

MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXV - 2015

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

La métaphore du jardinier se poursuit avec le relief semi-circulaire placé au-dessus de la grande représentation de l'apôtre, à Toulouse, qui montre deux personnages nus, l'un jeune, l'autre âgé, saisissant à pleines mains les rinceaux qu'ils s'approprient à redresser¹³. Comment ne pas y voir la transcription plastique de l'un des vers suivants : « le vigneron des biens apostoliques a aligné les rangs [...] disciplinant les rameaux avec sa serpe... ». L'« alignement » et la « discipline » sont des mots qui conviennent tout à fait à une prise de position contre l'hérésie, les deux archétypes étant ici choisis pour leur valeur universelle.

Le sermon sur la Passion de saint Jacques aurait donc été mis à contribution, en plus des autres textes déjà identifiés, par les chanoines de Saint-Sernin pour renforcer leur discours dogmatique qui développe deux thèmes obligatoirement complémentaires. La lutte contre l'hérésie est représentée par Simon et Montan, mais aussi par les anges qui hissent le corps du Christ dans le ciel, allusion à ceux qui pouvaient douter de la double nature du Fils de Dieu. Le triomphe de l'Église apparaît avec les grandes figures de Pierre comme pape, de Jacques comme apôtre ; il est renforcé par les rinceaux de vigne qui naissent du relief de Simon, s'épanouissent à la droite de Pierre, cette vigne qui est redressée au-dessus de Jacques. C'est encore la vigne qui fait explicitement le lien entre l'Église terrestre (les apôtres sur le linteau) et l'Église céleste. Reste, au final, la contemplation du Christ-Dieu acclamé par les anges.

Mais plusieurs questions restent en suspens. Deux concernent l'iconographie : pourquoi les arbres sont-ils avalés par des gueules de monstres à Toulouse, et terminés par un calice feuillu à Compostelle ? D'autre part, si l'on comprend bien l'importance de la vigne eucharistique dans le discours, on peut imaginer que celle qui commence à croître dans le relief de Simon le magicien et se développe le long de la figuration de Pierre devait, elle aussi, s'achever dans un relief similaire à celui qui surmonte Jacques. Mais sous quelle forme ? Enfin, on peut constater que le sens des troncs bourgeonnants s'est immédiatement perdu, à Toulouse même dans les reliefs du portail de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne puisqu'ils accompagnent la représentation de Jacques le Mineur, et à Compostelle même puisque l'auteur du « Guide », pourtant bien renseigné, se trompe du tout au tout dans sa description. Le programme iconographique, qui avait mûri dans l'esprit des chanoines de Saint-Sernin avant d'être magnifiquement traduit dans le marbre, n'avait probablement pas eu l'occasion de beaucoup de commentaires, puisque la porte dans laquelle ils étaient mis en œuvre ne fut pas mise en

service avant le milieu, voire la fin du XII^e siècle, à cause du ralentissement des travaux de l'immense basilique.



Quelques observations sur la représentation du Christ mort dans l'enluminure toulousaine au XIV^e siècle*

par Hiromi HARUNA-CZAPLICKI

Vers la fin du Moyen Âge, les images s'emploient de plus en plus dans les pratiques de la dévotion et de la piété chrétienne, dans le cadre institutionnel clérical et dans l'expérience privée¹. Cela est évident dans les manuscrits enluminés, notamment au XIV^e siècle, avec l'essor de la production des livres d'Heures. Les images offertes à la contemplation des fidèles se trouvent alors en nombre dans les livres religieux destinés à l'usage des laïcs. La représentation de la Passion et de la mort du Christ excite la piété dans le cœur du fidèle². L'exercice dévotionnel s'intensifie à travers le regard porté sur sa souffrance ; en la contemplant, le fidèle tente d'imiter ses douleurs. En cela le spectateur est aussi inspiré par l'image de la Vierge Marie compatissante et par les figurations des saints et des personnages pieux qui assistent à la scène de la crucifixion et de la mort de Jésus. La fonction mimétique et emphatique de l'image s'accroît par le

* Communication présentée le 3 mars 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 231.

1. Nous voudrions exprimer notre vive reconnaissance et nos sincères remerciements à ceux qui ont bien voulu nous aider dans nos recherches et dans notre rédaction du présent texte. Nous avons profité des avis et suggestions exprimés lors de la communication et des conseils et soutiens prodigués dans les échanges, tous les manques n'étant cependant imputables qu'à nous-même. Nous voudrions témoigner notre sincère reconnaissance aux directeurs et conservateurs des archives et des bibliothèques, où sont conservés les manuscrits étudiés, d'avoir bien voulu nous autoriser à publier ici les photographies de leurs manuscrits.

2. La question est inévitable pour l'histoire de l'art médiéval occidental et depuis Émile Mâle, maints grands auteurs l'ont traitée. Parmi des travaux récents, nous citons ceux dont les diverses approches nourrissent les réflexions les plus fécondes : Roland RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1999 ; Rachel FULTON, *From Judgment to Passion : Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York, Columbia University Press, 2002 ; Aden KUMLER, *Translating Truth : Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011 ; Cynthia ROBINSON, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile: The Virgin, Christ, Devotions, and Images in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.

13. D. CAZES, *Saint-Sernin*, op. cit., p. 242.

goût du lyrisme, de l'expressivité et de l'émotionnel, qui constituent les éléments saillants nouveaux de l'art du XIV^e siècle à Toulouse.

Sans entrer dans les vastes questions sur l'art et la spiritualité, notre intention dans ce court rapport se limite à esquisser les grandes lignes de l'évolution observable dans l'enluminure toulousaine, évocation de la dévotion exprimée à l'humanité de Jésus, en particulier au Christ souffrant. Ci-après, les œuvres relevées seront regroupées selon les différentes formules figuratives des images. Nous tenterons de les analyser dans leur teneur iconographique, en prenant en compte leur contexte historique de production, et en incluant les considérations sur les styles et les artistes.

La Crucifixion et la compassion de la Vierge Marie

Dans l'art de l'enluminure, la représentation du Christ mort est exprimée tout particulièrement dans une des deux grandes miniatures traditionnelles du Canon de la Messe, la Crucifixion et le Christ en gloire, dans les sacramentaires et les missels manuscrits. Dans ces derniers, elles se situent fréquemment au milieu du livre, où se trouve l'ensemble de la Prière eucharistique allant du dialogue de l'introduction (Préface) aux Ablutions, soit la partie présentant les prières de la consécration et de la communion. Le pape Innocent III apprécie, au début du XIII^e siècle, la présence de la peinture de la Crucifixion au Canon de la Messe, car la vue de la peinture peut inspirer la *memoria*, le souvenir de la Passion du Sauveur. La représentation picturale incite la conscience à méditer sur le Sacrifice de la Croix³.

La représentation de la Crucifixion du Canon de la messe dans le Missel des Dominicains de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 103, f. 133v) (fig. 1) datant de la fin du XIII^e siècle, peut être vue comme l'image de la dévotion à l'humanité du Christ et à la compassion de la Vierge Marie⁴.



FIG. 1. MISSEL DES DOMINICAINS DE TOULOUSE, La Crucifixion (Toulouse, B.M., ms. 103, f. 133v). Cliché B.M. Toulouse.

Au pied de la croix, la Sainte Vierge, transpercée d'un long glaive, se pâme dans les bras de saint Jean, par compassion pour les souffrances de son Fils, selon l'accomplissement de la prophétie du vieillard Siméon énoncée lors de la

3. Otto PÄCHT, *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1986, voir p. 43-44.

4. Dimensions du feuillet : 34,8 x 22,0 cm. Il se peut que ce missel ait été confectionné peu après la consécration de l'autel de la nouvelle église des Jacobins en 1292. Parmi la vaste bibliographie de ce manuscrit, nous ne citons ici que les travaux qui contiennent les données fondamentales et les informations et analyses nouvelles : Auguste MOLINIER, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, quarto séries, t. VII, Paris, 1885, p. 51-52 ; Victor LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris et Mâcon, Protat, 1924, t. II, n° 324, p. 143-145 ; Achille AURIOL, « Le Missel des Jacobins, manuscrit de la Bibliothèque de Toulouse », dans *Les Trésors des bibliothèques de France*, t. V, 1935, p. 65-73 ; Albert

BRIMO, « Le couvent des Jacobins de Toulouse et l'essor de la miniature languedocienne », *Revue historique et littéraire du Languedoc*, n° 4, 1944, p. 346-355 ; Bénédicte COFFINIÈRES, « Un missel dominicain : le manuscrit 103 de la Bibliothèque municipale de Toulouse », *Histoire de l'art*, t. IV, 1988, p. 31-40 ; Pascale CAZALÈS-DE LAJARTRE, *La bibliothèque des frères Prêcheurs de Toulouse au Moyen Âge : étude des manuscrits enluminés : XIII^e-XIV^e siècles*, thèse de doctorat, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 1998 ; François AVRIL, « Manuscrits », dans *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, notice n° 227, p. 327-328 ; Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, avec la collaboration de Patrice CABAU, « Trois manuscrits enluminés de la Bible à Toulouse vers 1300 », *M.S.A.M.F.*, t. LXXXIII, 2013, p. 137-193, notamment aux p. 166-167 ; Alison STONES, *Gothic Manuscripts, 1260-1320*, Turnhout, Brepols, 2014, Part II, vol. 1, notice VII-23, p. 203-204. Le ms. 103 est numérisé et consultable sur la Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM : <http://bvmm.irht.cnrs.fr/>).

