*, catalogue de l'exposition de Toulouse, 1954, p. 2-8.

11. François AVRIL, *L'enluminure romane dans l'ancien comté de Toulouse*, catalogue de l'exposition du Musée des Augustins, Toulouse, 1988, p. 59-61.

12. Danièle GABORIT-CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin*, Genève-Paris, 1969, p. 61 et 62.



FIG. 1. « E » DE STYLE AQUITAIN DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 52 f° 106.*

Lorsqu'il emploie la charpente franco-saxonne, il n'en modifie pas les caractéristiques, en revanche il invente une version personnelle du motif des palmettes aquitaines: quittant la stricte bi-dimensionnalité et l'aspect rigide qui leur est habituel (13), il donne à ses rinceaux – dont il conserve l'aspect réservé et le mode de composition ingénieux (qui fait s'allonger, se prolonger et se transformer peu à peu une foliole en une tige qui donne naissance à une autre feuille et ainsi de suite) – une grande souplesse et beaucoup de volume (fig. 1). Ses qualités de dessinateur trouvent à s'exprimer dans les nombreux enroulements qu'il trace volontiers pour animer chaque feuillage et qui prennent souvent la forme de crochets. Ces enroulements élégants, qui peuvent se multiplier sans être jamais gratuits car ils restent cohérents avec la forme construite, sont, en quelque sorte, avec plusieurs autres détails originaux, la signature de ce peintre. On peut évoquer à son sujet le « bonheur de dessiner » qui, selon François Avril caractérise les miniaturistes d'époque romane du Sud-Ouest de la France (14). D'une manière générale, ses formes végétales, animales ou humaines, qui restent pourtant largement stylisées, présentent des qualités de naturel qui tiennent à la sûreté et à la souplesse du trait. Le rendu du volume est assuré par des hachures d'encre brune d'une extrême finesse qui conduisent à penser à la main d'un calligraphe. Lorsqu'il introduit des figures vivantes dans ses lettres, le peintre de la Bible le fait de deux manières, en mêlant aux formes des rinceaux de minuscules têtes animales, de sorte que le règne végétal et le règne animal semblent se prolonger l'un dans l'autre en une osmose à la fois évidente et inquiétante, ou en installant un animal dans le champ de la lettre. Ainsi dans le « F » de la préface de la Genèse (*B.n.F. Lat. 52, f° 1 v°*), les deux barres horizontales de la lettre assurent un cadre à

la représentation d'un lion passant majestueux (fig. 2). Dans une composition très sobre, l'élégance des formes – courbes et contre-courbes de l'échine et de la croupe du lion formant un heureux équilibre avec les lignes droites du cadre du « F » – est servie par une palette où des ocres chauds jouent avec un bleu et un vert particulièrement bien harmonisés.

La palette du peintre de la Bible est particulière: il marie avec bonheur les ocres et les couleurs vives qui se mettent ainsi mutuellement en valeur; il utilise souvent dans ses compositions des lions ou des chiens ocre jaune dont le corps souple épouse toutes les formes, alors que les bouquets de palmettes qui terminent la queue ou sont vomis par ces animaux sont toujours réservés, présentant ainsi la teinte blanc cassé du parchemin. Une autre des constantes de ce peintre est l'utilisation pour le fond de presque toutes ses compositions de deux couleurs vives (bleu et vert, vert et rouge, rouge et bleu, etc.) qu'il organise en alternances plus ou moins complexes: par exemple symétriquement de part et d'autre d'un motif central, en croix autour de ce motif, en surfaces concentriques, etc.

13. Voir par exemple les palmettes aquitaines présentes dans les ouvrages moissagais: *B.n.F. Lat. 17002 (f° 66 v°, 168 v°, etc.)*, *B.n.F. Lat. 3783 (f° 182 v°, 202, 204 v°, 236, etc.)*, *B.n.F. Lat. 2293 (f° 17 et 19 v°)* et dans les ouvrages d'origine albigeoise: *B.M. Albi, ms. 5 (f° 10, 63, 83, etc.)*, *B.n.F. Lat. 776 dit graduel d'Albi (f° 1)*.

14. Voir note 11, p. 59.



FIG. 2. « F » DE STYLE AQUITAIN DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 52 f° 1 v°*.



FIG. 3. « H » ZOOMORPHE DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 52 f° 27*.



FIG. 4. « V » ANTHROPOMORPHE DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 52 f° 49*.

### *Les lettres ornées zoomorphes et anthropomorphes du peintre de la Bible*

Le peintre de la Bible est pourtant suffisamment maître de son art pour s'affranchir sans difficulté du cadre rigoureux des lettres aquitaines de schéma franco-saxon. Il a ainsi produit trois lettres remarquables dont l'une, un « H » (initiale de « *Haec* » et début du Deutéronome du f° 27) est constituée par des corps d'animaux entrelacés, l'autre (« V » initiale de « *Vocavit* » et début du Lévitique du f° 49) par les corps souples déformés d'acrobates en action et la troisième, un « S » (initiale d'un trope) par les courbes que décrivent des oiseaux aux cous noués et des chiens. Bien que l'on soit éloigné de la rigueur de la charpente des lettres franco-saxonnes, les trois initiales conservent les qualités de lisibilité et de clarté de ces lettres. Le tracé à l'encre brune du corps souple mais stylisé des animaux, en particulier celui des oiseaux qui dessinent la barre transversale du « H » en nouant leurs longs cous avec grâce, est toujours parfaitement maîtrisé comme l'était celui du lion du « F » (fig. 3). L'anatomie des acrobates, bien que schématisée, est convaincante : si les volumes et les masses musculaires des corps ne sont pas rendus, le dessin de leurs contours assume parfaitement l'illusion des mouvements et des contorsions par lesquelles les personnages dessinent dans l'espace la forme « V » (fig. 4). La couleur rouge est très présente dans les fonds des deux lettres que nous venons d'évoquer mais elle est toujours, conformément aux habitudes du peintre de la Bible, associée à une autre couleur de fond : dans le « V » aux acrobates, le rouge joue avec un bleu d'une intensité équivalente, dans le « H » zoomorphe, le même rouge éclatant est encore exalté par un vert de tonalité sourde.

### *Jérémie et Sédéchias*

Dans le commentaire sur Jérémie (B.n.F. Lat.1822), le peintre de la Bible abandonne le cadre de la lettre ornée avec les contraintes dont il sait si bien jouer pour installer sur une demi-page environ une scène figurative qui met face à face le prophète Jérémie et le roi Sédéchias, comme l'indique l'inscription qui entoure la tête des personnages ainsi que le ferait un arc (fig. 5) ; le prophète tient un phylactère déroulé portant des signes hébreux tracés en vert, tout comme l'est l'alphabet, hébreux également, qui se trouve au bas du folio précédant immédiatement celui de la scène. Le moment évoqué est le dernier entretien de Jérémie et Sédéchias où l'homme de Dieu conseille au roi de se rendre aux troupes de Nabuchodonosor, afin d'éviter l'incendie de Jérusalem. Le type iconographique utilisé, un homme comparaisant debout devant un personnage important assis sur un trône, a été très souvent sollicité par l'art roman et notamment dans le cloître moissagais où huit faces de chapiteaux présentent une scène de jugement ou de « comparution ». Les personnages sont dessinés à l'encre, leurs silhouettes sont aussi élégantes et souples dans la posture debout, qui est celle de Jérémie, que dans la posture assise du roi. Les drapés, dans leur alliance réussie entre stylisation et complexité, accompagnent avec bonheur les mouvements des corps ; les bras et les mains sont particulièrement souples. Plusieurs traits et détails nous ont permis d'identifier l'auteur de la scène de Jérémie et Sédéchias comme étant le peintre de la Bible :

- l'utilisation de deux nuances de couleur souvent associées par cet enlumineur : un vert profond et un très doux ocre jaune, qui sont d'ailleurs ici les seuls éléments de la palette, à l'exception du nimbe jaune de Jérémie.
- la qualité du dessin est tout à fait comparable à celle des corps des acrobates de la lettre « V » (f° 49 de la Bible) et à celle, entre autres, du lion du « F » du même ouvrage (f° 1 v°).
- les boucles et crochets tracés à la plume avec virtuosité, qu'affectionne particulièrement notre peintre sont présents, quoique la nature moins strictement ornementale du thème commande une certaine sobriété.

