

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

MÉMOIRES
DE LA
SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE

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



TOME LXXV

2015

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

TOULOUSE

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

Comité scientifique :

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS
Maurice BERTHE, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches « Ernest Babelon » et directeur d'études à l'École pratique des hautes études
Joëlle BURNOUF, professeure émérite d'archéologie médiévale à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (M.N.A.C) de Barcelone
Manuel CASTIÑEIRAS, Directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone
Patrice CONTE, archéologue, conservateur au S.R.A. Limousin, chercheur au CESCM, Poitiers
Robert COUSTET, professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bordeaux-Montaigne
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence
Bruno FOUCART, professeur émérite d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris IV-Sorbonne
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie-Jules Verne, TRAME
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris XIII
Émilie d'ORGEIX, maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université de Bordeaux III
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Franche-Comté et à l'École nationale des chartes.
Gérard PRADALIÉ, maître de conférence émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
René SOURIAC, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. de Languedoc-Roussillon
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société française d'archéologie

Comité de lecture et d'impression de ce volume :

Jean-Luc BOUDARTCHOUK, ingénieur chargé de recherche à l'INRAP
Patrice CABAU, professeur d'histoire
Sophie Cassagnes-Brouquet, professeure d'histoire médiévale, Université de Toulouse-Jean Jaurès
Quitterie CAZES, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
Michelle FOURNIÉ, professeure émérite d'histoire médiévale, Université de Toulouse-Jean Jaurès
Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art et archéologie
Louis PEYRUSSE, maître de conférences honoraire d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès
Maurice SCÈLLÈS, conservateur en chef du Patrimoine, Région Midi-Pyrénées, service de la connaissance du Patrimoine

Coordination éditoriale : Anne-Laure Napoléone, Maurice Scellès et Jean-Luc Boudartchouk

Illustration de couverture : fibule wisigothique de la collection Neveu (actuellement conservée au Musée Saint-Raymond, Toulouse). *Cliché Anne-Laure Napoléone.*

Abréviations :

A.C.	Archives communales (suit le nom de la commune).
A.D.	Archives départementales (suit le nom du département).
A.M.	Archives municipales (suit le nom de la commune).
A.M.M.	<i>Archéologie du Midi Médiéval.</i>
A.N.	Archives nationales (Paris).
B.M.	Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).
B.N.F.	Bibliothèque nationale de France.
B.S.A.M.F.	<i>Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France.</i>
C.A.	<i>Congrès archéologique.</i>
M.A.S.I.B.L.T.	<i>Mémoire de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Toulouse.</i>
M.S.A.M.F.	<i>Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France.</i>

SOMMAIRE

Mémoires

Henri MOLET <i>La muraille antique de Garonne</i>	15
Emmanuel GARLAND <i>Développement et épanouissement de l'art roman dans le Val d'Aran</i>	39
Anne-Laure NAPOLÉONE <i>Les derniers travaux de restauration de la « Maison de la Monnaie » à Figeac</i>	65
Michelle FOURNIÉ <i>L'abbaye Saint-Sernin et la paroisse du Taur au prisme du procès des années 1470-1480</i>	85
Sophie CASSAGNES-BROUQUET <i>Riches et puissants. La domination d'un groupe artistique au sein d'une société urbaine à la fin du Moyen Âge : les orfèvres de Toulouse</i>	107
Véronique LAMAZOU-DUPLAN et Virginie CZERNIAK <i>À la découverte d'une toile peinte médiévale (provenant d'une collection particulière, Lot)</i>	133
Jean-Michel LASSURE <i>Un four de fabricant de carreaux d'époque moderne rue Labéda à Toulouse</i>	145
Varia	
Frédéric VEYSSIÈRES <i>Nouvelles données archéologiques sur la carrière de marbre Grand-Antique d'Aubert (Ariège)</i>	157
Jean-Luc BOUDARTCHOUK <i>Mobilier wisigothique issu de collections anciennes en provenance de la nécropole de Las Plasses commune de Monteils (Tarn-et-Garonne)</i>	162
Raymond LAURIÈRE <i>Les églises à angles arrondis du Rouergue</i>	166
Marie VALLÉE-ROCHE <i>Le relevé des graffitis de l'autel de Minerve (Hérault) et ses enseignements</i>	172
Nicole ANDRIEU <i>À propos du « suaire de saint Exupère »</i>	173
Quitterie CAZES <i>Saint Jacques à la porte Miègeville : nouvelle proposition d'interprétation iconographique</i>	175
Hiromi HARUNA-CZAPLICKI <i>Quelques observations sur la représentation du Christ mort dans l'enluminure toulousaine au XIV^e siècle</i>	180
Émilie NADAL <i>Nouveaux fragments d'un bréviaire toulousain conservé à Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, vers 1460)</i>	192
Jean-Michel LASSURE <i>Découverte de peintures murales dans l'église de Bouloc (Haute-Garonne)</i>	199
Nicole ANDRIEU <i>Des cuirs dorés</i>	201
<i>Bulletin de l'année académique 2014-2015</i>	207

SOMMAIRE

Henri MOLET

La muraille antique de Garonne 15

Malgré la conservation de vestiges importants à l'Institut Catholique, la « muraille antique de Garonne » de Toulouse reste très mal connue. Une enquête menée dans les archives médiévales et modernes de la ville a permis de relever un certain nombre de mentions. Ces indications cartographiées avec précision ont pu être complétées par les données de travaux de construction anciens ou par des fouilles récentes, permettant de proposer un plan du développement de ce grand monument antique sur la rive droite de la ville.