Présentation au Temple de l'enfant Jésus (Lc 2, 35). Au côté gauche de la croix, derrière sainte Marie-Madeleine et les deux autres saintes Femmes, dont les mains crispées expriment la vive émotion, le vieillard prophète apparaît lui-même portant un long fourreau vide. Dans l'église des Jacobins de Toulouse, le reste fragmentaire de la peinture murale de la première chapelle à l'est du clocher, montre également le vieillard Siméon debout, sans doute au pied de la croix, tenant dans sa main gauche le long fourreau vide⁵. L'iconographie est certes d'inspiration franciscaine, mais il s'agit d'une spiritualité partagée, dont témoigne la diffusion des œuvres bonaventuriennes⁶.

L'artiste des miniatures du Canon du missel ms. 103 a également abordé cette même iconographie dans son autre œuvre sur parchemin, le Diptyque de la confrérie de l'église prieurale Notre-Dame de Rabastens (Périgieux, Musée du Périgord, inv. B 1721)⁷. Ouvert, le Diptyque

montre quatre scènes, chacun des deux volets étant décoré de deux scènes : sur celui de gauche, la Flagellation et la Crucifixion ; sur celui de droite, le Couronnement de la Mère de Dieu, avec l'épisode de la ceinture de la Sainte Vierge donnée à l'apôtre saint Thomas comme signe de bénédiction, et la Dormition-Assomption de la Vierge Marie. La douleur compatissante et la gloire de la Sainte Mère auprès de son Fils ressuscité sont donc au cœur de cette composition. On note que le vieillard Siméon en est absent, de sorte que la relation entre le lieu et le temps de l'action est plus cohérente.

L'iconographie de la Compassion de la Vierge au pied de la Crucifixion a eu un certain succès dans la production des manuscrits enluminés toulousains, avec ce type de composition qui exclut le prophète Siméon. L'on peut citer trois autres exemples semblables dans des miniatures de dimensions réduites, qui datent des alentours de 1320. Ainsi, un des onze exemplaires en occitan illustrés du *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud de Béziers la contient parmi une série de vingt miniatures narrant la Passion du Christ pour illustrer le quatrième article du Symbole des Apôtres (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583*, f. 169v)⁸. Une petite miniature oblongue représente le Christ en croix, à sa droite la Sainte Vierge, transpercée du glaive de douleur, qui est soutenue par deux saintes Femmes, et à sa gauche saint Jean affligé tenant le livre, et un soldat portant une lance et un bouclier. Une autre représentation avec le même nombre de protagonistes se trouve dans une petite miniature en forme de cercle, illustrant l'ouvrage

5. Cette constatation attribuée à Maurice Prin est rapportée et rapprochée de la Crucifixion du Missel des Dominicains et du Diptyque de Rabastens, évoqué ci-après : Jean-Pierre SUAU, *L'iconographie du Christ et de la Vierge dans le vitrail gothique méridional (vers 1280-vers 1360). Étude comparative*, thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre, 1983, p. 206-208 ; Maurice PRIN, *L'Ensemble conventuel des Jacobins de Toulouse. Son histoire, son architecture, son sauvetage et sa renaissance*, Photographies de Jean DIEUZAIDE, Toulouse, 2007, p. 142-145.

6. Étienne GILSON, « Saint Bonaventure et l'iconographie de la Passion », *Revue d'histoire franciscaine*, t. I, 1924, p. 405-424, sur la Vierge au calvaire comme la commente saint Bonaventure dans le *Lignum vitae*, voir p. 418-420. Le thème iconographique de l'*Arbre de vie* est souvent représenté dans l'art monumental en Languedoc au XIV^e siècle, voir François-Régis DURIEUX, « Approches de l'histoire franciscaine du Languedoc au XIII^e siècle », dans *Les mendiants en pays d'Oc au XIII^e siècle*, *Cahiers de Fanjeaux* 8, 1973, p. 79-100, notamment p. 89.

7. Dimensions de l'œuvre : (H) 24 cm, (L) 59 cm. Le *terminus a quo* du Diptyque de Rabastens est sans doute 1295, car cette année-là Guillaume de Durfort, ancien prieur de Rabastens, fut élu abbé de Moissac – et non en 1293, comme souvent indiqué. Le nom de celui-ci apparaît avec sa qualité d'abbé parmi les membres fondateurs de la confrérie, inscrits sur la partie inférieure du diptyque, dont seules les trois premières lignes subsistent. Sur la date de 1295 : Nicole DE PEÑA, *Documents sur la maison de Durfort, XI^e-XV^e siècles*, avant-propos de Charles HIGOUNET, Bordeaux, Fédération historique du Sud-Ouest, 1977 ; Ead., *Les moines de l'abbaye de Moissac de 1295 à 1334. Entre coutumes clunisiennes et nécessités économiques*, Turnhout, Brepols, 2001 ; Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, « Le décor des manuscrits de Bernard de Castanet et l'enluminure toulousaine vers 1300 », *M.S.A.M.F.*, t. LXVIII, 2008, p. 227-281, notamment aux p. 252-253 et note 88. Sur le Diptyque de Rabastens : Marquis DE FAYOLLE, « Tableau de la confrérie de Rabastens. Scènes de la Vie du Christ et de la Vierge. Peinture sur cuir de la fin du XIII^e siècle », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1922, p. 73-85 ; Jean VANEL, « Histoire de la Confrérie de Notre-Dame du Montement de Rabastens (1286-1792) », *Bulletin de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn*, nouv. sér. VI (1944-1945), p. 106-123 ;

Madeleine HOURS, « Diptyque de la confrérie de Rabastens au Musée de Périgieux », *Bulletin du laboratoire du Musée du Louvre*, n° 4, 1959, p. 3-20 ; Robert MESURET, « Les primitifs du Languedoc. Essai de catalogue », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, t. LXV, 1965, p. 1-38, surtout n° 7, p. 3-4 ; F. AVRIL, « Manuscrits »..., notice n° 226, p. 326-327 ; A. STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-24, p. 204-207.

8. Dimensions du feuillet : 32,4 x 23,5 cm. Sur le texte du *Breviari d'amor* racontant la Passion du Christ d'après les Évangiles, voir l'édition de Peter T. RICKETTS, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, 4 tomes, Leyde, Londres et Turnhout, 1976-2011, en particulier Tome IV, avec la collaboration de Cyril P. HERSHON, Turnhout, Brepols, 2004, p. 348-393 (v. 22921T-23738). Sur les cycles des miniatures historiées, voir : Katja LASKE-FIX, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, Munich et Zurich, 1973, en particulier aux p. 92-100 (nos 98-118) et p. 141-142. Pour une étude des illustrations, voir Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, « Les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* : essai d'une approche artistique et historique », dans *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique*, *Cahiers de Fanjeaux* 51, 2016, p. 37-85, voir la photographie à la p. 51. Nous avons proposé de dater le ms. 2583* de Vienne vers 1320-1330, d'après les caractéristiques de sa décoration. Le manuscrit numérisé est consultable en ligne sur le site de la ÖNB (<https://www.onb.ac.at/>).

de Girard d'Anvers, *Abbreviatio figuralis historie* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.301, f. 13)⁹. La composition peut être réduite aux trois protagonistes les plus importants, le Christ en croix entouré de la Vierge Marie compatissante et de saint Jean attristé, comme on le voit dans l'un des dix petits compartiments historiés (les Sept jours de la Création, la Chute, l'Expulsion du paradis terrestre et la Crucifixion) constituant la grande initiale I d'*In principio* qui ouvre le *Commentaire de la Genèse* de Dominique Grima, exemplaire dédié au pape Jean XXII (Paris, B.N.F., ms. latin 365, f. 44)¹⁰.

Le Christ en croix versant son sang avec abondance

Dans le Missel commandité par Auger de Gogenx, abbé de Lagrasse de 1279 à 1309, la miniature en pleine page de la Crucifixion montre un lyrisme analogue à celui du Missel des Dominicains de Toulouse, bien que sa conception et sa réalisation dans un style quelque peu maniéré l'en distinguent (Londres, British Library, Additional 17006, f. 130v) (fig. 2)¹¹. Ce manuscrit a été réalisé à l'usage de la chapelle Saint-Barthélemy, que l'abbé Auger avait fait construire comme chapelle privée abbatiale¹². Bien que la construction de cette chapelle soit



FIG. 2. MISSEL DE L'ABBÉ AUGER DE LAGRASSE, La Crucifixion (British Library, Additional 17006, f. 130v). © The British Library Board.