L'argument décisif est sans doute le rapprochement qui peut être fait entre le petit personnage qui s'enroule avec une remarquable souplesse autour du bas de la hampe du « F » du f° 1 v° de la Bible et les personnages de Jérémie et Sédéchias. Bien que les trois personnalités soient distinctes – un petit jongleur peut-être dans le cas de la lettre ornée, un souverain et un prophète dans l'autre cas – l'allure des silhouettes, le drapé, la courbe ample et aisée du mouvement des bras trahissent un auteur commun. La similitude des visages est l'élément le plus convaincant : ces visages allongés (gardant pourtant quelque chose d'enfantin pour le petit « jongleur ») aux traits d'une grande finesse ont la même bouche faite d'une ligne d'encre dessinant les deux pointes de la lèvre supérieure et d'un petit tiret le renflement de la lèvre inférieure ; les nez, à l'arête longue, fine et rectiligne, se terminent par un motif très similaire à celui de la lèvre supérieure : trois petits arcs de cercle accolés. Les yeux en amande et les sourcils à la ligne très pure s'étirent vers les tempes. La position des oreilles, par ailleurs toutes petites, est remarquablement basse. Une raie centrale partage la chevelure des trois hommes en deux masses symétriquement réparties autour d'un front de taille moyenne (15). On pourrait encore parler du dessin des mains et de la forme des chaussures si l'on voulait continuer la démonstration.

15. Jérémie présente certaines ressemblances avec le personnage sculpté sur le côté droit du trumeau de l'église abbatiale de Moissac qui passe pour être le prophète Jérémie : allure générale très souple, finesse et douceur du visage.



FIG. 5. SCÈNE DE L'ENTREVUE ENTRE JÉRÉMIE ET SÉDÉCHIAS DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 1822 f° 42.*

## Les émules du peintre de la Bible

### *Les enlumineurs plagiaires*

Le talent, que nous venons de tenter de mettre en évidence, du peintre de la Bible de Moissac était par ailleurs largement reconnu par les enlumineurs qui travaillaient avec lui ; en effet, pas moins de sept peintres en lettres, qui exercèrent leur art au moins en même temps sinon après ce peintre, imitèrent son style avec plus ou moins de bonheur, allant parfois jusqu'au plagiat. Deux enlumineurs surtout ont copié la manière de la Bible avec une application telle qu'elle peut tromper un observateur peu attentif.

Examinons les productions du premier de ces artistes, qui a réalisé les initiales ornées d'un manuscrit contenant les copies de textes de saint Cyprien et de Tertullien, le *B.n.F. Lat. 1656A*. Au f° 16 le « P » initial de « Pax » (fig. 6), bien que non entièrement peint, présente avec le « F » au lion passant et d'autres lettres du peintre de la Bible des similitudes troublantes : les constructions du « F » et du « P » sont certes différentes car la première initiale utilise la charpente franco-saxonne et la seconde ne le fait pas (elle est zoomorphe), mais beaucoup de caractéristiques des deux lettres les rapprochent. On constate la présence dans les deux parties supérieures d'un animal assimilable à un lion, au corps peint d'une nuance d'ocre jaune identique ; le lion du « P » ressemble par ailleurs à d'autres lions du



FIG. 6. « P » RÉALISÉ PAR LE PREMIER PLAGIAIRE DU PEINTRE DE LA BIBLE. B.n.F. Lat. 1656A f° 16.

peintre de la Bible, par exemple ceux qui avaient formé le « H » zoomorphe (f° 27 du B.n.F. Lat. 52). Ce lion est ailé et semble être le fruit d'un montage entre les quadrupèdes et les oiseaux fournis en modèle par l'enlumineur talentueux. Les deux lions présentent la particularité de voir l'extrémité de leur queue s'épanouir en palmettes réservées traitées à l'encre pour s'inscrire dans les trois dimensions : la queue du lion du « F » offre un véritable bouquet, généreux, dynamique, équilibré alors que celle du lion ailé du « P » se termine par une seule palmette qui n'est à l'évidence qu'un pâle écho du bouquet ayant servi de référence. La tête du lion ailé ne ressemble pas à celle du beau lion du « F » mais est en revanche très proche, par ses petites oreilles rondes caractéristiques, sa gueule courte vomissante largement ouverte, ses yeux en amande et ses sourcils étirés, des animaux habituels du peintre de la Bible. Les palmettes réservées pleines de mouvement du peintre de la Bible sont utilisées dans le cas du « P » du B.n.F. Lat. 1656A pour former une guirlande qui grimpe en s'enroulant autour de la hampe de la lettre. On constate à l'évidence que le modèle a été observé avec soin et que des efforts louables ont été déployés pour l'égaliser mais le résultat est un peu décevant : certes les feuilles s'enroulent parfois sur elles-mêmes et se replient autour de la nervure centrale, mais de façon trop répétitive pour donner le sentiment de l'exubérance naturelle de la plante. Bien que la peinture de la lettre « P » n'ait pas été terminée, on s'aperçoit que le fond de la lettre, déterminé par un trait d'encre et découpé en escalier, comme c'est le cas pour toutes les lettres ornées du peintre de la Bible, allait être bicolore, présentant un rouge et un bleu de la nuance exacte de ceux qu'utilise le peintre talentueux. Le motif qui permet pourtant de rapprocher les lettres « F » et « P » de façon, nous semble-t-il, déterminante est le petit personnage qui s'enroule autour de la base de la hampe

dans les deux cas. Dans les deux cas en effet, le petit personnage, qui est peut-être un parent des petites silhouettes qui peuplent les lettres ornées de la célèbre seconde Bible de Saint-Martial de Limoges (16), enlace la hampe de ses bras ; dans la Bible moissagaise, le bas du corps épouse souplement, dans un déhanchement aux allures de *contrapposto*, les lignes rigides de l'extrémité inférieure de la hampe ; dans le B.n.F. Lat. 1656A en revanche, le bas du corps se soulève en une sorte de bond maladroit. Dans le premier cas, le dessinateur a transmis à la petite silhouette la grâce et l'élégance de celui qui joue avec la forme de la lettre, le second artiste a tenté de surenchérir dans l'effet de dynamisme mais il l'a fait au détriment de la cohérence de la composition. Pour les productions du B.n.F. Lat. 1656A en général, le dessin est moins assuré, les courbes s'enroulent avec hésitation, la symétrie des formes est bancal... Si nous observons maintenant les visages des deux petits personnages, ils sont si proches au premier abord qu'ils peuvent passer pour l'œuvre d'un seul et même artiste, mais cette impression ne résiste pas à un examen plus fin : si les moyens graphiques sollicités pour rendre yeux, nez et bouches – que nous avons décrits plus haut – sont exactement les mêmes, leur exécution est nettement le fait de deux talents inégaux.

Si à l'instant de la découverte des enluminures du B.n.F. Lat. 1656A notre hypothèse a pu être un moment que, dans cet ouvrage, le futur peintre de la Bible avait réalisé ses premières œuvres et que son art avait progressé par la suite pour aboutir aux réussites que l'on sait, cette hypothèse n'a pas résisté à une analyse approfondie. Le décor du B.n.F. Lat. 1656A n'a rien de précurseur, au contraire les motifs qu'utilise son auteur se présentent comme des copies laborieuses

d'un modèle qui semble avoir impressionné. Le chien ocre jaune de la lettre « P » du f<sup>o</sup> 16 évoquée plus haut n'est que le résultat de l'addition de tous les détails qui caractérisent ces animaux chez le peintre de la Bible (forme générale, couleur, grosses pattes aux grosses griffes, etc.) et des ailes au dessin particulier des oiseaux du même artiste. Les palmettes réservées du B.n.F. Lat. 1656A surtout peuvent difficilement être considérées comme les « galops d'essai » d'un bon peintre au début de sa carrière, leur lourdeur, malgré des volutes qui tentent de donner un sentiment de souplesse, est celle d'un émule appliqué et non d'un miniaturiste talentueux qui réalise ses premières œuvres. Si les lettres zoomorphes du plagiaire sont assez peu réussies, celui-ci semble plus à l'aise avec les lettres de schéma franco-saxon. Citons le « S » du f<sup>o</sup> 88 et le « B » du f<sup>o</sup> 5, qui sont d'honnêtes productions, d'ambition limitée (au fond bicolore utilisant la palette du peintre de la Bible) et ne sollicitant la figure animale qu'à travers de petites têtes vomissantes, semblables à celles des lettres zoomorphes du peintre de la Bible. Le peintre du B.n.F. Lat. 1656A était-il plus accoutumé aux formes franco-saxonnes déjà traditionnelles de l'enluminure du Sud-Ouest, qui avaient fait leur apparition à Moissac dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle (17) ?