Emmanuel GARLAND

Développement et épanouissement de l'art roman dans le Val d'Aran 39

Au tournant de l'an 1100, la construction d'églises s'accélère dans le Val d'Aran, et la façon de les bâtir et de les orner évolue. Le modèle architectural dit « basilical » s'impose avec force mais les maçons locaux peinent à maîtriser la couverture en pierre des nefs. Les portails sculptés font leur apparition, avec un traitement et une iconographie singuliers qui sont propres à cette vallée, tout comme les cuves baptismales, les bénitiers, et l'ensemble de la sculpture sur pierre. En revanche les Aranais firent appel aux meilleurs ateliers régionaux itinérants pour orner l'intérieur de leurs églises de peintures murales et importèrent probablement, plutôt qu'ils ne les réalisèrent, les nombreux objets mobiliers en bois encore aujourd'hui conservés et dont certains sont de grande qualité. Alors que les débuts de l'art roman dénotaient une forte influence et interférence avec les vallées avoisinantes en particulier avec le Haut-Comminges, on constate un rééquilibrage puis une bascule en faveur du versant sud de la chaîne au cours du XII^e siècle, inscrivant le Val d'Aran dans l'orbite du Royaume d'Aragon auquel il sera définitivement rattaché au début du siècle suivant.

Anne-Laure NAPOLÉONE

Les derniers travaux de restauration de la « Maison de la Monnaie » à Figeac 65

La « Maison de la Monnaie », édifice emblématique du patrimoine architectural médiéval de la ville de Figeac a fait une nouvelle fois l'objet de travaux en 2013. Ceux-ci se sont limités au nettoyage des murs de la salle sud transformée en salle de conférence. Ce nettoyage a fait réapparaître le décor de faux-appareils à fleurettes peint sur un mince enduit mais également une partie de l'ornementation plus élaborée des cinq fenêtres géminées de l'élévation sud. L'occasion se présentait alors de les observer et de faire le tour des décors similaires de la région.

Michelle FOURNIÉ

L'abbaye Saint-Sernin et la paroisse du Taur au prisme du procès des années 1470-1480 85

Le procès intenté par le curé de l'église paroissiale Saint-Sernin du Taur à l'abbé de Saint-Sernin dans la deuxième moitié du XV^e siècle permet de mesurer la vigilance de la grande abbaye dans la défense de son territoire paroissial, de son dîmaire et de ses droits. Il permet aussi une relecture du passé chrétien de Toulouse, grâce à des copies de documents anciens et au travers des arguments des parties. La réforme de l'abbaye au XIII^e siècle est évoquée. On voit également se dessiner un peu plus tard la configuration de la paroisse du Taur. Il est probable que c'est à l'occasion de ces contestations qu'est inventée, peut-être par l'avocat du curé du Taur lui-même, la légende selon laquelle l'église du Taur aurait été le lieu de la première sépulture de saint Saturnin.

Sophie CASSAGNES-BROUQUET

Riches et puissants. La domination d'un groupe artistique au sein d'une société urbaine à la fin du Moyen Âge : les orfèvres de Toulouse 107

Les orfèvres constituent le groupe d'artisans d'art le plus présent à Toulouse à la fin du Moyen Âge. Nombreux et puissants, ils se concentrent dans la rue des Argentiers et sont liés par des réseaux de solidarité et des liens de famille très puissants. La pratique de leur métier est renseignée par deux statuts validés par les capitouls en 1466 et en 1487. Leur principale fonction réside dans la volonté des orfèvres d'éviter les fraudes et de protéger la production locale de la concurrence étrangère. Les commandes faites aux argentiers toulousains par les individus ou les communautés

religieuses et les fabriques dévoilent l'omniprésence de l'orfèvrerie religieuse qui se concentre dans des formes traditionnelles : châsses, bras et chefs reliquaires croix de procession, tandis que la commande profane, bijoux ou vaisselle d'argent reste peu présente.

Véronique LAMAZOU-DUPLAN et Virginie CZERNIAK

À la découverte d'une toile peinte médiévale (provenance d'une collection particulière, Lot) 133

Les collections françaises ne conservent que peu de toiles peintes médiévales et les travaux menés par Véronique Lamazou-Duplan, à partir des inventaires après décès, ont permis de mettre en lumière l'importance de ces décors textiles dans les demeures toulousaines, suscitant grandement l'intérêt de tous les chercheurs travaillant sur les arts de la couleur dans le Midi médiéval. L'existence d'une toile peinte inédite, alors en main privée, ayant été portée à leur connaissance, Virginie Czerniak et Véronique Lamazou-Duplan ont décidé d'en proposer une étude conjointe visant à la situer dans la production et les usages des tissus peints à la fin du Moyen Âge, à analyser son iconographie et à avancer quelques hypothèses sur sa provenance et son utilisation d'origine. Cette très belle pièce de chanvre, qui a aujourd'hui rejoint les collections médiévales du Musée de Metz, expose trois scènes du cycle de la Passion et, bien que tronquée, témoigne de l'extraordinaire intérêt de ces toiles peintes qu'il convient de considérer comme un support essentiel de la production picturale médiévale.