9. Dimensions du feuillet (d'après A. STONES, *Gothic Manuscripts*) : 31,0 x 20,6 cm. Le manuscrit a été repéré par Alison STONES, « Amigotus and his colleagues: a note on script, decoration, and patronage in some south-western French manuscripts c. 1300 », dans Otto KRESTEN et Franz LACKNER (éd.), *Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge*, Actes du XV^e colloque du Comité international de paléographie latine (Vienne, 13 au 17 septembre 2005), Vienne, 2008, p. 235-256, notamment p.236 ; A. STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-33, p. 229-232.

10. Dimensions du feuillet (d'après A. STONES, *Gothic Manuscripts*) : 44,0 x 29,7 cm. A. STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-37, p. 237-240. La reproduction du manuscrit est consultable en ligne sur Gallica (gallica.bnf.fr/).

11. Dimensions du feuillet : 28,0 x 19,5 cm. Sur l'iconographie : J.-P. SUAÛ, *L'iconographie du Christ et de la Vierge...*, p. 319 n. 105, p. 471 n. 75, p. 485 n. 175. Sur le manuscrit : Anselm J. GRIBBIN, O. PRAEM, « Le missel de l'abbé Auger de Lagrasse », dans *Auger de Gogenx (1279-1309), Cahiers de Lagrasse 1* (2010), p. 68-89 ; A. STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-26, p. 210-215.

12. La miniature de la Crucifixion est cantonnée de médaillons renfermant quatre apôtres : en haut, de gauche à droite, ce sont saint Pierre et saint Paul, qui tient l'épée, son attribut traditionnel ; en bas, à gauche, saint Barthélemy, tenant le couteau de son martyre de la main gauche, et à droite, saint Matthias (d'après le Nouveau Testament, l'apôtre qui remplaça Judas parmi les Douze après sa trahison et sa mort). Jean-Pierre Suaù et Elisabeth Declercq ont les premiers constaté le lien étroit entre ce missel et la chapelle, en remarquant la position privilégiée de saint Barthélemy placé au pied de la Sainte Vierge.

datée de 1296 par l'inscription sur la porte, la décoration du manuscrit semble dater, du point de vue stylistique, des premières années du XIV^e siècle, vers la fin de la vie du commanditaire¹³. Il semble que l'artiste du Missel de l'abbé Auger a participé aux vitraux de l'église Saint-Nazaire de Carcassonne, notamment dans la verrière représentant l'Arbre de Jessé, dans laquelle le dessin et la posture des prophètes encadrant les panneaux centraux rappellent les figures peintes du manuscrit¹⁴. Dans ce dernier, le Christ est représenté tourmenté sur la croix : la ligne brisée dessinée par son corps affaîssi et le cascade des

13. Sur la chapelle abbatiale Saint-Barthélemy, voir Marcel DURLIAT, « La chapelle de l'abbé Auger à Lagrasse », dans *Hommage à André Dupont. Études médiévales languedociennes*, Montpellier, Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon, 1974, p. 127-135.

14. Il est certain que cet artiste et ses collaborateurs étaient prolifiques et leurs œuvres très demandées. Elles comprennent non seulement les enluminures de nombreux manuscrits conservés, mais on peut aussi leur attribuer, semble-t-il, certains dessins réalisés sur d'autres supports. Il s'agit notamment de fragments des vitraux de l'église des Jacobins de Toulouse (actuellement réemployés dans la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse), ainsi que le fragment de la peinture murale de l'église des Cordeliers de Toulouse, représentant les saintes Femmes au tombeau, conservé au Musée des Augustins.

enroulements formés par les retombées du périzonium sont chargés d'un lyrisme pathétique. Il est entouré par sa mère et son disciple bien-aimé ; la Vierge Marie et saint Jean, très déhanchés, sont disposés symétriquement de part et d'autre de la croix. La Sainte Vierge laisse tomber un petit livre désignant l'ancienne Alliance, tandis que saint Jean serre dans son sein le grand livre de la nouvelle Alliance. La particularité de cette composition est la forme de la croix, écotée et fourchue en forme d'un Y, qui implique l'association de la croix et de l'arbre du péché d'Adam¹⁵. La même forme de croix écotée s'emploiera vers le milieu du siècle dans la Crucifixion représentée sur une double page du bifolio inséré en tête d'un exemplaire toulousain du *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud de Béziers (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563, f. 5v)¹⁶. Le corps du Christ en croix entre la Sainte Vierge et saint Jean dans cette miniature pleine page du bifolio est très mince. Sur le crucifix, dont la croix est écotée et aux deux branches fourchues et courbées, le Christ présente un corps souffrant, aminci et sanglant, comme l'exemplifient les *crucifixi dolorosi*, dont le célèbre « Dévôt Christ » de Perpignan (Perpignan, cathédrale Saint-Jean-Baptiste), daté de 1307¹⁷. L'attention portée aux souffrances du Christ s'exprime dans ce missel par l'effusion abondante du sang des cinq plaies, un détail important pour susciter la pitié, pourtant absent de la Crucifixion du Missel dominicain ms. 103 de Toulouse¹⁸. Notons un détail assez singulier de la Crucifixion du Missel de l'abbé Auger : par

fidélité au texte évangélique selon lequel il sortit de son flanc « du sang et de l'eau » (Jn 19, 34), le jet est peint en rouge et blanc, le rouge représentant le sang et le blanc représentant l'eau¹⁹. L'artiste principal du Missel de l'abbé Auger de Lagrasse semble avoir encore participé à une autre Crucifixion du Canon de la messe, dans laquelle figurent saint Just et saint Pasteur parmi les personnages au pied de la croix, ce qui laisse penser que ce feuillet détaché appartenait à l'origine à un missel de Narbonne (Collection privée, anciennement New York, Bernard H. Breslauer)²⁰. Dans ce dernier cependant, l'eau n'est pas représentée.

Dans un registre municipal du milieu du siècle, une Crucifixion présente le Christ, dont les plaies répandent de grosses gouttes de sang. Il s'agit ici d'une page d'un livre des matricules des notaires créés par les Capitouls entre le 28 décembre 1357 et le 25 novembre 1422 (Toulouse, A.M., BB 206, f. 1v) (fig. 3)²¹. Il est permis de dater la miniature vers la fin de 1357, car elle se trouve en tête de ce registre. Après la formule du serment en dialecte toulousain (f. 1r-v), la miniature se trouve au f. 1v, au milieu de quelques morceaux du texte latin portant sur l'Incarnation du Verbe (Jn 1, 1-14), et notamment celui sur la crucifixion (Jn 19, 25-27). Au bas de la croix, la Sainte Vierge et saint Jean reçoivent la Parole de Jésus, leur geste montrant le consentement et la confiance. La datation de cette miniature vers la fin de 1357 est tout à fait convenable, car c'est par ce seul et même artiste qu'ont été peintes toutes les illustrations du prologue en vers « *le Palaytz de Savieza* » et la grande miniature

15. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine, dont le chapitre de l'Invention de la sainte Croix aborde l'origine de la croix, a contribué à répandre l'idée de correspondance « arbre-croix », comme le remarque Dominique DONADIEU-RIGAUT, *Penser en images les ordres religieux : XII^e-XV^e siècles*, Paris, Éditions Arguments, 2005, en particulier p. 328-332, « Un seul et même bois pour l'arbre et la croix ».

16. Dimensions du feuillet : 35,0 x 23,8 cm. La confection de ce manuscrit est datable de 1354, voir Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, « La culture picturale du *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud dans les enluminures toulousaines du XIV^e siècle », *M.S.A.M.F.*, t. 71, 2011, p. 83-125, en particulier p. 93-94, 97-98. Une photographie de cette miniature a été reproduite à la p. 122, fig. 13.

17. Le « Dévôt Christ » de Perpignan est formellement très proche du « Crucifix douloureux » de Saint-Marie-du-Capitole à Cologne, daté de 1304, comme le remarque J.-P. SUAÛ, *L'iconographie du Christ et de la Vierge...*, p. 485-486, note 175. Le célèbre *crucifixus dolorosus* de Perpignan a été restauré en 1996 et la forme originale de la croix écotée et fourchue a été transformée en croix latine. Pour la bibliographie, voir la fiche des Monuments historiques, référence n° PM66000581, disponible en ligne. Sur la représentation de la douleur de ces crucifix, voir R. RECHT, *Le croire et le voir...*, p. 255-257.