Le second plagiaire a travaillé dans l'ouvrage de commentaires sur Jérémie (B.n.F. Lat. 1822) où le peintre de la Bible a signé la scène du dernier entretien de Jérémie et Sédéchias. De même que le peintre du B.n.F. Lat. 1656A, l'émule du B.n.F. Lat. 1822 puise très largement dans le répertoire de la Bible et lui emprunte ses thèmes favoris : lions formant la panse de la lettre (f<sup>o</sup> 1, 77), petit personnage à l'allure enfantine, queue des animaux épanouies en bouquet de palmettes réservées et sa palette : les ocres jaunes et les verts sombres, qui sont exclusivement utilisés par ce second plagiaire, sont de l'exacte nuance des couleurs de la Bible. Le visage du petit personnage du « P » du f<sup>o</sup> 1 (fig. 7) est une réplique des visages du peintre de la Bible, comme l'était déjà le visage du petit personnage du « P » du f<sup>o</sup> 16 du B.n.F. Lat. 1656A réalisé par le premier plagiaire ; un détail pourtant trahit une certaine gaucherie : le bout du nez est trop long, légèrement crochu et détruit l'harmonie du visage. Les qualités de dessinateur du second plagiaire sont pourtant supérieures à celles du premier : ses chiens ocre jaune décrivant un « S », même si le tracé des arcs de cercle n'est pas parfait, s'enroulent de façon satisfaisante pour l'œil. Cet enlumineur introduit du reste une note décorative personnelle lorsqu'il met en place un encadrement rouge festonné avec lequel il délimite le champ d'une de ses lettres ornées (f<sup>o</sup> 1). Il semble qu'on puisse également lui attribuer une lettre zoomorphe peinte dans un autre ouvrage (B.n.F. Lat. 2281, f<sup>o</sup> 53) qui ne présente pas vraiment les caractéristiques habituelles des œuvres de cet artiste mais où l'on sent transparaître sa personnalité ; il semble s'essayer à un autre « répertoire » avec de belles couleurs chaudes, des formes très étirées, etc.

### *La large influence du peintre de la Bible*

Les deux enlumineurs dont nous venons d'examiner la production se sont inspirés d'une façon qu'on pourrait qualifier de servile, si cette notion avait une signification à l'époque qui nous intéresse, du



FIG. 7. « P » RÉALISÉ PAR LE SECOND PLAGIAIRE DU PEINTRE DE LA BIBLE B.n.F. Lat. 1822 f<sup>o</sup> 1.

17. Voir B.n.F. Lat. 17002, f<sup>o</sup> 34. Sur l'apparition du style aquitain à Moissac, voir Chantal FRAÏSSE, *La décoration des manuscrits moissagais de la fin du X<sup>e</sup> au milieu du XI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., vol. 2, p. 16-20.



FIG. 8. « C » et « V » RÉALISÉS PAR UN DES « BONS ÉLÈVES » DU PEINTRE DE LA BIBLE. B.n.F. Lat. 2281 f° 1.

style de l'enlumineur de la Bible. Ils ont sollicité ses formules sans souci d'originalité pour produire non pas des chefs d'œuvre mais des lettrines d'assez bonne tenue. Aux côtés de ces deux enlumineurs, que nous avons sévèrement qualifiés de plagiaires (pour les besoins de l'exposé), d'autres artistes se sont inspirés de celui que nous nous refusons à appeler un maître, ce terme nous semblant trop connoté de notions de hiérarchie et d'organisation stricte pour convenir. Nous allons d'abord examiner la production d'artistes suffisamment talentueux pour avoir su sélectionner, dans le modèle qu'ils se sont choisis, des éléments qu'ils ont ensuite adaptés à leur propre personnalité : il s'agit du décorateur du B.n.F. Lat. 2281, de celui du B.n.F. Lat. 1708, de celui du B.n.F. Lat. 1983 et de celui du B.n.F. N.A. Lat. 1871.

L'enlumineur du B.n.F. Lat. 2281 utilise les chiens au corps souple ocre jaune, les bouquets de palmettes réservées, les fonds bicolores mais il produit des lettres qui ne sont pas de simples répliques. Son trait est aussi maîtrisé que celui du peintre de la Bible, il affectionne particulièrement les rondeurs, dans la silhouette des animaux qui semblent tous gras et dans ses feuillages qui semblent l'être également. Sa véritable signature est la présence dans sa palette d'un gris bleuté qu'il est le seul moissagais à employer (voir f°s 1, 13, 19, 19 v°, 113, 141 v°). Au f° 1, il installe en haut des deux colonnes de texte deux lettres qui produisent un effet intéressant de symétrie pour introduire le symbole de Nicée et la première lettre de Grégoire le Grand (fig. 8).

Le B.n.F. Lat. 1983 installe au début de ses commentaires sur les Psaumes de saint Augustin le « B » traditionnel orné du « *Beatus vir...* » (fig. 9). Cette lettre de schéma franco-saxon utilise des lions passant ocre jaune, des palmettes grasses réservées, de petites têtes animales discrètes et le fond de lettre bicolore, et pourtant l'ensemble, servi par un dessin fouillé et précis, possède une véritable personnalité.

Dans le troipaire-prosier B.n.F. N.A. Lat. 1871 où le peintre de la Bible a réalisé un beau « S » fait d'oiseaux aux cous entrelacés (f° 5 v°), un autre peintre a enluminé un « P » (f° 24 v°) d'assez belle allure ; la palette est réduite au jaune et au rouge (la nuance du rouge est celle de la Bible), le tracé du schéma franco-saxon manque un peu de



FIG. 9. « B » RÉALISÉ PAR UN DES « BONS ÉLÈVES » DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 1983 f° 3.*



FIG. 10. « D » (POSÉ À L'ENVERS) RÉALISÉ PAR UN DES « BONS ÉLÈVES » DU PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 1708 f° 2.*

maîtrise et la main tremble légèrement, pourtant l'effet produit ne manque pas d'intérêt : il résulte du subtil accord entre un gros bouquet de palmettes grasses réservées aux allures de plantes carnivores au centre de la panse et un oiseau gracieux qui semble s'envoler dans le coin inférieur droit du champ découpé de la lettre.

L'enlumineur du *B.n.F. Lat. 1708* qui a travaillé également dans le *B.n.F. Lat. 1740* connaît les animaux, les palmettes grasses réservées, les fonds bicolores et d'autres des composantes du style du peintre de la Bible, qui apparaissent de fait comme les éléments d'une grammaire décorative à l'usage du *scriptorium* de Moissac autour de 1100. Ses qualités personnelles de dessinateur et de coloriste sont cependant réelles et si le « D » qu'il signe au f° 2 est posé à l'envers, il ne manque pas de brio : la composition est équilibrée, qui réussit à harmoniser un dragon ailé au corps très souplement ployé et la hampe rigide formée d'une tresse d'entrelacs aux brins particulièrement épais (fig. 10). L'enlumineur joue avec les couleurs saturées, rouge, vert, jaune et avec la teinte blanc cassé du parchemin pour les parties réservées. Sa touche personnelle, qu'on retrouve dans d'autres de ses lettrines, est l'utilisation d'un rose saumon très raffiné qui ajoute encore à la réussite du souple dragon ailé.