Jean-Michel LASSURE

Un four de fabricant de carreaux d'époque moderne rue Labéda à Toulouse 145

Les travaux de terrassement préalables à la construction du Théâtre national de Toulouse ont permis l'étude en 1995 d'une partie de l'enceinte antique de Toulouse et de la tour dite de Rigaud. Ils ont révélé l'existence à l'intérieur de cette dernière de la partie enterrée d'un four de l'époque moderne. Des briques et des matériaux de récupération ont servi pour la construction de sa chambre de chauffe rectangulaire cloisonnée par quatre murets parallèles transversaux percés de deux voûtes permettant la circulation de l'air chaud. La sole conservée uniquement en bordure des parois a été construite avec des briques parfois entières et des carreaux de terre cuite auxquels a été superposée une couche d'argile. Aucun des carreaux n'est conservé. Des carreaux hexagonaux posés sur un lit de mortier constituent le sol de l'installation. La possibilité de disposer d'un endroit suffisamment vaste et facile à couvrir semble expliquer le choix de l'intérieur de la tour pour l'installation aux XVI^e-XVII^e siècles d'un atelier spécialisé dans la production de carreaux de pavage à décor moulé en léger relief et glaçure verte.

Varia

Frédéric VEYSSIÈRES

Nouvelles données archéologiques sur la carrière de marbre Grand-Antique d'Aubert (Ariège) 157

Jean-Luc BOUDARTCHOUK

Mobilier wisigothique issu de collections anciennes en provenance de la nécropole de Las Plasses commune de Monteils (Tarn-et-Garonne) 162

Raymond LAURIÈRE

Les églises à angles arrondis du Rouergue 166

Marie VALLÉE-ROCHE

Le relevé des graffitis de l'autel de Minerve (Hérault) et ses enseignements 172

Nicole ANDRIEU

À propos du « suaire de saint Exupère » 173

Quitterie CAZES

Saint Jacques à la porte Miègeville : nouvelle proposition d'interprétation iconographique 175

Hiromi HARUNA-CZAPLICKI <i>Quelques observations sur la représentation du Christ mort dans l'enluminure toulousaine au XIV^e siècle</i>	180
Émilie NADAL <i>Nouveaux fragments d'un bréviaire toulousain conservé à Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, vers 1460)</i>	192
Jean-Michel LASSURE <i>Découverte de peintures murales dans l'église de Bouloc (Haute-Garonne)</i>	199
Nicole ANDRIEU <i>Des cuirs dorés</i>	201
<i>Bulletin de l'année académique 2014-2015</i>	207

Les procès-verbaux des séances de la Société rendent compte de ses différentes activités, reproduisant en particulier les discussions qui suivent les communications, que celles-ci soient publiées ou non dans les *Mémoires*. On y trouvera aussi des informations sur des fouilles archéologiques, des restaurations en cours ou des découvertes diverses à Toulouse et dans la région ainsi que des comptes rendus et des notes variées : l'église Saint-Pierre d'Ourjout (Ariège) : études et découvertes ; le Château Jeune de Bruniquel : les salons du XVIII^e siècle ; la place de l'église et du clocher-porche de Saint-Pierre de Moissac dans l'histoire de l'architecture en Aquitaine ; l'histoire de l'École des Beaux-Arts de Toulouse du XVIII^e au XX^e siècle ; le château de Fiches à Verniolle (Ariège) ; des planches provenant d'un plafond médiéval de Lagrasse ; la Bataille du Mont des Coulevres ; recherches iconographiques sur les peintures d'un enfeu de l'Hôtel Saint-Jean de Malte ; le décor héraldique de la « tour des Lautrec » à Vielmur-sur-Agout (Tarn) ; une clef d'arc sculptée aux armes du cardinal Vital du Four à Toulouse ; l'aménagement des places Saint-Raymond et Saint-Sernin ; des enluminures au service des archivistes...

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

T. LXXV - 2015

SUMMARIES

Henri MOLET

The antique wall of Toulouse 15

Despite the preservation of important remains at the Catholic Institute, the “antique wall of Garonne” of Toulouse remains very poorly known. A survey in the medieval and modern archives of the city has resulted in a number of references. These indications, which have been accurately mapped, have been complemented by data from old building works or by recent excavations, enabling us to propose a plan for the development of this great Roman monument on the right bank of the city.