18. Sur la dévotion au sang du Christ qui est répandue dans les pays septentrionaux aux XIV^e-XV^e siècles, voir Caroline WALKER BYNUM, *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

19. Ce détail est rarement représenté dans l'enluminure. On peut citer un autre exemple dans un manuscrit anglais contemporain, mais très légèrement postérieur au Missel de l'abbé Auger : un livre contenant des mélanges théologiques (Paris, B.N.F., ms. français 13342). Dans ce dernier, illustrant un traité d'instructions pour la messe, une miniature au f. 47r représente l'élévation de l'hostie consacrée à laquelle assiste un groupe des fidèles : au-dessus de l'autel, devant le célébrant et le diacre, apparaît une vision du Christ crucifié, d'où partent des jets de sang rouge et d'eau blanche vers l'hostie et le calice. Sur ce manuscrit, voir A. KUMLER, *Translating Truth...*, p. 102-159.

20. Dimensions du feuillet (d'après A. STONES, *Gothic Manuscripts*) : 23,3 x 16,1 cm. Le manuscrit a été repéré et commenté par A. STONES, « Amigotus and his colleagues... », p. 244 et note 64 ; *Ead.*, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-13, p. 189-191.

21. Dimensions du feuillet (d'après Medium, IRHT) : 28,5 x 21,5 cm. Notre connaissance de ce registre est due à la bienveillance de M. François Bordes qui l'a mentionné lors de la discussion à la suite de la communication. Voir la notice du manuscrit par Christian PÉLIGRY, « Registre des matricules des notaires que Messieurs les Capitouls de Toulouse avaient droit de créer (1357-1422) » dans *Images et fastes des Capitouls de Toulouse*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1990, p. 111. Le manuscrit numérisé est accessible en ligne sur le site des Archives municipales de Toulouse (<http://www.archives.toulouse.fr/>).

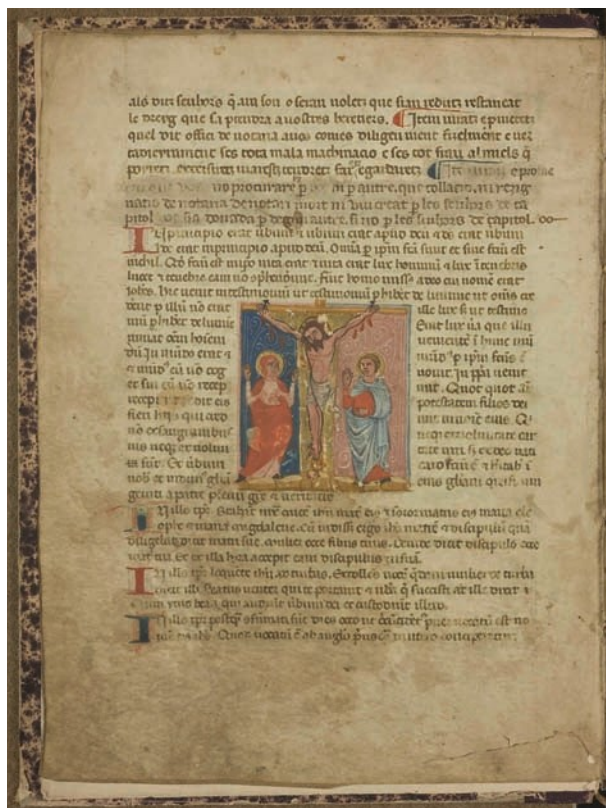


FIG. 3. LIVRE DES MATRICULES DES NOTAIRES, La Crucifixion (Toulouse, A.M., BB 206, f. 1v). Cliché A.M. Toulouse.

ouvrant l'introduction à la version occitane de l'ouvrage de Barthélemy l'Anglais, l'*Elucidari de las proprietatz de totas res naturals*, manuscrit unicum destiné à Gaston Fébus (Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1029, ff. Hr-IV et f. 1r)²².

Vers la fin du siècle, la Crucifixion du Canon du Missel des Carmes de Toulouse impressionne par la profusion du sang qui jaillit des plaies du Christ (Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, ms. IL. 112, f. 141v)²³. Comme si le goût de dessiner gracieusement le corps souffrant, caractéristique des œuvres produites vers 1300 (comme le Missel dominicain ms. 103 et Missel d'Auger de Lagrasse), était déjà désuet et oublié. Le dessin est

devenu ici moins souple, plus austère ; le corps s'allonge et s'amincit, la posture est sobre et un peu rigide²⁴. Mais les couleurs vives donnent à l'enluminure une intensité particulière. Cette nouvelle esthétique s'épanouit dans des ouvrages religieux à l'usage des fidèles laïques à Toulouse. C'est notamment le cas d'un livre d'Heures-Missel toulousain conservé au Vatican (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi.D.V.71)²⁵. Il comprend deux miniatures de la Crucifixion, qui montrent également une abondante effusion de sang : l'une, dans la première page du texte des Heures de la Passion (f. 81v), l'autre, constituant une des peintures du Canon de la messe dans la partie du Missel (f. 264v)²⁶. La ressemblance dans le dessin du corps du Christ de ces deux miniatures avec celle du Missel des Carmes de Toulouse est incontestable. Ce même artiste a exécuté encore une quatrième crucifixion dans un manuscrit de la *Vie de saint Marguerite* rédigée en vers occitans (Toulouse, B.M., ms. 1272, f. 2v) (fig. 4)²⁷.

24. Cette tendance est déjà visible dans la Crucifixion sur le bifolio inséré en tête de l'exemplaire du *Breviari d'amor*, datable de 1354 : voir ci-dessus la note 16.

25. Les miniatures ont été publiées dans deux ouvrages sur les manuscrits enluminés : Giovanni MORELLO, *Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Zurich, Belser, 1988 ; Eberhard KÖNIG et Gabriele BARTZ, *Das Stundenbuch : Perlen der Buchkunst*, Stuttgart et Zürich, Belser Verlag, 1998. Ce livre d'Heures-Missel du Vatican, auparavant localisé à Avignon, est désormais identifié comme une production toulousaine par François AVRIL, « Une curieuse illustration de la Fête-Dieu : l'iconographie du Christ prêtre élevant l'hostie, et sa diffusion », dans Paul de CLERCK et Éric PALAZZO (dir.), *Rituels. Mélanges offerts à Pierre-Marie Gy, o.p.*, Paris, Cerf, 1990, p. 39-54, notamment p. 40, note 5. C'est aussi François Avril qui a apporté la première observation stylistique ; il a judicieusement remarqué que sa décoration est due au même cercle d'artistes collaborant pour enluminer quelques manuscrits toulousains du dernier tiers du XIV^e siècle, dont le Missel des Carmes de Toulouse (Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, ms. IL. 112), évoqué ci-dessus ; sur ce dernier, voir C. RABEL, « Sous le manteau de la Vierge... », qui a eu la bienveillance, en mars 2009, de nous signaler ce livre d'Heures-Missel. Nous nous proposons d'étudier plus particulièrement ce manuscrit dans nos prochaines communications. La reproduction photographique du manuscrit est consultable en ligne sur la Digital Vatican Library (<http://digi.vatlib.it/>).

26. Dimensions du feuillet (d'après E. KÖNIG et G. BARTZ, *Das Stundenbuch*) : 14,7 x 10,2 cm. Le manuscrit comporte une double foliotation moderne en chiffres arabes, les deux défectueuses par endroits. La première est inscrite à l'encre et à la main dans l'angle supérieur externe, tandis que la seconde est imprimée par l'apposition du tampon dans l'angle inférieur externe. Nous utilisons ici celle de la première, et non la seconde qui est utilisée par E. KÖNIG et G. BARTZ, *Das Stundenbuch*..., p. 27, et *passim*.

27. Dimensions du feuillet : 12,5 x 9,5 cm. Dr Jean-Baptiste NOULET, « Vie de sainte Marguerite en vers romans », *M.A.S.I.B.L.T.*, 7^e série, t. 7, 1875, p. 348-373 ; Alfred JEANROY, « Vie provençale de sainte Marguerite », *Annales du Midi*, t. 11, 1899, p. 5-55 ; *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, t. LVIII (octavo séries), Paris, 1971, p. 296. Le manuscrit

22. Sur le Maître du « *Palaytz de Savieza* », voir H. HARUNA-CHAPLICKI, « La culture picturale du *Breviari d'amor*... », p. 104-105.

23. Dimensions du feuillet (d'après l'article de C. RABEL) : 35,5 x 26,5 cm. Claudia RABEL, « Sous le manteau de la Vierge : le missel des Carmes de Toulouse (vers 1390-1400) », dans Sophie CASSAGNES-BROUQUET et Michelle FOURNIE, éd., *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge*, Toulouse, 2010, p. 85-106, en part. p. 92-93 et fig. 39.



FIG. 4. VIE DE SAINT MARGUERITE EN VERS OCCITANS, La Crucifixion (Toulouse, B.M., ms. 1272, f. 2v). Cliché B.M. Toulouse.