### Les « mauvais élèves » du peintre de la Bible

Si les quatre émules du peintre de la Bible que nous venons de citer ont su, tout en se glissant dans les pas d'un artiste talentueux qu'ils admiraient, exprimer avec une certaine réussite leurs sensibilités différentes, il n'en est pas de



FIG. 11. « C » RÉALISÉ PAR LE PREMIER DES « MAUVAIS ÉLÈVES » DU PEINTRE DE LA BIBLE. B.n.F. Lat. 1715A f° 10.

même pour les enlumineurs que nous allons découvrir maintenant : ceux-là ont évidemment tenté d'imiter la manière de la Bible sans parvenir pourtant à des réalisations convaincantes. L'enlumineur qui a réalisé le « C » du f° 10 du B.n.F. Lat. 1715A (manuscrit en partie copié par le peintre scribe de la Bible) cherche avec application à mettre en volume des palmettes réservées, utilise scrupuleusement pour ce faire les nervures à l'encre – qui devraient être fines – et les lignes de petits cercles pour les animer, installe le tout sur un fond bicolore bleu-rouge dont la mise en couleur est ratée puis finit par recouvrir en partie ces nervures d'une couche de peinture qui bave comme si elle avait été installée par un jeune enfant (fig. 11). C'est sur le second volume de la Bible elle-même (Ancien Testament fragmentaire B.n.F. Lat. 135) que l'autre des imitateurs malheureux a installé une de ses lettres, séparée d'à peine quelques pages des réalisations du peintre de la Bible, au f° 1 v°. (fig. 12). Cette lettre emploie la formule des lettres aquitaines, les palmettes grasses réservées, les petites têtes animales mêlées aux rinceaux, les fonds de lettres bicolores et pourtant le résultat reste très médiocre, le tracé est hésitant, les courbes ne « tourment » pas avec aisance, les palmettes s'accrochent les unes aux autres au prix de contorsions disgracieuses... La signature de ce peintre (entre autres caractéristiques qui permettent de repérer ses réalisations) est la façon particulière dont il retousse le museau des têtes animales qu'il glisse souvent dans son décor végétal (voir B.n.F. Lat. 5056, f° 42 v°).

### Le peintre de la Bible était sans doute un scribe

Ainsi donc le peintre de la Bible ne cesse d'être copié et même plagié. Son exemple a été suivi par des artistes talentueux et d'autres qui le sont beaucoup moins. Un fait est avéré : ses productions étaient suffisamment reconnues et admirées pour que pas moins de sept enlumineurs s'évertuent à l'imiter. Il ne fait aucun doute que, pendant quelques années et pour une grande partie du *scriptorium*, son talent fut une référence. Par conséquent l'existence de lettrines de qualité médiocre sinon mauvaise à l'intérieur des ouvrages manuscrits produits à Moissac à l'époque du peintre de l'Ancien Testament ne peut être expliquée par le faible niveau de formation esthétique, le faible niveau artistique de l'atelier. On disposait de suffisamment de bons peintres à Moissac pour orner convenablement les livres copiés. Si l'on s'est étonné de l'inégalité dans la réussite des lettres ornées, on peut s'étonner encore de constater que le peintre de la Bible qui est à l'origine d'une véritable grammaire stylistique n'a produit en tout et pour tout, du moins pour ce qui nous est conservé, que 13 enluminures dont 12 lettres initiales ornées et une scène hors lettrine. Pourquoi ? Sa période d'activité à Moissac fut-elle si brève ? Si seule la brièveté de son séjour à Moissac – parce qu'il serait venu d'ailleurs, de Limoges par exemple (18) ou parce qu'il serait décédé prématurément – expliquait la rareté de ses œuvres, comment

18. Danielle GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 150.

comprendre dès lors que dans le second volume de la Bible une lettre réalisée par un « élève » médiocre (voir plus haut, f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup>) soit placée entre deux lettres (f<sup>os</sup> 1 et 32) du peintre talentueux ? Le peintre de la Bible a en quelque sorte accueilli dans son manuscrit un émule aux possibilités très limitées. On constate par ailleurs que ce bon peintre intervient dans plusieurs ouvrages où il ne réalise qu'un seul des éléments du décor : les B.n.F. Lat. 1822, 1983, N.A.L. 1871. Si la carrière de notre grand peintre avait été brève mais si son talent avait été systématiquement employé, voire exploité, sa production aurait été moins dispersée à travers divers manuscrits. Que faisait donc ce personnage qui influençait tous ses compagnons de *scriptorium* mais n'enluminait que de loin en loin ? Notre hypothèse est qu'il passait le plus clair de son temps à écrire. Nous allons tenter de montrer que le peintre de la Bible est aussi le scribe de celle-ci et de plusieurs autres ouvrages ou parties d'ouvrages.

L'inscription identifiant les personnages de Jérémie et Sédéchias formant un arc au-dessus de leur tête (B.n.F. Lat. 1822, f<sup>o</sup> 42) semble avoir été tracée par l'artiste même qui a réalisé ces personnages, c'est-à-dire le peintre de la Bible : la même couleur verte est employée pour les lettres et la scène peinte, il existe un jeu entre les formes des lettres et certains détails du dessin qui suppose une bonne complicité entre peintre et scribe (s'ils étaient distincts) et l'ensemble offre une grande cohérence artistique. Par ailleurs les lettres de cette inscription sont très proches de celles des *incipit* de chacun des différents livres de la Bible (Ancien Testament, B.n.F. Lat. 52). On constate d'une façon générale que l'aspect particulier des *incipit* change aussi souvent que change le peintre de la lettre ornée qui les précède ; on peut en déduire, avec prudence certes, que les peintres des lettres ornées se chargent aussi de réaliser les *incipit* (19). On peut d'ailleurs comprendre ce type d'organisation qui simplifie la tâche du copiste, car il n'a plus ainsi à résoudre aucun problème décoratif et peut se consacrer uniquement à l'écriture. Si cette logique générale est respectée pour les deux volumes de la Bible, l'artiste des lettres ornées serait donc aussi le calligraphe des *incipit*. Le fait que les grandes lettres, à la fois sobres et élégantes dans leur allongement, des *incipit* de ladite Bible ressemblent beaucoup à celles des inscriptions désignant Jérémie et Sédéchias, inscriptions que nous soupçons déjà d'avoir pour auteur le peintre de la Bible, vient confirmer notre hypothèse : ce peintre réalise les *incipit* associés à ses lettres ornées. Il faut rappeler que Jean Dufour a attribué la copie des deux volumes de l'Ancien Testament (B.n.F. Lat. 52), dont nous connaissons désormais le peintre principal, à un seul scribe : ce scribe se caractérise par le module relativement grand et allongé de son écriture qui présente de belles qualités de dynamisme et de souplesse. Selon Jean Dufour encore, on retrouve cette main, qu'il situe au début du XII<sup>e</sup> siècle, dans une copie de textes de saint Cyprien et Tertullien (B.n.F. Lat. 1656A) et, avec une autre, dans le commentaire de Hilaire de Poitiers sur Matthieu (B.n.F. Lat. 1715A). Il nous semble pour notre part, qu'on la retrouve aussi (parmi d'autres) dans le B.n.F. Lat. 2154, dans le B.n.F. Lat. 2281 et au moins au f<sup>o</sup> 1 du B.n.F. Lat. 2390. En sus de la proximité des graphies des textes pour les manuscrits que l'on vient de citer, on constate entre eux une autre ressemblance : la première ligne de la copie, celle qui est souvent écrite immédiatement après l'*incipit* en capitales rouges, est formée de petites capitales à l'encre brune au module et au tracé particuliers, souples et presque dansantes ; cette ligne, intermédiaire entre *incipit* et texte lui-même (copié en minuscules) présente



FIG. 12. « E » ONCIAL RÉALISÉ PAR LE SECOND DES « MAUVAIS ÉLÈVES » DU PEINTRE DE LA BIBLE. B.n.F. Lat. 135 f<sup>o</sup> 1 v<sup>o</sup>.

19. Voir la proximité des *incipit* de deux lettres réalisées par un même peintre, par exemple aux f<sup>os</sup> 21 et 24 du B.n.F. Lat. 1708 et aux f<sup>os</sup> 1 et 32 du B.n.F. Lat. 254.

de troublantes similitudes graphiques avec ledit texte : allure générale élégante, allongement, *ductus* particulier, etc. Si l'on compare maintenant dans le détail la graphie des lettres majuscules des *incipit* des différents livres et celle des petites majuscules à l'encre rouge qui émaillent la copie de la Bible, on observe que :

- les deux types de lettres s'ornent fréquemment d'enroulements, de crochets qui correspondent bien à la souplesse de plume de notre artiste de la Bible ; on trouve ces petits crochets notamment dans les « M », par exemple au f° 105.

- les « T » présentent dans les deux cas la même forme très dynamique et enlevée, par exemple au f° 134 v°.

- nous décelons un autre indice du talent de dessinateur que possède notre copiste dans la façon particulièrement élégante et le sens du tracé harmonieux avec lesquels il lie parfois deux lettres entre elles : des « t » et des « r », des « e » et des « x » par exemple.