Emmanuel GARLAND

The development and flowering of Romanesque art in the Val d'Aran 39

At the turn of the year 1100, the construction of churches accelerates in the Val d'Aran, and the way to build and decorate them evolves. The so-called “basilical” architectural model imposes itself with force, but local masons struggle to master the stone cover of the naves. Sculptured portals appear, with singular treatment and iconography that are unique to this valley, as well as baptismal vats, holy water basins and the whole of the stone sculpture. On the other hand, the Aranese used the best itinerant regional workshops to decorate the interior of their churches with murals and, probably imported rather than realized, the numerous wooden objects still preserved some of which are high quality. While the beginnings of the Romanesque art denoted a strong influence and interference with the neighbouring valleys in particular with the High Comminges, we see a rebalancing then a swing in favour of the southern side of the chain during the twelfth century, inscribing the Val d'Aran in the orbit of the Kingdom of Aragon, to which it will definitively be attached at the beginning of the following century.

Anne-Laure NAPOLEONE

The latest restoration works of the “Maison de la Monnaie” in Figeac 65

The Maison de la Monnaie, an emblematic building of the medieval architectural heritage of the town of Figeac, was once again the object of works in 2013. These were limited to cleaning the walls of the south room transformed into a conference room. This clean-up resurfaced a false-stone wall painted on a thin coating but also part of the more elaborate ornamentation of the five geminated windows of the south elevation. The opportunity then came to observe them and make the tour of the similar decors of the region.

Michelle FOURNIÉ

The Saint-Sernin abbey and the parish of Taur in the prism of the lawsuit of the years 1470-1480..... 85

The lawsuit brought against the abbot of Saint-Sernin by the priest of the Saint-Sernin parish church of Taur in the second half of the 15th century makes it possible to measure the vigilance of the great abbey in the defense of its parochial territory, its dimaire and its rights. It also allows a re-reading of the Christian past of Toulouse, thanks to copies of ancient documents and through the arguments of the parties. The reform of the abbey in the thirteenth century is mentioned. The configuration of the parish of Taur can also be seen a little later. It is probable that it was in the course of these disputes that it was invented, perhaps by the lawyer of the priest of Taur himself, that the church of Taur was the place of the first burial of Saint Saturnin.

Sophie CASSAGNES-BROUQUET

Rich and powerful. The domination of an artistic group within an urban society at the end of the Middle Ages: the goldsmiths of Toulouse 107

The goldsmiths are the group of art craftsmen most present in Toulouse at the end of the Middle Ages. Numerous and powerful, they are concentrated in the Rue des Argentiers and are linked by networks of solidarity and strong family ties. The practice of their profession is informed by two statutes validated by the capitouls in 1466 and 1487. Their main function is the will of the goldsmiths to avoid fraud and to protect local production from foreign competition. Orders

made to the Toulouse goldsmiths by individuals or religious communities and factories reveal the omnipresence of religious jewellery, which is concentrated in traditional forms: shrines, reliquary arms and heads, crosses of procession, while the profane command, jewellery or silver dishes remains little attested.

Véronique LAMAZOU-DUPLAN et Virginie CZERNIAK

Discovering a medieval painted canvas (from a private collection, Lot)..... 133

French collections retain few medieval painted canvases, and the work carried out by Véronique Lamazou-Duplan, based on inventories after death, highlighted the importance of these textile decorations in the houses of Toulouse, attracting great interest from all researchers working on the arts of color in the medieval Midi. The existence of an unpublished painted canvas, then in private hands, having been brought to their knowledge, Virginie Czerniak and Véronique Lamazou-Duplan decided to propose a joint study to situate it in the production and uses of painted canvases at the end of the Middle Ages, analyzing its iconography and making some assumptions about its origin and original use. This beautiful piece of hemp, which today has joined the medieval collections of the Metz Museum, exhibits three scenes from the cycle of the Passion and, although truncated, testifies to the extraordinary interest of these painted canvases which must be considered as an essential support of the medieval pictorial production.

Jean-Michel LASSURE

A tile kiln of the modern period in Toulouse..... 145

Earthworks prior to the construction of the National Theatre of Toulouse allowed the study in 1995 of a part of the antique wall of Toulouse and of the tower known as Rigaud tower. They revealed inside the latter the existence of the buried part of a modern kiln. Bricks and waste materials were used for the construction of its rectangular heating chamber partitioned by four transverse parallel walls pierced by two vaults for the circulation of hot air. The sole preserved only near the walls was built with bricks sometimes whole and ceramic tiles to which was superimposed a layer of clay. None of the flues is retained. Hexagonal tiles placed on a bed of mortar constitute the floor of the installation. The possibility of having a sufficiently large and easy-to-cover area seems to explain the choice of the interior of the tower for the installation in the 16th-17th centuries of a workshop specializing in the production of paving tiles with molded light relief and green glaze.