Enfin, une Crucifixion de la même tendance est encore constatée dans un livre d'Heures dont les miniatures sont exécutées vers 1435-1445 par Guiraut Salas, enlumineur des Capitouls de Toulouse (Toulouse, B.M., ms. 2882, f. 81r) (fig. 5)²⁸. Ce manuscrit qui porte les armes de la famille de Carmaing (Caraman), a été certainement

a fait l'objet d'une étude par Patricia FIORE, *Étude iconographique d'une Vie de sainte Marguerite : le manuscrit 1272 de la Bibliothèque Municipale de Toulouse : Vie de sainte Marguerite en vers romans*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse II, 2003. Le manuscrit numérisé est accessible en ligne sur BVMM (<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>)

28. Dimensions du feuillet (d'après l'article de F. AVRIL) : 20,2 x 14,7 cm. Voir la notice du manuscrit par François AVRIL, « Livre d'heures à l'usage de Rome, enluminé probablement par Guiraut Salas (ou Géraut de Sales), peintre des Capitouls », dans Jocelyne DESCHAUX (éd.), *Un patrimoine vivant ! 10 ans d'acquisitions patrimoniales 2000-2010*, Toulouse, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine, 2011, p. 11-15. Il a fait l'objet d'une étude par Marie-Ange SANTACREU, *Étude du manuscrit 2882 dit le manuscrit de Caraman*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse II, 2005. Sur Guiraut Salas qui a peint les portraits des Capitouls de Toulouse des années 1434-1437, 1440-1442, 1446-1447, voir François BORDES, *Formes et enjeux d'une mémoire urbaine au bas Moyen Âge. Le premier « Livre des Histoires » de Toulouse (1295-1532)*, Toulouse, 2006. Le manuscrit numérisé est disponible en ligne sur BVMM (<http://bvmm.irht.cnrs.fr/>)

confectionné pour Jeanne de Bonnay, fille de Jean de Bonnay, sénéchal de Toulouse attesté entre 1415 et 1439. Jeanne s'est mariée vers 1441 à Hugues de Carmaing, vicomte de Rodès et de Lautrec. Un nouveau motif, qui est cependant déjà expérimenté sur les deux miniatures de la Crucifixion dans le livre d'Heures-Missel, est la légère transparence du périzonium, qui flotte en l'air, ce qui lui donne un subtil lyrisme. Là, la nudité du Christ sur la croix ne cache pas l'humanité du Verbe incarné, qui est le nouvel Adam victorieux. Un long et épais filet de sang court depuis les plaies des pieds croisés du Crucifié jusque sur le crâne d'Adam, une mise en image concrète de la rédemption du Christ.



FIG. 5. LIVRE D'HEURES, La Crucifixion (Toulouse, B.M., ms. 2882, f. 81r). Cliché B.M. Toulouse.

La prière au pied du Christ crucifié

Dans la représentation de la crucifixion, le personnage qui se place agenouillé en prière ou en pleurs au plus près du Christ crucifié peut jouer le rôle de miroir pour le spectateur. Il s'agit d'un nouveau thème en faveur à partir de la fin du XIII^e siècle pour exprimer la dévotion au Crucifié. Différentes formules figuratives se sont développées simultanément selon l'identité du personnage :

qu'il s'agisse de sainte Marie-Madeleine, saint Longin, d'un fidèle, d'un donateur ou du commanditaire d'une œuvre. Chacun de ces personnages est figuré dans les représentations de la crucifixion des manuscrits enluminés toulousains.

Sainte Marie-Madeleine au pied du Crucifié

Sainte Marie-Madeleine est reconnaissable au pied de la croix dans la miniature du Canon de la messe du Missel ms. 103 des Dominicains de Toulouse (fig. 1) et dans la peinture sur parchemin du Diptyque de Rabastens, œuvres du remarquable artiste étudiées ci-dessus, réalisées dans les dernières années du XIII^e siècle²⁹. Elle est voilée comme tous les autres protagonistes féminins de ces deux peintures. Elle se jette aux pieds de Jésus mort en croix, elle les prend dans les mains en versant des larmes, comme elle l'a fait autrefois chez Simon, en les lavant avec les larmes de la pécheresse repentante. Mais cette fois-ci les larmes sont pour déplorer la mort de Celui qu'elle aime tant, car c'est Lui, dont la miséricorde a pardonné ses nombreux péchés (Lc 7, 36-50), qui expire sur la croix. Dans le Diptyque de Rabastens, se baissant et se mettant accroupie dans une position tordue, elle apparaît encore plus poignante dans sa douleur au pied de la croix.

Nous revoyons sainte Marie-Madeleine éplorée dans le précité livre d'Heures-Missel conservé au Vatican, confectionné à Toulouse dans le dernier tiers du XIV^e siècle, qui renferme les deux miniatures de la Crucifixion (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi.D.V.71)³⁰. Elle laisse sa longue chevelure blonde épandue sur ses épaules. Dans la miniature qui se situe sur la première page

ouvrant les Heures de la Passion dans la partie des Heures (f. 81v), la sainte, un genou en terre, embrasse le bas de la croix, où sont cloués les pieds du Christ crucifié. Dans la Crucifixion du Canon de la messe dans la partie du Missel (f. 264v), sa posture paraît originale. Elle est agenouillée, mais faisant face au spectateur ; de surcroît, elle détourne la tête du Crucifié. Elle pleure abondamment. Les traces des larmes sur ses joues sont rouges comme le sang, exprimant davantage la douleur et la compassion. Les larmes rouges sont une marque d'originalité de cet artiste pour représenter la Vierge Marie et les saints déplorant le Christ mort, notamment dans les trois miniatures de la Crucifixion (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi.D.V.71, f. 81v, et f. 264v ; Toulouse, B.M., ms. 1272, f. 2v) (fig. 4) et dans une représentation de la Mise au tombeau, qui ouvre les Heures de la Compassion de la Vierge dans le livre d'Heures-Missel (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi.D.V.71, f. 108r) (fig. 6). Dans cette dernière miniature, l'artiste figure sainte Marie-Madeleine pleurante, seule au premier plan, tandis que les saintes Femmes, saint Jean, saint Joseph d'Arimathie et saint Nicodème, tous en pleurs, sont regroupés de l'autre côté de Jésus mis au tombeau, inanimé



FIG. 6. LIVRE D'HEURES-MISSEL, La Mise au tombeau (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi.D.V.71, f. 108r).

© 2017 Biblioteca Apostolica Vaticana.

29. Sur la sainte en Provence, voir Bernard MONTAGNES, O.P., « La légende dominicaine de Marie-Madeleine à Saint-Maximin », dans *Le Peuple des Saints. Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin à la fin du Moyen Âge, Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 7^e série, t. VI, 1985, p. 73-86 ; *Id.*, « Le pèlerinage provençal à Marie-Madeleine au XV^e siècle », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 85, n° 4, 2001, p. 679-695. D'après ces travaux, rappelons que le culte de sainte Marie-Madeleine est particulièrement important en Provence depuis la fin du XII^e siècle, notamment à la Sainte-Baume, où, comme le rapporte Jacques de Voragine, après la dispersion des disciples de Judée et l'arrivée à Marseille, avec son frère Lazare, sa sœur Marthe, saint Maximin, saint Sidoine et de nombreux autres chrétiens, elle a mené durant trente ans (ou même trente-deux) une vie érémitique de pénitence jusqu'à la fin de sa vie. Ses reliques ont été découvertes en décembre 1279 à Saint-Maximin par le prince Charles de Salerne, le futur roi de Naples, Charles II d'Anjou, qui y a érigé en 1295 une église-reliquaire et un couvent des Dominicains pour desservir le sanctuaire. La Sainte-Baume et Saint-Maximin sont devenus depuis le lieu d'un grand pèlerinage de sainte Marie-Madeleine.

30. Sur ce manuscrit, voir ci-dessus la note 25.

dans les bras de la Sainte Vierge. Cette place spéciale pour sainte Marie-Madeleine s'explique par le fait que c'est à elle que le Christ ressuscité apparut en premier, et que le Christ fait d'elle l'apôtre des apôtres. Dans l'enluminure toulousaine, le thème de la Mise au tombeau est déjà figuré dans les manuscrits du *Breviari d'amor*, dans les deux plus anciens exemplaires subsistant des premières décennies du XIV^e siècle (Londres, British Library, Royal 19.C.I, f. 178r ; Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2583*, f. 17r)³¹. Cependant avec la miniature de ce livre d'Heures-Missel du dernier quart du XIV^e siècle commence l'expression visuelle des larmes, comme manifestation de la piété affective³², que l'on retrouvera aussi dans l'art toulousain vers 1500 dans l'œuvre sculptée représentant la Vierge de Pitié avec saint Jean et saint Marie-Madeleine, dite Pietà des Récollets (Toulouse, Musée des Augustins, inv. Ra 590)³³.