Si nous devons résumer nos observations, nous dirions que le peintre de la Bible a les mérites d'un calligraphe et que le scribe de la même Bible a le talent d'un artiste. Un dernier argument nous paraît plaider en faveur d'un même auteur pour la copie et l'illustration (sauf un élément) : il s'agit de la perfection de la mise en page sur l'ensemble du manuscrit : texte et images organisent toujours la surface de la page harmonieusement et rigoureusement (ce n'est pas toujours le cas dans d'autres ouvrages, par exemple B.n.F. Lat 1984). Si l'on accepte l'hypothèse de l'identité entre le peintre et le copiste de la Bible, on constate alors qu'un même membre du *scriptorium* a partagé son temps de travail entre la réalisation de 630 au moins et 819 au plus (pour ce a survécu bien sûr) pages écrites et 12 éléments de décor. Il est donc clair que l'essentiel de son activité était l'écriture. Cela signifie tout d'abord qu'au sein de l'atelier moissagais autour de 1100, on ne concevait pas le travail en terme de spécialités dévolues à l'un ou à l'autre, sinon notre peintre de la Bible aurait réuni toutes les qualités pour être « le » miniaturiste attiré de cette période ; cela signifie ensuite que, si l'on n'exploitait pas systématiquement des talents par ailleurs reconnus puisqu'imités en permanence, c'est parce que le travail de scribe était considéré sans doute comme aussi prestigieux que celui d'enlumineur : un véritable artiste pouvait y consacrer l'essentiel de son temps.

Si l'on devait pourtant, faute de preuves irréfutables, rejeter l'hypothèse de l'identité entre peintre et scribe de la Bible, on se trouverait alors devant le cas de figure suivant : un scribe, celui de la Bible, du B.n.F. Lat. 1656A, etc. était étroitement associé à un groupe de quatre ou cinq enlumineurs dont l'un servait de référence aux autres mais qui, vu le petit nombre de leurs réalisations, devaient travailler au *scriptorium* de façon très épisodique. Dans cette hypothèse également, on voit que les ouvrages étaient réalisés par un petit groupe soudé et cohérent mais on n'a pas le sentiment d'un atelier à l'organisation rigide et planifiée. Peut-on d'ailleurs parler de spécialisation des enlumineurs lorsque l'on voit se côtoyer dans un ouvrage aussi important qu'une Bible des magnifiques lettrines et une autre très imparfaite et inachevée ? Comment comprendre également qu'un « mauvais » peintre participait à la réalisation de manuscrits pour produire, de façon très occasionnelle, une ou deux lettres ? Nous pensons que les « mauvais » peintres étaient également scribes et que chaque membre de l'atelier était tour à tour, sans hiérarchie ni plan strictement établi, copiste et décorateur.

## **Le peintre « calligraphe » était aussi un scribe**

Nous avons déjà vu que le peintre du B.n.F. Lat. 1740 avait subi l'influence du peintre de la Bible, mais lorsqu'il réalise le beau « S » du f° 2 de ce manuscrit il connaît déjà la production de l'autre « grand » peintre du *scriptorium* contemporain du premier (fig. 13).

Si nous examinons maintenant l'œuvre de ce second grand peintre moissagais du début du XII<sup>e</sup> siècle, nous sommes amenée à faire des observations qui sont proches de celles que nous avons faites au sujet du peintre de la Bible. Ce second (cet adjectif n'emportant avec lui aucune connotation chronologique) peintre est avant tout un grand dessinateur. On pourrait parler de maîtrise, d'aisance... mais il convient d'employer le terme de virtuosité. Cet enlumineur peut manifester la méticuleuse précision des ornements des pages-tapis irlandaises et produire ainsi un « S » dont les détails, dignes d'une pièce d'orfèvrerie, mériteraient d'être étudiés à la loupe (fig. 14). Sur ce premier folio d'une copie des homélies d'Origène (B.n.F. Lat. 1631), il ne se contente pas de réaliser la lettre ornée, le « S » dont nous venons de parler, il a également conçu le décor calligraphié de la page entière et signé ainsi la plus belle composition de page-titre de la bibliothèque moissagaise (ce que nous en connaissons du moins). Cet artiste manifeste donc d'emblée les deux facettes de son talent : il est peintre et calligraphe et lorsque l'on cherche à décrire les lettres ornées qu'il réalise, on ne sait s'il convient d'utiliser le vocabulaire réservé aux productions plastiques ou celui réservé à des productions calligraphiques. À l'exception notable du « S » de la page de titre des homélies d'Origène, il n'utilise pour réaliser ses

lettrines que l'encre brune et l'encre rouge, ensemble ou séparément. Ses réalisations les plus impressionnantes par la maîtrise du dessin sont sans doute un « D » oncial (fig. 15), un « E » (fig. 16) et un « N » qui sont des initiales du manuscrit d'Origène déjà cité. Le « D » rouge monochrome est une prouesse graphique : un rinceau de palmettes grasses s'enroule sur lui-même de façon à donner le sentiment qu'il forme une sphère de végétation exubérante sans que le dessin fasse appel aux procédés illusionnistes destinés à inscrire une figure dans les trois dimensions, car il n'y a en effet ni plans différents, ni raccourci, ni travail avec les ombres. Le « N » du f° 47 est tracé à l'encre rouge et à l'encre brune, il est formé par les corps d'un gros oiseau aux serres puissantes. Ici encore l'ensemble de l'*incipit* formé par l'initiale ornée zoomorphe et par les lettres suivantes qui forment une véritable frise décorative, possède une grande cohérence esthétique. Le dessin est comme toujours chez ce peintre d'un grand dynamisme, il est aussi d'une rigueur telle qu'il y perdrait presque un peu de vie. Le « E » (f° 16 v°) est également formé par les formes d'un oiseau puissant au col ployé et aux serres lancées en avant, il occupe la moitié de la largeur de la colonne de texte, le reste est occupé par un *incipit* dont les lettres s'enclavent avec le brio propre au calligraphe qui les a tracées. On retrouve la main exceptionnelle de celui que nous appellerons désormais « le peintre calligraphe » dans les initiales à l'encre rouge du décor secondaire des manuscrits qu'il orne, c'est-à-dire dans les majuscules situées au début des divisions secondaires des textes copiés (chapitres, paragraphes ou autres), de taille moins importante que les lettres d'*incipit* mais aux formes pourtant plus recherchées que les simples majuscules du corps du texte ; lorsqu'il dessine ces majuscules du décor secondaire notre peintre leur donne l'élégance et la préciosité qui sont ses signatures. Ainsi donc la page de titre dans sa totalité, les grandes lettres ornées, les *incipit* et le décor secondaire des homélies d'Origène (B.n.F. Lat. 1631) sont l'œuvre du peintre calligraphe.

Nous pensons de plus que ce personnage a réalisé la copie du manuscrit qu'il a orné entièrement. Concédon's tout d'abord que l'installation des initiales rouges du décor secondaire supposerait une organisation complexe dans le cas où le décorateur auteur de ces lettres serait une autre personne que le scribe : à chaque articulation du texte, il aurait fallu ménager une réserve pour installer l'initiale rouge ultérieurement ou mobiliser le décorateur pour la réaliser afin que la copie puisse se poursuivre. C'est ensuite une caractéristique graphique originale (qui accompagne une écriture qui a de toutes façons de grandes qualités plastiques) des dessins et des lettres du B.n.F. Lat. 1631 qui nous conduit à penser que la main qui les a tracés appartient à une seule et même personne : cette caractéristique est la multiplication des petits traits d'encre très enlevés et d'une incroyable finesse. Ils sont répartis dans les enluminures comme d'imperceptibles nervures qui animent les formes et sont utilisés comme amorces pour de nombreuses lettres.



FIG. 13. « S » INSPIRÉ ET PAR LE PEINTRE DE LA BIBLE ET PAR LE PEINTRE CALLIGRAPHE. B.n.F. Lat. 1740 f° 2.