Varia

Frédéric VEYSSIERES

New archaeological data on the Grand-Antique d'Aubert marble quarry (Ariège)..... 157

Jean-Luc BOUDARTCHOUK

Visigoth artefacts from the necropolis of Las Plasses (Monteils, Tarn-et-Garonne) in ancient collections 162

Raymond LAURIERE

The churches with rounded corners of Rouergue 166

Nicole ANDRIEU

About the "Shroud of Saint Exupere"..... 172

Marie VALLEE-ROCHE

The graffiti of the altar of Minerve (Hérault) and their teachings..... 173

Quitterie CAZES

Saint Jacques at the Porte Miègeville: new proposal for its iconographic interpretation 175

Hiromi HARUNA-CZAPLICKI

Some observations on the representation of the dead Christ in the illuminations of Toulouse in the fourteenth century 180

Émilie NADAL	
<i>New fragments of a Toulouse breviary kept in Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms 2-1958, circa 1460)</i>	192
Jean-Michel LASSURE	
<i>Discovery of murals in the church of Bouloc (Haute-Garonne)</i>	199
Nicole ANDRIEU	
<i>Golden leathers</i>	201
<i>Bulletin de l'année académique 2014-2015</i>	207

The minutes of the meetings of the Society give an account of its various activities, reproducing in particular discussions which follow communications, whether published in the Memoirs or not. Information on archaeological excavations, restorations in progress or various discoveries in Toulouse and in the region, as well as reports and various notes: the Saint-Pierre church at Ourjout (Ariège) Studies and new discoveries; The Château Jeune de Bruniquel: the 18th century salons; The place of the church and the belfry-porch of Saint-Pierre de Moissac in the history of architecture in Aquitaine; The history of the Ecole des Beaux-Arts in Toulouse from the 18th to the 20th century; The castle of Fiches at Verniolle (Ariège); Boards from a medieval ceiling in Lagrasse; The Battle of the Mont des Coulevres; Iconographic researches on the paintings of the enfeu of the Saint John of Malta Hotel; The heraldic decoration of the "Lautrec tower" at Vielmur-sur-Agout (Tarn); A arch key with the sculpted arms of Cardinal Vital du Four in Toulouse; The development of the Saint-Raymond and Saint-Sernin squares; illuminations in the service of archivists ...

Translated by Jean-Michel Lassure

SUMARIO

Henri MOLET

La muralla antigua de Garonne 15

La « muralla antigua de Garonne » de Toulouse sigue siendo una gran desconocida, a pesar de que se encuentran vestigios considerables de en el Institut Catholique. Investigaciones llevadas a cabo en los archivos de la Edad Media y de la Edad Moderna han permitido descubrir cierto número de menciones. Estas indicaciones cartografiadas con precisión se han podido completar con datos de obras de construcción antiguas o campañas arqueológicas recientes, lo que ha permitido proponer un plano del desarrollo de este gran monumento de la Antigüedad de la ribera derecha del río de la ciudad.

Emmanuel GARLAND

Desarrollo y auge del arte románico en el Valle de Arán 39

Alrededor del año 1100, la construcción de iglesias se acelera en el valle de Arán. Las técnicas de construcción y las ornamentales evolucionan. El modelo arquitectónico llamado « basilical » se impone con ímpetu pero los albañiles locales encuentran dificultades mayores a la hora de dominar el arte de cubrir las naves con piedra. Aparecen los pórticos esculpidos con una iconografía propia a este valle ; lo mismo ocurre con las pilas bautismales, las de agua bendita, al igual que el conjunto de la escultura de piedra. Sin embargo, los Araneses emplearon a los mejores artesanos locales para decorar el interior de sus iglesias con pinturas murales e importaron con gran seguridad, antes de fabricarlos *in situ*, numerosos muebles de madera que se conservan aún hoy en día, algunos de los cuales son de gran calidad. Aunque se puede constatar en los albores del arte románico una influencia muy marcada de los valles colindantes, sobre todo los del Alto-Comminges, se puede igualmente constatar que se procede primero a un equilibrio y luego a una tendencia que favorece los procedimientos del sur de la cadena pirenaica a lo largo del siglo XII que inscribe al valle de Arán en la órbita del reino de Aragón al que será vinculado desde principios del siglo siguiente.

Anne-Laure NAPOLÉONE

Las recientes obras de restauración de la « Casa de la Moneda » de Figeac 65

La Casa de la Moneda, edificio emblemático del patrimonio arquitectónico medieval de la ciudad de Figeac conoció una nueva campaña de obras de restauración en 2013. Estos se limitaron a la limpieza de los muros de la sala sur, transformada en sala de conferencias. Esta limpieza ha sacado a la luz el decorado de falso aparejo con florecillas pintado sobre un yeso delgado y también una parte de la decoración más elaborada de las cinco ventanas geminadas de la pared sur. Se presentaba entonces la ocasión para conservarlas y compararlas con decorados similares en la región.

Michelle FOURNIÉ

La abadía de Saint-Sernin y la parroquia du Taur desde el punto de vista del proceso de los años 1470-1480 85

El pleito intentado por el cura de la iglesia parroquial de Saint-Sernin du Taur al abad de Saint-Sernin en la segunda mitad del siglo XV permite medir el grado de vigilancia de la gran abadía en la defensa de su territorio parroquial, de sus rentas eclesiásticas (diezmo) y de sus derechos. Permite también hacer una lectura del pasado cristiano de Toulouse, gracias a las copias de documentos antiguos y a los argumentos avanzados por cada parte en el pleito. Se evoca la reforma de la abadía del siglo XIII, también se ve perfilarse la configuración de la parroquia del Taur. Es posible que en este momento de contestaciones se inventara (quizá por el abogado del cura de la parroquia) la leyenda que establecía que la iglesia du Taur había sido el lugar de la primera sepultura de san Saturnino.