Saint Longin agenouillé et en prière au pied de la croix de Jésus

Les Évangiles synoptiques mentionnent que l'un des centurions en faction devant Jésus reconnu qu'il était vraiment le Fils de Dieu, et rendit gloire à Dieu (Mt 27, 54 ; Mc 15, 39 ; Lc 23, 47). L'Évangile de saint Jean rapporte le coup de lance donné par un des soldats qui a percé le flanc du Crucifié (Jn 19, 34). Dans un des textes apocryphes, l'Évangile de Nicodème, le nom de Longinus est donné et à ce centurion converti et à ce soldat. Longin, martyr en Cappadoce, se trouve dans les martyrologes du VI^e au X^e siècle. Le récit de la guérison miraculeuse de saint Longin, aveugle qui recouvre la vue grâce au sang du Christ qui coule le long de sa lance jusqu'à ses mains dont il touche ses yeux, fut sans doute diffusé plus largement par la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, quoiqu'avant lui, Pierre le Mangeur et Vincent de Beauvais l'aient aussi évoqué. La légende de Longin a également influencé la littérature



FIG. 7. BREVIARI D'AMOR DE MATRE ERMENGAUD, La Crucifixion avec saint Longin (Londres, British Library, Royal 19.C.I, f. 177v).
© The British Library Board.

vernaculaire : les romans du Graal au XII^e siècle, sont connus pour être liés au culte du sang du Christ³⁴.

C'est ainsi dans la description narrative de la Passion du Christ que l'épisode de la transfixion par lance, avec ou non celle de l'éponge imbibée de vinaigre, est représentée³⁵. Le porte-lance est toujours figuré à droite du Christ en croix³⁶. L'on doit attendre cependant les dernières décennies du XIII^e siècle et surtout le XIV^e siècle pour voir représenté plus fréquemment dans la scène de la crucifixion l'épisode de la guérison des yeux de Longin par le sang du Christ crucifié. Il y a deux dispositions distinctes pour figurer Longin. Dans la première, Longin est debout, portant la lance de la main droite et indiquant ses yeux de la main gauche. Dans la seconde, il est représenté à genoux, tandis que le geste des mains est normalement le même que l'autre formule. Longin peut être habillé tantôt en soldat ou en centurion, tantôt en civil. Les cas avec Longin figuré debout sont probablement plus nombreux.

31. H. HARUNA-CZAPLICKI, « Les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* » ; voir également ci-dessus la note 8.

32. Voir É. GILSON, « Saint Bonaventure et l'iconographie... », p. 421-422. La piété affective, comme l'a exprimée saint Bonaventure dans l'*Arbre de vie*, en l'occurrence voir le huitième fruit : « *Deus meus, bone Iesus, concede mihi, quamquam per omnem modum immerito et indigino, ut qui corpore his interesse non merui, fideli tamen haec eadem mente pertractans, illum ad te Deum meum pro me crucifixum et mortuum compassionis affectum experiar, quem innocens Mater tua et poenitens Magdalena in ipsa passionis tuae hora senserunt* ».

33. L'œuvre a été présentée dernièrement lors de l'exposition *Une histoire toulousaine vers 1500. Les sculptures des Récollets*, Toulouse, Musée des Augustins, 20 mars-26 juin 2011.

34. Sur le développement de la légende de saint Longin, voir Rose Jeffries PEEBLES, *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and its Connection with the Grail*, Baltimore, 1911.

35. Parfois même avec une connotation symbolique subtile et plus cachée du triomphe de l'Église sur la Synagogue au pied de la croix : voir Émile MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, nouv. éd., 1948 (huitième édition), p. 366-367. Sur la formation iconographique et les variantes des figurations, voir Louis RÉAU, t. II : *Iconographie de la Bible, Partie II : Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 495-497.

36. Par exemple, *Commentaires des Psaumes* de saint Augustin, initiale D du Psaume 21, vers 1087 (Valenciennes, B.M., ms. 39, f. 23v. Le Christ représenté les yeux ouverts, il s'agit ici d'une représentation à visée symbolique) ; *Bible de Pampelune*, une bible en images, réalisée à Pampelune en 1197 pour Sancho VII el Fuerte (Amiens, B.M., ms. 108, f. 188v. Les yeux du Christ sont fermés, indiquant le coup de lance après sa mort en croix).



FIG. 8. *LEGENDA AUREA* LATINE DE JACQUES DE VORAGINE, La Crucifixion avec saint Longin (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 534, f. 65v). © 2017 Biblioteca Apostolica Vaticana.

La posture agenouillée suggère une représentation de Longin après sa conversion et ce choix traduit l'intention de la part de l'artiste de spiritualiser la composition. En s'agenouillant, Longin exprime son esprit de pénitence et sa guérison, à la fois physique et spirituelle.

Dans le cycle de la Passion du Christ consistant en vingt miniatures du *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud, les scènes de la crucifixion racontées d'après les Évangiles comportent l'épisode du coup de lance (Jn 19, 31-34). Tous les onze manuscrits enluminés en occitan subsistants renferment les miniatures figurant cet épisode. Nous en remarquons deux cas particuliers. Dans un exemplaire enluminé à Toulouse vers 1320, l'on peut reconnaître clairement l'épisode apocryphe de la guérison des yeux de Longin au pied du Christ mort sur la croix (Londres, British Library, Royal 19.C.I, f. 177v) (fig. 7)³⁷. Longin pose le genou droit à terre ; il tient de la main droite sa lance, dont la pointe atteint le côté du Christ mort, d'où jaillit le sang, et met la main gauche sur son œil. Il recouvre la vue, il est guéri. Le visage du Crucifié paisible et légèrement souriant démontre la clémence et l'amour divin. Dans un autre exemplaire toulousain, enluminé au milieu du XIV^e siècle, il se met à genoux et étend vers le Christ en croix ses mains jointes comme pour une prière (Londres, British Library, Harley 4940, f. 165r)³⁸. Pour cette posture de Longin, mettant les deux genoux à terre et tenant la lance entre ses deux mains jointes en prière, il y a un antécédent dans un manuscrit de la *Legenda aurea* latine de Jacques

de Voragine, réalisé sans doute à Toulouse un peu avant 1300, qui est l'un des plus anciens et rares exemplaires latins entièrement illustrés. Longin est figuré dans une attitude pieuse dans une miniature montrant la scène de la crucifixion au début du chapitre sur la Passion du Christ (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 534, f. 65v) (fig. 8)³⁹. La représentation de Longin en position de génuflexion implique donc l'expression de la piété. Sans doute plus rare que la figuration de Longin dans la disposition narrative du coup de lance, l'image de Longin pieux apparaît dans l'enluminure française du sud et du nord dans les dernières décennies du XIII^e siècle. Un manuscrit confectionné vers 1285-1290 dans le Hainaut (à Cambrai ou à Tournai), connu comme le *Livre d'images de Madame Marie*, qui consiste entièrement en grandes images de la vie du Christ et des saints, renferme une miniature pleine page qui illustre « *Comment Longis recouura sa veue par la vertu du sanc Ihesucrist et li requiert mercy* ». C'est un bel exemple septentrional de l'image de Longin priant, en mettant le genou droit au sol, au pied du Christ en croix, à côté de la Sainte Vierge

37. Dimensions du feuillet : 35,0 x 25,5 cm. Sur les manuscrits occitans enluminés du *Breviari d'amor* et sur cet exemplaire particulier, voir ci-dessus les notes 8 et 31.

38. Dimensions du feuillet : 34,0 x 24,5 cm. Une photographie en a été reproduite dans H. HARUNA-CZAPLICKI, « La culture picturale du *Breviari d'amor*... », p. 99-107 et fig. 16.

39. Dimensions du feuillet (d'après la notice de Paolo CHERUBINI) : 36,0 x 25,0 cm. Sur ce manuscrit, voir : Paolo CHERUBINI, « Notice n° 65 : Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed altre opere agiografiche », dans Maria, Vergine, Madre, Regina. *Le miniature medievali e rinascimentali*, Rome, 2000, p. 404-407 ; *Id.*, « Un manoscritto occitanico della *Legenda aurea* con note di bottega in volgare (Reg. lat. 534) », dans *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, t. XIII, 2006, p. 119-166 ; Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, « Encore deux manuscrits de l'atelier d'enluminure occitan de la *Legenda aurea* de la Bibliothèque du Vatican (ms. Reg. lat. 534) », dans le *Bulletin de l'année académique 2011-2012, M.S.A.M.F.*, t. LXXII, 2012, p. 264-270 ; Alison STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VIII-13, p. 263-269 ; H. HARUNA-CZAPLICKI, avec la collaboration de P. CABAU, « Trois manuscrits enluminés de la Bible... », p. 155-159, 165-166, et *passim*. Le manuscrit numérisé est accessible en ligne sur la Digital Vatican Library (<http://digi.vatlib.it/>).

affligée (Paris, B.N.F., ms. nouv. acq. fr. 16251, f. 39v)⁴⁰. D'après ces enluminures, il est permis de considérer que la dévotion au Christ crucifié s'était répandue dès la fin du XIII^e siècle à Toulouse comme dans les grandes villes du nord.