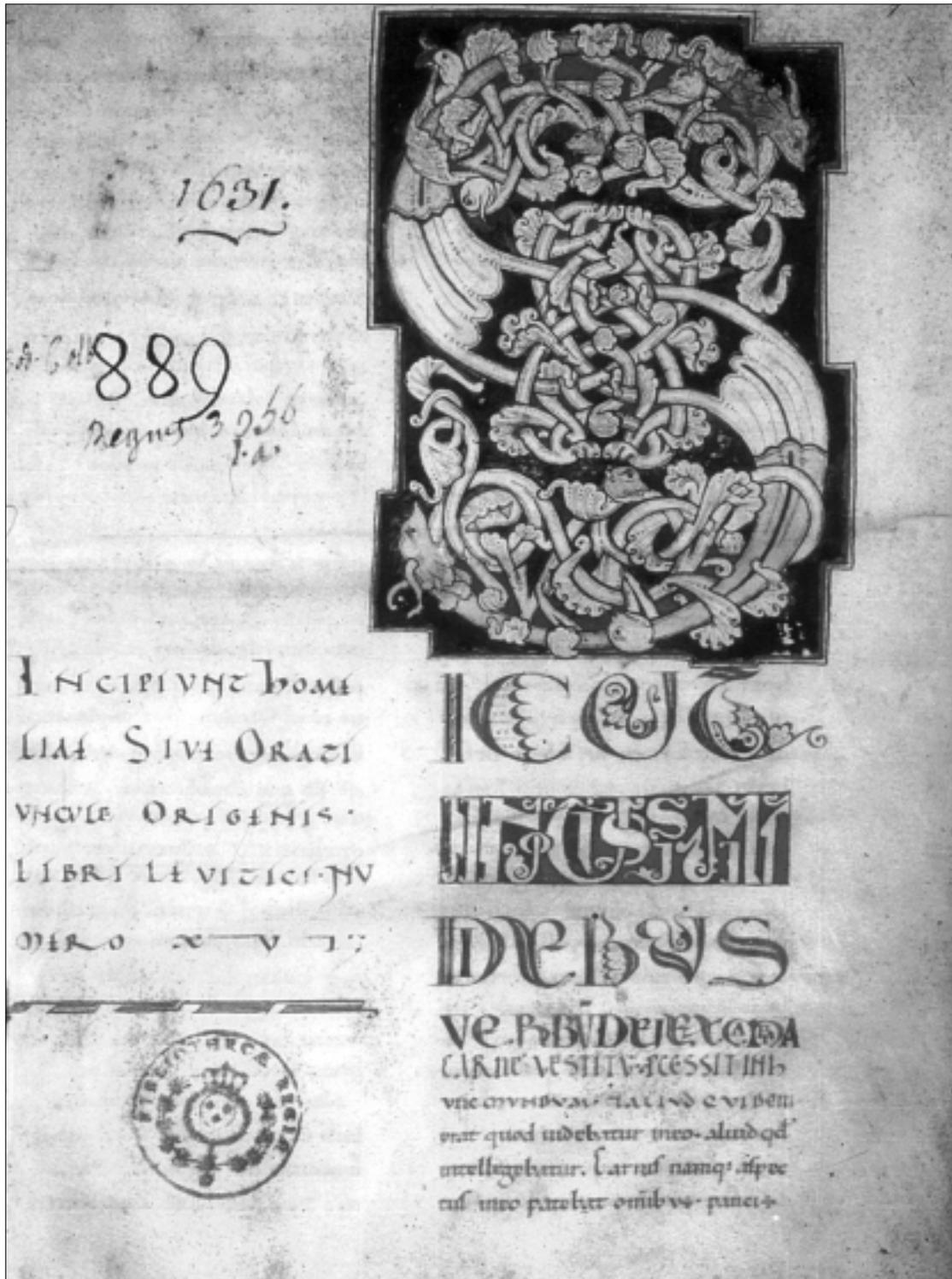


FIG. 14. PAGE DE TITRE DU PEINTRE CALLIGRAPHE. B.n.F. Lat. 1631 f° 1.

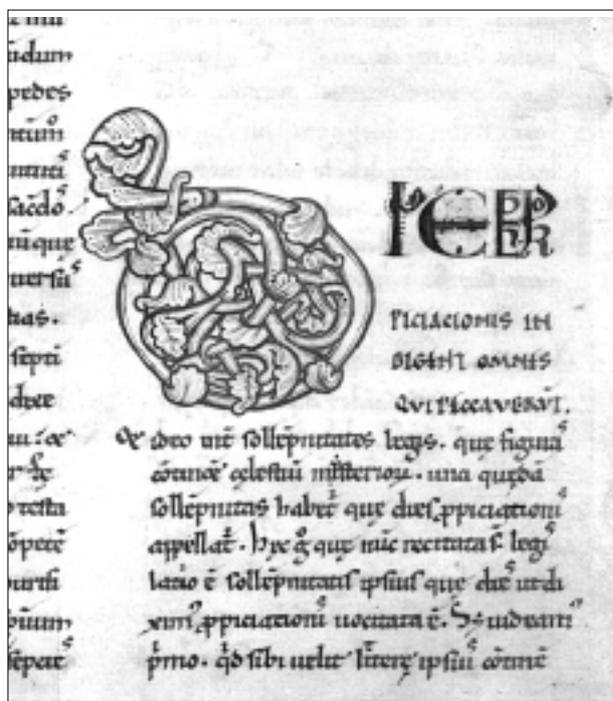


FIG. 15. « D » ONCIALE MONOCHROME ROUGE RÉALISÉ PAR LE PEINTRE CALLIGRAPHE. B.n.F. Lat. 1631 f° 40 v°

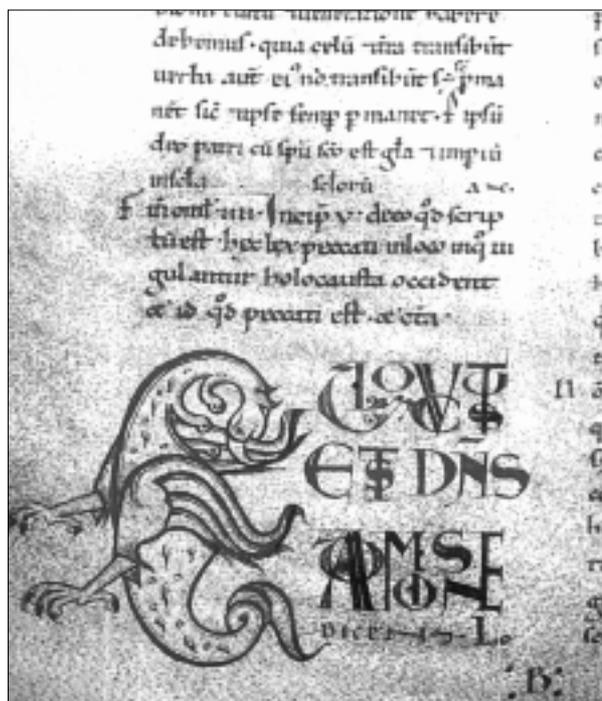


FIG. 16. « E » ONCIALE À L'ENCRE ROUGE ET NOIRE RÉALISÉ PAR LE PEINTRE CALLIGRAPHE. B.n.F. Lat. 1631 f° 16 v°.

### Les émules du peintre « calligraphe »

Selon Jean Dufour, le B.n.F. Lat. 1631 est proche du B.n.F. Lat. 1774 (20). Nous pensons pour notre part que cette proximité tient au fait que ce dernier manuscrit a été en partie (62 f° sur 166) copié par le peintre calligraphe du premier. Le décor du B.n.F. Lat. 1774 est par ailleurs très largement inspiré par celui du B.n.F. Lat. 1631 au point qu'on pourrait à nouveau parler de plagiat – comme nous l'avons déjà fait pour évoquer certaines productions des émules du peintre de la Bible. Ainsi aux f° 9, 9 v°, 42 (fig. 17), etc. du B.n.F. Lat. 1774, l'enlumineur a tenté d'obtenir un effet similaire à celui produit par les ensembles décoratifs du peintre calligraphe en combinant lettre initiale rouge monochrome et frise graphique raffinée; sa recherche de complexité est celle d'un décorateur plein de bonne volonté mais aux capacités limitées et il tente sans doute de compenser cette faiblesse en multipliant les détails empruntés au modèle, festons, boules et boucles... Nous constatons de nouveau, avec ce second exemple, qu'en dépit de qualités artistiques nettement inférieures, un enlumineur peut assurer le décor (ou du moins une partie) de la copie d'un scribe-enlumineur qui aurait pu le faire lui-même avec plus de talent.