Sophie CASSAGNES-BROUQUET

Ricos y poderosos. La dominación de un grupo artístico en el corazón de una sociedad urbana a finales de la Edad Media: los orfebres de Toulouse. 107

Los orfebres representaban el grupo de artesanos más presentes en el Toulouse al final de la Edad Media. Numerosos y poderosos, se concentraban en la calle de los plateros («Argentiers») y estaban vinculados unos a otros por poderosas redes de solidaridad y de familia. Los detalles acerca de su oficio se conocen gracias a dos fueros aprobados por

los Capitouls respectivamente en 1466 y 1487. Su función principal reside en la voluntad de los orfebres de evitar el fraude y de proteger la producción local de la competencia extranjera. Los pedidos hechos a los plateros tolosanos por individuos o por las comunidades religiosas y las fábricas dan fe de la omnipresencia de la orfebrería religiosa que se concentra en formas tradicionales: cofres, brazos y centros relicarios, de cruces de procesión. Sin embargo, se encuentran poco los pedidos de tipo profano, joyas o vajilla de plata.

Véronique LAMAZOU-DUPLAN et Virginie CZERNIAK

Descubriendo una tela pintada medieval (colección privada, Lot) 133

Las colecciones francesas no conservan muchas telas pintadas medievales y las investigaciones llevadas a cabo por Véronique Lamazou-Duplan a partir de inventarios *post mortem* han permitido arrojar luz sobre la importancia de estos decorados textiles en las casas tolosanas y han despertado el interés de todos los investigadores que trabajan sobre las artes pintadas en el Midi medieval. Dada a conocer a las dos investigadoras la existencia de una tela pintada inédita, entonces en una colección privada, Virginie Czerniak y Véronique Lamazou-Duplan decidieron proponer un estudio conjunto que pretendía situar esta pieza en el contexto más amplio de la producción de telas pintadas a finales de la Edad Media, analizar su iconografía y proponer algunas hipótesis sobre su procedencia y su utilización original. Esta bella pieza de cáñamo, que se encuentra en la actualidad en las colecciones medievales del Museo de Metz, presenta tres escenas del ciclo de la Pasión y, aunque está incompleto, da fe del extraordinario interés de estas telas pintadas que se deberían considerar como un medio esencial de la producción pictórica medieval.

Jean-Michel LASSURE

Un horno de fabricante de azulejos en la Época Moderna, rue Labéda en Toulouse 145

Las obras de fundación previas a la construcción del Teatro Nacional de Toulouse permitieron el estudio en 1995 de una parte de las murallas antiguas de Toulouse y de la torre de Rigaud. Revelaron en el interior de la misma una parte enterrada de un horno de la Época Moderna. Sirvieron para la construcción de la cámara del horno rectangular ladrillos y material de recuperación: esta cámara estaba cerrada por cuatro muretes paralelos transversales con dos bóvedas que permitían la circulación del aire caliente. La suela, que se conserva solo en el borde de las paredes, fue construida con ladrillos a veces enteros y pavimento de terracota sobre los cuales se colocó una capa de arcilla. No queda ningún azulejo. Unos azulejos hexagonales puestos sobre una base de mortero constituyen el suelo del horno. La posibilidad de disponer de un lugar suficientemente amplio y fácil de cubrir puede explicar el que se haya recurrido al interior de la torre para instalar en los siglos XVI y XVII un taller especializado en la producción de azulejos de pavimento con decorado de molde, ligero relieve y glaseado verde.

Varia

Frédéric VEYSSIÈRES 157
Nuevos datos arqueológicos sobre la cantera de mármol de Grand-Antique d'Aubert (Ariège)

Jean-Luc BOUDARTCHOUK

Mobiliario visigótico salido de las colecciones antiguas procedentes de la necrópolis de Las Plasses, municipalidad de Monteils (Tarn-et-Garonne) 162

Raymond LAURIÈRE

Las iglesias con esquinas redondeadas en el Rouergue 166

Nicole ANDRIEU

A propósito del « sudario de saint Exupère » 172

Marie VALLÉE-ROCHE	
<i>Inventario de los graffitis del altar de Minerva (Hérault) y lo que nos revelan</i>	173
Quitterie CAZES	
<i>Santiago en la puerta Miègeville: una nueva propuesta de interpretación iconográfica</i>	175
Hiromi HARUNA-CZAPLICKI	
<i>Algunas observaciones acerca de la representación del Cristo muerto en manuscritos miniados tolosanos del siglo XIV</i>	180
Émilie NADAL	
<i>Nuevos fragmentos de un breviario tolosano conservado en Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, vers 1460)</i>	192
Jean-Michel LASSURE	
<i>Descubrimiento de pinturas murales en la iglesia de Bouloc (Haute-Garonne)</i>	199
Nicole ANDRIEU	
<i>Cueros dorados</i>	201
<i>Boletín del año académico 2014-2015</i>	207