L'orant au bas du Crucifix

À côté de la Vierge Marie et de saint Jean, sainte Marie-Madeleine et saint Longin se tinrent au plus près de Jésus en croix. Ils ont eu un contact direct avec le Crucifié, comme nous venons de le voir. Bientôt, les clercs et fidèles, les religieux et laïcs, veulent être représentés eux aussi au pied du Christ en croix, à l'instar de la sainte pénitente qui exprime son amour au Sauveur, ou bien, à l'instar du saint aveugle guéri par le sang du Christ crucifié.

Pour l'importance du pardon que le Christ lui a accordé, sainte Marie-Madeleine Lui a montré gratitude et amour (Lc 7, 37-50). C'est ainsi qu'elle sert de modèle pour la vie spirituelle des chrétiens. Dans la peinture italienne du Trecento (fresques, retables, tableaux), l'attitude affective et profondément dévouée de sainte Marie-Madeleine est pleinement exprimée par les grands artistes de l'école florentine et de l'école siennoise, notamment dans les représentations de la Crucifixion. Rappelons par exemple la sainte Marie-Madeleine de Giotto, qui contemple et caresse les pieds du Crucifié dans la fresque du cycle de la Vie du Christ dans la Chapelle Scrovegni de Padoue, ou bien la sainte de Simone Martini, qui embrasse le poteau de la croix au-dessous du Christ supplicié dans le retable portatif, Polyptyque d'Orsini, conservé au Musée royal des Beaux-arts d'Anvers. Il est intéressant de constater que ces formules de l'image de la sainte apôtre des apôtres ont sans tarder servi de modèle pour les représentations de grands personnages religieux contemporains, comme saint François et saint Dominique, les deux saints fondateurs des deux Ordres mendiants. Dans la peinture d'Ugolino di Nerio, saint François est figuré presque baisant les pieds du Crucifié, reprenant ainsi une posture similaire de sainte Marie-Madeleine dans l'œuvre de Giotto de l'église de l'Arena (*Crucifixion avec saint François*, Pinacothèque nationale de Sienne). Dans la fresque de Fra Angelico, saint Dominique est représenté se tenant agenouillé et embrassant avec plein de tendresse la croix du Jésus

crucifié (*Christ sur la croix adoré par saint Dominique*, couvent de San Marco à Florence). De telles formules pourront être bientôt adoptées pour les images de religieux priant au bas du crucifix. Un des exemples les plus anciens se trouve dans le *Crucifix du cardinal Godin* (Toulouse, Musée des Augustins, inv. 49.6.15), qu'a fait réaliser le dominicain et cardinal Guillaume de Peyre Godin (Guilhem Peire Godin), le grand bienfaiteur du couvent des frères Prêcheurs de Toulouse, dont les largesses ont contribué à l'achèvement du chantier de l'église⁴¹. Mort à Avignon en 1336, son corps fut déposé dans le tombeau monumental érigé dans le chœur de l'église conventuelle de Toulouse⁴². Ce crucifix monumental, peint à double face sur panneau de bois, surmontait jadis la porte séparant le chœur des frères de la nef des fidèles, ainsi était-il visible des deux côtés⁴³. Il est sans doute réalisé à Avignon entre 1324 et 1334, dans l'entourage du Maître du Codex de Saint-Georges, le peintre et enlumineur italien formé au courant artistique florentin et siennois, qui a séjourné et travaillé à la cité pontificale auprès du mécène cardinal Stefaneschi⁴⁴. Le cardinal Guillaume de Peyre Godin est représenté agenouillé au bas de la croix ; il prie avec ardeur, le regard, rempli d'amour et de dévouement, levé vers le visage de Jésus crucifié. Il est si rapproché que sa tête touche presque le *suppedaneum*, et que ses mains jointes en prière reçoivent le sang qui coule des pieds du Christ. L'image de l'orant du cardinal Godin nous rappelle de nouveau la tradition des images de saint Dominique priant au pied du Crucifix, comme cela se verra clairement au couvent de San Marco à Florence. Cette tradition est aussi au cœur du célèbre traité des *Neuf manières de prier*

40. Dimensions du feuillet (d'après A. STONES, *Gothic Manuscripts*) : 17,8 x 13,2 cm. ALISON STONES, *Le livre d'images de Madame Marie* (Paris, BNF n.a.fr. 16251), Paris, Cerf, 1997 ; F. AVRIL, « Manuscrits »..., notice n° 199, p. 294-296 ; A. STONES, *Gothic Manuscripts*..., Part I, vol. 2, notice III-57, p. 308-312. Le manuscrit numérisé est consultable en ligne sur Gallica (gallica.bnf.fr/).

41. Sur l'œuvre, voir désormais MARIA LAURA TESTI CRISTIANI, « Circostanze Avignonesi. Il crocifisso double face del cardinale Godin a Tolosa », *Critica d'Arte*, t. LV, n. 4, 1990, p. 42-61. Nous voudrions exprimer notre vive reconnaissance à Patrice Cabau de nous avoir indiqué cet important article.

42. Le monument funéraire du cardinal ne subsiste plus, sauf quelques fragments sculptés : voir M. PRIN, *L'Ensemble conventuel des Jacobins*..., p. 121-123.

43. Voir la notice avec la description technique disponible sur le site Joconde (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>) Hauteur 315 cm ; Largeur 173 cm. Toile incrustée sur bois de pin découpé peinte à la tempera sur ses deux faces. Sur la disposition du Crucifix dans l'église, voir M. PRIN, *L'Ensemble conventuel des Jacobins*..., p. 132-133.

44. Le nom provisoire de l'artiste anonyme dérive d'un missel enluminé connu comme le *Codex de Saint-Georges* (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, C. 129), qui contient dans le sanctoral les miracles et le martyre de saint Georges et l'hymne à son honneur rédigé par le cardinal Jacques Cajétan Stefaneschi. Sur cet artiste, voir FRANCESCA MANZARI, *La Miniatura ad Avignone al tempo dei Papi*, préface de François AVRIL, Modène, Franco Cosimo Panini Editore, 2007, p. 76-83.

de saint Dominique, dont l'exemplaire enluminé le plus connu est celui conservé au Vatican (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 3)⁴⁵. Les miniatures de ce traité représentent saint Dominique en prière devant l'autel orné d'un diptyque et surmonté d'un grand crucifix. Pour Saint Dominique, l'*homo orans*, prier le Sauveur est au centre de sa vie apostolique. La représentation du cardinal Guillaume de Peyre Godin agenouillé priant au bas du Crucifix, témoigne du fait qu'il suit le modèle du Père fondateur de son Ordre⁴⁶.

Revenons à l'enluminure. Plus modeste que la place de sainte Marie-Madeleine, celle occupée par saint Longin est néanmoins significative. Il y a une tendance depuis la fin du XIII^e siècle à le figurer vêtu en civil, contemporain du spectateur, comme dans le *Livre d'images de Madame Marie* où il est coiffé d'une cale (Paris, B.N.F., ms. nouv. acq. fr. 16251, f. 39v). Dans la miniature de l'exemplaire toulousain du *Breviari d'amor*, du milieu de XIV^e siècle que nous venons d'évoquer, Longin, qui est représenté dans une attitude de vénération et de prière, est somptueusement habillé d'un manteau doublé d'hermine (Londres, British Library, Harley 4940, f. 165r). En l'absence de costume militaire, la lance seule identifie le personnage, en pendant du porte-éponge se trouvant de l'autre côté du Christ en croix. Longin en orant et vêtu en manteau fourré d'hermine peut avoir une connotation suggérant l'image du donateur ou commanditaire du manuscrit. Une formule semblable se trouve dans deux manuscrits, copiés sans doute à Avignon autour des années 1330, qui sont ensuite venus à Toulouse. Le premier est un missel romain daté de 1331, dont la Crucifixion du Canon de la messe représente au

bas de la croix le crâne d'Adam recevant le sang du Christ crucifié. À droite du Christ en croix et devant la Sainte Vierge, Longin prie à genoux, et à gauche, un soldat figure le centurion debout à côté de saint Jean (Toulouse, B.M., ms. 93, f. 129v). Le second est aussi un missel romain, dont l'enluminure peinte se rapporte à celle du missel ms. 93, et qui a été offert en 1344 aux Cordeliers de Toulouse par Jean Tissandier, évêque franciscain de Rieux de 1324 à 1348. La scène de Crucifixion fait partie de la décoration historiée dans la marge de la première page ouvrant la messe du Premier dimanche de l'Avent (Toulouse, B.M., ms. 90, f. 7r)⁴⁷.