D'autres que le peintre plagiaire du B.n.F. Lat. 1774 ont imité la manière du peintre calligraphe du B.n.F. Lat. 1631. Quatre enlumineurs au moins ont réalisé des lettres monochromes à l'encre rouge en tentant avec plus ou moins de bonheur d'égaliser le raffinement du modèle qu'ils s'étaient donné: les trois premiers ont signé les lettres du f° 44 v° du B.n.F. Lat. 5078, du f° 102 du B.n.F. Lat. 1822 et du f° 33 du B.n.F. Lat. 5056. C'est le quatrième imitateur qui est le plus inattendu et le plus intéressant car il s'agit tout simplement du peintre de la Bible; sa (seule) lettre monochrome rouge se situe au f° 32 du second volume de la Bible: cette lettre « D » onciale est une œuvre très proche du « D » du f° 40 v° du B.n.F. Lat. 1631 (fig. 18). Il est particulièrement instructif de voir les qualités du peintre de la Bible, son aisance, son sens naturel de l'harmonie et de la composition équilibrée, son tracé libre et généreux s'appliquer à un genre que le peintre calligraphe a défini avec sa personnalité faite de rigueur et de

20. Jean DUFOUR, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, op. cit., notice 40 p. 110-111 pour le B.n.F. Lat. 1631 et notice 46 p. 114 6115 pour le B.n.F. Lat. 1774.

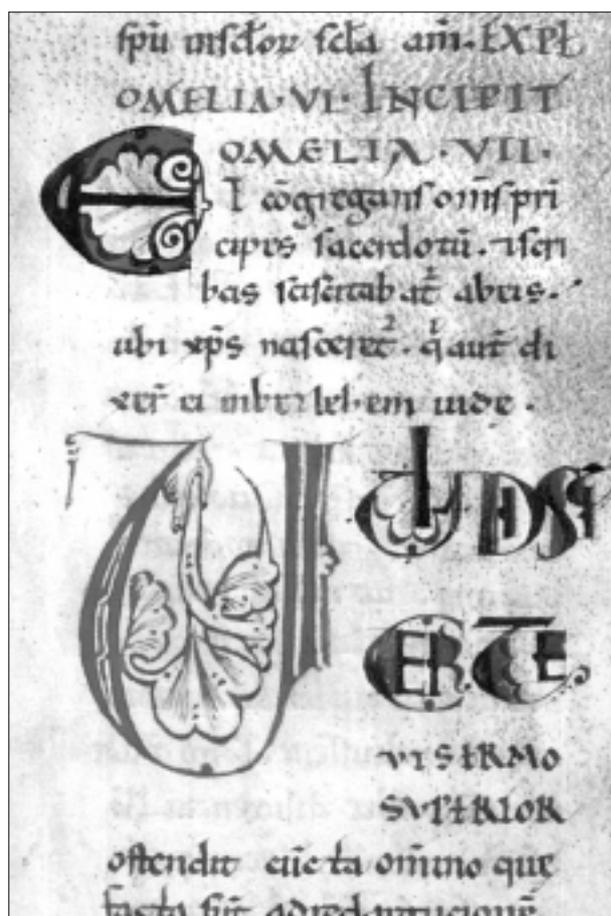


FIG. 17. « V » MONOCHROME ROUGE RÉALISÉ PAR LE PEINTRE PLAGIAIRE DU PEINTRE CALLIGRAPHE. *B.n.F. Lat. 1774 f° 42.*



FIG. 18. « D » ONCIAL MONOCHROME ROUGE RÉALISÉ PAR LE PEINTRE DE LA BIBLE. *B.n.F. Lat. 135 f° 32.*

virtuosité extrême un peu impersonnelle. Les deux lettres sont évidemment des réussites : celle du peintre calligraphe étonnait par ses perfections techniques, celle du peintre de Bible (avec ses lignes de petits cercles caractéristiques longeant les nervures des feuillages) séduit immédiatement par son équilibre, l'amplitude d'un tracé qui semble plus spontané que celui du premier artiste. Cette façon dont un enlumineur reconnu pouvait ainsi, sans autre forme de procès, s'essayer à la manière d'un compagnon d'atelier, la participation de tous au travail du décor sans prérogatives de talent, enfin l'hypothèse selon laquelle les bons peintres passaient l'essentiel de leur temps à écrire les manuscrits, quitte à laisser illustrer leur propre copie par des artistes peu doués, tout cela contribue à nous persuader que les notions de spécialisation, de séparation des tâches, d'organisation stricte du *scriptorium* sont peu pertinentes pour rendre compte de son véritable fonctionnement. Il nous semble qu'on pourrait plus justement parler d'apprentissage, d'émulation et d'équipe. Nous pourrions pour illustrer ce mode de fonctionnement où priment la coopération et les échanges évoquer de nombreux exemples.

## De nombreux échanges artistiques au sein d'une équipe de scribes enlumineurs

### *Collaboration de divers peintres au sein d'un même manuscrit*

Le B.n.F. Lat. 5056 nous servira d'exemple. Son décor est le fruit de la collaboration entre :

- le premier plagiaire du peintre de la Bible, décorateur du B.n.F. Lat. 1656A ; il a produit le « H » du f<sup>o</sup> 20.
- le plus mauvais émule du peintre de la Bible (qui a produit une lettre dans la Bible elle-même) ; il a produit au f<sup>o</sup> 90 v<sup>o</sup> un « C » en imitant de nouveau le peintre de la Bible ; dans une autre lettre, le « T » du f<sup>o</sup> 33, il imite la manière du peintre-calligraphe ; il imite enfin dans une troisième réalisation, le « P » du f<sup>o</sup> 42 v<sup>o</sup>, le décorateur d'un manuscrit sans doute contemporain de tout le groupe que nous étudions : le B.n.F. Lat 2154 (qui a semble-t-il été en partie copié par le peintre scribe de la Bible).

### *Interprétations d'un même thème par divers enlumineurs*

Pour illustrer notre propos, examinons à travers trois manuscrits moissagais et trois enlumineurs différents les diverses versions proposées d'un même motif : un lion enroulé sur lui-même pour décrire la forme courbe d'une lettre initiale. Il semble que l'origine de ce motif, du moins à Moissac, soit la réalisation du f<sup>o</sup> 7 du B.n.F. Lat. 1631 où la lettre à l'encre rouge et brune s'enroule avec la virtuosité propre à son auteur. Une réplique plus maladroite en a été exécutée (f<sup>o</sup> 55 du B.n.F. Lat. 5056) par le « mauvais élève » du peintre de la Bible, qui est intervenu sur la Bible elle-même. Enfin, en un dernier avatar très éloigné de l'original, un troisième lion s'enroule pour former un « C » au f<sup>o</sup> 71 v<sup>o</sup> du B.n.F. Lat. 1715A : il a été réalisé par un enlumineur « inconnu » dans un manuscrit en partie copié par le peintre-scribe de la Bible.

### *Les incipit à quatre mains*

S'il fallait encore montrer que la notion d'apprentissage correspond à une des réalités de la vie de l'atelier des scribes moissagais autour de 1100, nous analyserions le décor inachevé du second volume de la Bible. Après quelques lettres ornées dont l'une est réalisée par un « mauvais » enlumineur (qui travaille pourtant dans au moins un autre manuscrit), les emplacements réservés aux lettres initiales ornées restent vides : le décor n'a jamais été réalisé. En revanche les lignes d'*incipit* aux grandes majuscules en capitales parfois enclavées ont été réalisées, quant à elles, jusqu'au terme de la copie (la Bible s'arrête au livre de Ruth). Il est intéressant de noter que peu à peu les *incipit* se transforment, de loin en loin, puis, une fois sur deux à peu près, ceux-ci ne sont plus réalisés par le peintre scribe de la Bible mais sont tracés par une autre main : ces derniers sont certes proches des *incipit* du peintre scribe talentueux mais la calligraphie y est nettement moins élégante et les lettres s'encombrent d'éléments décoratifs inutiles et lourds. Il est encore plus intéressant de noter que durant plusieurs dizaines de pages, les *incipit* sont écrits « à quatre mains », c'est-à-dire qu'une ligne est écrite par le peintre scribe de la Bible, la suivante par le scribe qui l'imite avec lourdeur et ainsi de suite. Les nouveaux *incipit* et les lignes d'*incipit* n'appartenant au peintre scribe de la Bible ont sans doute pour auteur le « mauvais » enlumineur de la Bible. Il semble que le peintre de la Bible guide les pas, ou plutôt les mains de celui qui, peut-être, est pressenti pour terminer ladite Bible (mais qui ne l'a jamais fait pourtant).