Las minutas de las sesiones de la sociedad proporcionan datos sobre las diferentes actividades llevadas a cabo y dan cuenta de los debates que han seguido las diferentes ponencias, se publiquen éstas o no en las *mémoires*. También se encuentran informaciones sobre campañas arqueológicas o descubrimientos recientes en Toulouse y en sus inmediaciones y por último noticias sobre diferentes temas evocados en las reuniones: la iglesia de Saint-Pierre d'Ourjout (Ariège); estudios y descubrimientos; el château jeune de Bruniquel (el castillo joven de Bruniquel); los salones del siglo XVIII; el lugar de la iglesia y del campanario-pórtico de Saint-Pierre de Moissac en la historia de la arquitectura en aquitania; la historia la école des beaux-arts de Toulouse (escuela de bellas artes), siglos XVIII-XX; el castillo de Fiches en Verniolle (Ariège); tablas procedentes de un techo medieval de Lagrasse; la batalla del Mont des coulevres (monte de las culebras); investigaciones iconográficas sobre las pinturas de un nicho del hôtel Saint-Jean de Malte (palacete de San Juan de Malta); el decorado heráldico de la «torre de los Lautrec» en Vielmur-sur-Agout (Tarn); una clave de arco esculpida con las armas del cardenal Vital du Four en Toulouse; el acondicionamiento de las plazas de Saint-Raymond y Saint-Sernin; miniaturas iluminadas al servicio de los archiveros.

Traducido por Luis Gonzales

LA MURAILLE ANTIQUE DE GARONNE

par Henri MOLET*

*Tolosam coctilibus muris
quam circuit ingens ambitus.
Perque latus pulchro
praelabatur amne Garumna!*

L'enceinte du Haut-Empire de Toulouse, dont l'ancienneté était un sujet d'orgueil, a attiré l'attention des premiers historiens de la ville dès le XVI^e siècle. Elle a fait l'objet de très nombreuses études et commentaires, de Noguier à Baccrabère, avant d'être plus précisément étudiée à partir du milieu du XX^e siècle à l'occasion de plusieurs opérations archéologiques : place Saint-Jacques, rue du Rempart Saint-Étienne, à l'Hôpital Larrey, rue Mirepoix, au Conservatoire de Musique et au Palais de Justice. Historiens ou archéologues divergent sur le moment de sa fondation ou plus exactement sur le moment de l'autorisation de sa construction. Selon certains, celle-ci remonterait à Auguste et pour d'autres au règne de Domitien. La période de construction de la muraille est mieux cernée grâce aux observations faites lors des opérations archéologiques. Il est à peu près certain que son édification n'a pas débuté avant les années 30 de notre ère et s'est poursuivie au moins jusque vers 70, voire un peu plus tard². Les vestiges de la porte sud de la ville, dégagés à l'occasion des fouilles du Palais de Justice, ont été datés par les fouilleurs de la période allant de 75 à 80 après J.-C., sans que l'on puisse déterminer, faute de liaison, si elle a précédé ou suivi la construction du rempart. Les observations faites sur la porte nord, ou Porterie, en 1970-1971, n'apportent aucune précision puisque son dégagement a été effectué dans l'urgence.

Quoi qu'il en soit, l'enceinte date du Haut-Empire et sa construction est achevée avant la fin du I^{er} siècle de notre ère. À une époque postérieure, cette enceinte a été complétée par une muraille protégeant la ville du côté de la Garonne. Attestée par Ausone³, la date de sa construction reste très controversée. Selon les rares auteurs qui s'y sont intéressés (parmi lesquels G. Baccrabère, A. Badie, M. Labrousse), elle aurait été bâtie soit dès la fin du I^{er} siècle, ou à la fin du

* Communication présentée le 1^{er} avril 2014, cf. « Bulletin de l'année académique 2013-2014 », p. 259-260.

Cet article n'est pas le résultat d'une recherche ordonnée dès le départ mais la réunion et l'organisation de notes accumulées pendant 30 ans au cours d'un très grand nombre de travaux archéologiques qui n'avaient rien ou peu à voir avec cette problématique. De ce fait, il doit beaucoup au hasard et un peu à la méthode, et on espère qu'une recherche plus systématique dans les fonds d'archives sera l'occasion de la découverte de nouvelles mentions qui permettront d'avancer et de mieux cerner la muraille de Garonne.

1. AUSONE 2000, p. 90. (voir aussi liber X, 483, in éd. Schenkl, Berlin, MGH, 1883).

2. Dans la rue du Rempart-Saint-Étienne, l'abbé Baccrabère a observé que le niveau le plus ancien de la voie intérieure longeant le rempart contenait en forte proportion un matériel céramique qu'il date de la période 50-90 (Archives privées, papiers G. Baccrabère conservés au Musée Saint-Raymond de Toulouse).

3. D'après l'étude critique de son œuvre et plus particulièrement de ses poèmes, il semble qu'Ausone (Bordeaux, c. 309-310- Bordeaux, c. 393-394) ne s'y soit lancé qu'assez tard, à un moment de sa vie où il était en retrait de la vie publique, vers 360. Voir la notice qui lui est consacrée dans DUVAL, 1971.