Une miniature de la Crucifixion qui se trouve au Canon de la messe d'un missel romain enluminé par un artiste d'origine toulousaine, Bernard de Toulouse, dans son atelier à Avignon probablement dans les années 1380 et avant 1388, représente au pied du Crucifié un prélat agenouillé en prière ; il est vêtu d'une chape bleue et tête nue, son chapeau cardinalice posé par terre (Avignon, B.M., ms. 133, f. 133v)⁴⁸. Le cardinal, qui est certainement commanditaire et destinataire de ce missel, prend donc la place de Longin, ce dernier étant ici relégué à gauche du Christ sur la croix, figuré debout derrière saint Jean et le centurion. À droite du Crucifié, la Sainte Vierge s'évanouissant est soutenue par les saintes Femmes. L'on notera au bas de la croix le crâne d'Adam, sur lequel coule abondamment le sang du Christ rédempteur. Dans cette même page le prélat est représenté deux fois, dans la Crucifixion et dans l'initiale historiée T de *Te igitur*, située au-dessous de la grande miniature, dans laquelle il est figuré célébrant la messe, avec un diacre qui l'assiste. Un ange tenant une clochette surmonte la lettrine, faisant office de servant d'autel. Plus bas, deux autres anges portent un écusson dont les armes sont grattées et effacées. Il est sans doute possible d'identifier le commanditaire Faydit d'Aigrefeuille, évêque d'Avignon de 1371 à 1383,

45. Sur l'iconographie, voir Jean-Claude SCHMITT, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 309-314 ; Éric PALAZZO, *Peindre c'est prier. Anthropologie de la prière chrétienne*, Paris, Cerf, 2016. La datation et l'origine du Rossianus 3 ne sont pas encore bien connues. D'après les miniatures, les initiales filigranées et les éléments calligraphiques, il nous semble que le noyau original du manuscrit (à savoir les ff. 5r-33v et ff. 59r-152v) aurait été copié et décoré dans les dernières décennies du XIV^e siècle, ou plus tard, dans une ville méridionale, peut-être à Avignon, ou bien en Catalogne, notamment du fait de la présence des textes en catalan (ff. 122r-136v et ff. 137r-152v), copiés de la même main que les *Neuf manières de prier de saint Dominique* : sur le contenu détaillé du Ross. 3, voir Josep PERARNAU I ESPELT, « Un fragment del *Liber sermonum* de Francesc Eiximenis », *Arxiu de textos catalans antics*, t. 10, 1994, p. 284-292. Le manuscrit est numérisé et accessible en ligne sur la Digital Vatican Library (<http://digi.vatlib.it/>).

46. Sur cet aspect, voir R. RECHT, *Le croire et le voir...*, p. 265-266 ; Daniel RUSSO, « L'ordre des Prêcheurs dans l'iconographie méridionale et ses modes de représentation », dans *L'ordre des Prêcheurs et son histoire en France méridionale*, *Cahiers de Fanjeaux* 36, 2001, p. 345-382, en particulier p. 363-365.

47. Nous avons étudié ce rapprochement dans H. HARUNA-CZAPLICKI, « La culture picturale du *Breviari d'amor*... », p. 101-104 et fig. 17 et 18. Sur les deux manuscrits, voir également F. MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, p. 90-95, 102, 110 et 133 ; A. STONES, *Gothic Manuscripts...*, Part II, vol. 1, notice VII-28 (ms. 90), p. 216-219.

48. Dimensions du feuillet (d'après Medium, IRHT) : 35,5 x 25,5 cm. Sur ce manuscrit, voir Marie-Claude LÉONELLI, « Missel romain », dans *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque municipale d'Avignon. XI^e-XVI^e siècles*, Avignon, 1993, notice n° 11, p. 42-44 ; F. MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, p. 173-176, 181-186 et 194 ; Ead., « Animals and funny faces in the pen-work decoration from the Avignon workshop of Bernard de Toulouse », dans *Le manuscrit enluminé. Études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, par Claudia RABEL, Paris, Le Léopard d'or, 2014, p. 235-255.

créé cardinal de 1383 et mort en 1391⁴⁹. Cette première page de la prière eucharistique décorée par les deux enluminures vient donc rappeler au célébrant le sens du mystère de l'Eucharistie.

Les représentations du Christ crucifié et de sa mort humaine occupent sans doute le point focal de l'expression et de l'utilisation des images dans la dévotion chrétienne médiévale, d'autant plus qu'elles traduisent la gloire promise par la croix⁵⁰. C'est pourquoi les deux miniatures du Canon de la messe montrent sur une seule double page la Crucifixion à gauche et le Christ en gloire à droite. Les images qui ont été produites dans cette thématique entre la fin du XIII^e et le début du XV^e siècle à Toulouse reflètent les dévotions pratiquées dans la ville et ses environs. La plupart des manuscrits dont nous venons d'étudier les images appartiennent à des religieux (livres liturgiques, commentaires, ouvrages en latin), mais un marché de livres enluminés destinés aux lecteurs laïques émerge lentement à Toulouse à cette époque. L'exemple le plus exceptionnel en est le *Breviari d'amor*, ouvrage religieux rédigé en occitan, dont les lecteurs sont principalement des laïcs, auxquels sont sans doute aussi destinés, d'après les textes qu'ils contiennent, les deux livres d'Heures des alentours de 1400. Les images utilisées dans le milieu clérical et dans le milieu laïque partagent cependant la même orthodoxie de la foi, témoignant de la proximité des deux sphères de la vie chrétienne, favorisée notamment par la présence apostolique des Ordres mendiants à Toulouse.

Alors que cet article n'est qu'un modeste essai, il serait d'un grand intérêt d'étudier les images religieuses dans le contexte plus large de la société médiévale toulousaine aux XIV^e et XV^e siècles, et pour cela, des thèmes iconographiques tels que la Passion du Christ, la Crucifixion, le Christ crucifié, la Lamentation, la Pietà ou la Mise en tombeau, constituent sans doute une piste prometteuse pour la discussion.



49. F. MANZARI, *La Miniatura ad Avignone...*, p. 186 ; *Ead.*, « Animals and funny faces... », p. 236-238. La reproduction de la miniature est consultable en ligne sur BVMM.

50. Dom Jean LECLERQ, *Regards monastiques sur le Christ au Moyen Âge*, Relecture par Michel DUPUY, Paris, Mame-Desclée, 2010, p. 236 : « Sa mort est un mystère douloureux et glorieux : elle manifeste la puissance de celui qui donne sa vie avec une parfaite maîtrise de son corps et de sa souffrance, elle prélude à sa Résurrection, elle est le premier acte de sa glorification et le gage de la nôtre ».

Nouveaux fragments d'un bréviaire toulousain conservé à Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, vers 1460)*

par Émilie NADAL

En 2014, Guy Ahlsell de Toulza, membre de la Société archéologique, a bien voulu me montrer la précieuse découverte qu'il avait faite chez lui à Rabastens. Il s'agissait de 6 feuillets ornés d'une grande miniature, d'un feuillet orné de bordures et de trois petites bordures détournées. Le texte avait été découpé sur le côté exposé des feuillets, selon l'usage des collectionneurs du XIX^e siècle qui privilégiaient l'enluminure indépendamment de son contexte.

Rapidement contacté, il ne fallut que peu de temps à François Avril pour reconnaître l'origine de ces fragments. Il s'agit de feuillets provenant d'un bréviaire toulousain aujourd'hui conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (ms. 2-1958). Les bréviaires sont des livres qui contiennent toutes les prières de l'office, c'est-à-dire des Heures liturgiques de la journée et ce pour toute l'année. On distingue le temporal, qui contient les offices liés aux fêtes principales de l'année liturgique (ici f. 1r-151v), et le sanctoral, qui concerne les offices pour les saints du calendrier (f. 193r-378v). En général le bréviaire contient aussi un calendrier (ce n'est pas le cas de celui-ci), ainsi qu'un psautier ferial (contenant les psaumes répartis sur les jours de la semaine) avec les litanies (f. 152r-192v), auxquels s'ajoute ici un office dédié à la Vierge (f. 359r-368r).

Ce bréviaire est conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge depuis 1958. Il compte 378 feuillets pour seulement 15,4 x 10,3 cm, et a été relié en deux volumes en 1960¹. Le manuscrit porte au f. 368r, les armoiries de Franz Herzan von Harras (1735-1804), grand collectionneur et bibliophile, cardinal et évêque de Szombathely (Hongrie) de 1800 à 1804 (f. 368r)². Le bréviaire fut mis en vente en 1911 par un libraire de Munich³ et passa ensuite entre les mains de plusieurs collectionneurs anglais.

* Communication présentée le 3 mars 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 231.

1. F. WORMALD, P. M. GILES, *A Descriptive Catalogue of the Additional Illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum Acquired between 1895 and 1979*, vol. II, Cambridge, 1982, p. 521-527.

2. F. WORMALD, P. M. GILES, *A Descriptive Catalogue...*, p. 521-522.

3. *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, nov. 1910 à juill. 1912, 1913, p. 256 (séance du 19/12/1911) : « M. Pasquier présente trois photographies représentant des miniatures