### *Le « A » peint à quatre mains*

Dans le tropaire-prosier B.n.F. N.A. Lat. 1871 (où le peintre de la Bible a réalisé un très beau « S »), une des lettres ornées, le « A » de l'alléluia du f<sup>o</sup> 76 v<sup>o</sup>, aux fines palmettes aquitaines, a été réalisé par deux peintres différents : sa partie droite est l'œuvre d'une main sûre et souple, sa partie gauche d'une autre main qui reproduit le mieux possible la forme des palmettes de droite mais peine laborieusement pour son dessin à l'encre et échoue dans l'imitation de la couleur jaune. Ainsi la collaboration et la proximité des peintres en lettres de l'équipe de scribes peut aller jusqu'au partage d'une même lettre. Ce qui est remarquable, c'est que malgré les défauts visibles de la partie gauche de la lettre, l'ensemble reste satisfaisant pour l'œil.



FIG. 19. LETTRE « B » INITIALE FAUTIVE ET CORRECTION PROBABLE (en haut à gauche) du peintre de la bible.  
 B.n.F. Lat. 2281 f. 19v.

### *Le scriptorium : une équipe de scribes enlumineurs aux talents divers en permanente collaboration*

Si nous refusons donc, au vu des observations que nous venons de faire, d'envisager le *scriptorium* comme une structure hiérarchiquement et rigoureusement organisée, avec des maîtres et des élèves, des scribes d'un côté et des enlumineurs de l'autre, est-ce à dire qu'aucune régulation, aucun contrôle ne s'exerçait sur la production des manuscrits ? Il nous semble au contraire qu'au sein de l'équipe, au début du XII<sup>e</sup> siècle, quelqu'un veillait à la qualité des ouvrages copiés pour enrichir la bibliothèque monastique. Observons le f<sup>o</sup> 19 du manuscrit B.n.F. Lat. 2281 (que nous croyons en partie copié par le peintre scribe de la Bible) : la partie supérieure de la première colonne de texte est occupée par un « B » orné et un mot d'*incipit* (fig. 19). Curieusement ce « B », réalisé par un des bons émules du peintre de la Bible – dont la marque personnelle est l'utilisation du gris (voir plus haut) –, n'est l'initiale d'aucun des mots qui suivent. Il s'agit d'une erreur. Cette erreur a été remarquée par quelqu'un qui, dans la marge supérieure de la page, en petits caractères, a écrit : « *h(a)ec lit(ter)a non .B. s& .T.* ». D'ailleurs, au-dessus des lettres d'*incipit* du mot : « EMPORIBUS » un « T », initiale correcte dudit mot, a été installé, il a trouvé sa place, à la droite du grand « B » erroné avec quelques difficultés de mise en page mais sans détruire l'harmonie de l'ensemble de la page. En effet le thème de l'entrelacs réservé et la nuance exacte de couleur verte déjà présents dans le « B » ont été habilement repris par l'auteur du « T ». Par ailleurs nous pensons que le copiste du texte et celui de l'*incipit* sont une seule et même personne : le peintre scribe de la Bible. Le scénario de réalisation de la page qui nous intéresse a dû être le suivant : un peintre proche du peintre de la Bible réalise, avant ou après la copie du texte une lettre initiale ornée, « B » qui n'est pas l'initiale du premier mot de ce texte. Le peintre scribe de la Bible qui réalise cette partie de copie du manuscrit remarque et note l'erreur dans la marge, en effet la graphie de cette note de correction jusqu'au détail de la forme particulière du « T », est très proche de la sienne ; il réalise alors, contrairement à ce qui se passe pour les autres *incipit* du manuscrit (conformément à l'habitude générale qui veut que le peintre de la lettre ornée réalise aussi l'*incipit*), l'initiale correcte pour le mot « *temporibus* », un « T » qu'il « case » avec habileté dans l'espace dont il peut disposer, à droite du « B » fautif. Si l'on ne peut parler avec certitude, à la seule analyse de cette page, de l'existence d'un *praecantor* dirigeant la production de manuscrits, il nous semble pourtant que la mention marginale pointant l'erreur de l'enlumineur suppose la présence d'un personnage qui vérifiait la qualité du travail de copie et pouvait intervenir en cas de besoin. En la circonstance, ce correcteur semble être aussi le copiste du texte, mais si son intervention ne résultait que de sa qualité de copiste aurait-il pris la peine de rédiger en toutes lettres la correction à effectuer ? Il a également pris l'initiative de faire lui-même des rectifications (le « T ») esthétiquement valables en assurant la réalisation de l'*incipit*. Ainsi le peintre de la Bible était sans doute un acteur central de l'équipe des scribes ; il fournissait des modèles aux autres peintres tout en copiant beaucoup et pouvait sans doute faire office de *praecantor* : pensons à son rôle de guide dans les *incipit* à « quatre mains » du second volume de la Bible.

### Questions chronologiques

Il est temps d'aborder une question non encore débattue : à quelle époque peut être rattaché le groupe de manuscrits que nous venons d'examiner ? Nous avons vu que Jean Dufour attribue ces ouvrages soit à la fin du XI<sup>e</sup> soit au début du XII<sup>e</sup> siècle. Nous avons pu déterminer que deux personnages, peintres mais aussi sans doute scribes, ont occupé une position déterminante au sein du *scriptorium*. Essayons donc de cerner leurs dates d'activité en utilisant les comparaisons qu'a déjà faites Jean Dufour entre les livres et les chartes réalisés par l'équipe de scribes (21). Une charte de 1103, donation de Seguin à Ansquitil conservée aux Archives départementales du Tarn-et-Garonne (G 737), présente des motifs décoratifs qui évoquent beaucoup la manière du peintre calligraphe du B.n.F. Lat. 1631 : festons, lettres bouletées bien qu'il ne s'agisse pas de la main de ce dernier mais d'un scribe qui est proche de lui (22). Par ailleurs, des actes situés autour de 1105 (A.D. Tarn-et-Garonne, G 698), dont un est copié en écriture livresque et en écriture documentaire, présentent de nombreux points communs avec la graphie de la Bible en deux volumes (23). On retrouve pourtant une graphie tout aussi proche dans un acte daté de 1118 (A.D. Tarn-et-Garonne,

21. *Ibid.*, p. 19-20.

22. *Ibid.*, planche VI.

23. *Ibid.*, planche VII.

G 569) et un autre acte daté de 1135 concernant le prieuré de Pommevic (A.D. Tarn-et-Garonne, G 569). Ainsi les dates des chartes dont l'écriture est très proche de celle du peintre scribe de la Bible s'échelonnent entre 1105 et 1135. Toutes ces considérations nous invitent à situer la période d'activité des deux grands peintres scribes que nous avons évoqués dans les deux ou trois premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous voudrions souligner ce qui se dégage le plus nettement de l'examen du groupe de manuscrits étudié : l'importance primordiale du travail de copie. Deux peintres admirés de tous y consacrent presque tout leur temps, on tolère dans le décor des productions de qualités très inégales mais on sanctionne une erreur d'initiale et on la corrige, même si on le fait en préservant l'harmonie de la page. Le décor de lettres initiales ornées pouvait être de grande qualité mais cela n'apparaît pas comme un impératif contraignant. Tout porte à croire que la mission essentielle de l'atelier était la copie des textes, mais peut-on vraiment s'en étonner ? Il faut par ailleurs faire un autre constat : l'enluminure du début du XII<sup>e</sup> siècle à Moissac ne présente aucun grand cycle iconographique, comparable par exemple à celui du traité illustré des vertus et des vices moissagais produit au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, comparable encore à ceux des bibles illustrées catalanes de Ripoll et Roda (24). Il faudrait bien sûr s'interroger sur la charge sémantique des lettres ornées qui constituent pratiquement tout le décor des livres, mais force est de constater qu'à Moissac, vers 1100-1130, les « histoires » sont prises en charge par une autre technique artistique romane : la sculpture.

---

24. Bible dite de Farfa (sans doute originaire de Ripoll), Rome Bibl. Apost. Vat. Lat. 5729 et Bible de Roda, B.n.F. Lat. 6.