IV^e siècle, ou encore à l'époque wisigothique. Depuis les études effectuées sur le tronçon du rempart conservé à l'Institut catholique, entre 1954 et 1999, on s'oriente plutôt vers une datation comprise entre 250 et 330, s'appuyant sur des éléments architecturaux relevés dans les fondations, toutefois sans preuve formelle⁴. À l'exception du tronçon conservé à l'Institut catholique, la partie du rempart antique de la Cité de Toulouse qui borde la Garonne, que nous appelons « muraille antique de Garonne », est très mal connue. Il paraît évident que la connaissance de son tracé permettrait une meilleure compréhension de l'organisation viaire et de l'évolution urbaine le long du fleuve. L'étude de ce tracé ne peut donc être séparée de celle du passage public longeant la base de ce rempart dont les droits de portage avaient été progressivement rachetés par les consuls entre 1130 et 1150⁵.

Le premier historien de Toulouse mentionnant son existence, Catel⁶, ne fait que reprendre Ausone qui, ayant étudié dans sa jeunesse à Toulouse, signale le rempart au pied duquel coule la Garonne dans un de ses poèmes. En dehors de cette référence antique, nul témoignage au fil du temps⁷, nulle description dans les différents récits de la Guerre albigeoise, y compris lors du premier siège de Toulouse en juin 1211 où la lutte pour le contrôle des ponts sur la Garonne fut violente. Le traité de Paris, qui marque la fin des combats en 1229, comportait une clause d'arasement d'une partie de l'enceinte déjà bien entamée par les démolitions ordonnées dès octobre 1215⁸ et le maintien en l'état du reste.

En principe, bien que ne pouvant y faire de travaux, la Ville restait propriétaire de l'enceinte. Mais à partir de 1272, l'administration royale affirma sa seule autorité sur l'ensemble de l'ancien système défensif, entraînant à plusieurs reprises des conflits entre les deux parties⁹. Les quelques documents qui nous sont parvenus témoignent de l'intervention des capitouls sur la muraille de Garonne et le passage public (affaires de l'église, puis des moulins de la Daurade, cf. *infra*), avant de passer dans le domaine du roi. Après cette date, et même si la Ville intervient, au moins pour se plaindre, c'est le viguier du roi qui autorise ou punit les atteintes qui y sont portées (extension de l'enclos du Temple, affaire des charpentiers au Bazacle (cf. *infra*)). En 1346, le roi restitue à la Ville ses droits sur l'enceinte, lui laissant également la charge de la relever¹⁰.

Il semble que la muraille de Garonne soit restée globalement intacte jusque vers les années 1270, comme l'indique le censier du Temple de 1256-1259 (cf. *infra*). Il indique également que la partie située au sud de l'entrée du Pont-Vieux servait de limite arrière à un bon nombre de parcelles dont un côté donnait sur le *caminem gallicum* ou les rues du Temple et de la Dalbade. Aucun document ne permet en revanche de connaître son état de conservation au nord du Pont-Vieux. La situation évolue dans les années 1280-1330. En effet, plusieurs atteintes sont mentionnées et les censiers des templiers et des hospitaliers (1284, 1289, 1327) indiquent désormais pour limites arrière des parcelles tantôt la muraille, tantôt la Garonne (cf. *infra*). On ne peut toutefois déduire de l'absence de mention de la muraille sa destruction totale ou partielle. Elle peut en effet avoir été englobée par l'extension d'une propriété vers la Garonne comme cela semble être le cas quand le Temple acquiert la propriété du passage public situé derrière son enclos (cf. *infra*). Au Bazacle, entre la place de *Mirapiscès* (place des Pêcheurs) et la porte du Bazacle, la destruction partielle de la muraille est attestée (entre 1296 et 1302) par la plainte que la Ville porte contre des artisans du bâtiment qui ont construit sur l'espace du passage public (cf. *infra*). Il semble significatif qu'après la reprise en main par la Ville de sa défense et tout au long de la Guerre de Cent Ans, on ne trouve dans les archives aucune mention de travaux ou réparations sur ce secteur. Il est probable que la mise en place de la nouvelle enceinte du Bourg et la création de la première enceinte de Saint-Cyprien, entre 1345 et 1375, lui aient ôté sa valeur défensive. Les dernières mentions de cette muraille, sous la forme de courts segments, se trouvent dans les allivements des capitoullats de la Daurade et de la Dalbade en 1458 (cf. *infra*). Les cadastres des mêmes capitoullats en 1478 n'en livrent aucune mention certaine.

4. BACCABÈRE, BADIE 2002, p. 440, s'appuient sur des analyses portant sur le magnétisme thermo-rémanent afin d'indiquer leur préférence : les années 270.

5. A.M. Toulouse, AA1, actes 14 et 34, rachat des droits de portage, s.d vers 1125-30 et 1150.

6. CATEL 1633, livre II, p 117.

7. Jeronimo ZURITA, dans son ouvrage *Los anales de la corona de Aragon* (Zaragosse 1610), mentionnerait un défi en duel que le roi d'Aragon lors de sa campagne de 1177 ou de 1181 fit, posté au gravier de Saint-Cyprien et devant la muraille, au comte de Toulouse. Nous n'avons pas réussi à confirmer cette histoire. Il est toutefois exact que le roi d'Aragon s'est montré avec son armée à ces dates sous les murs de Toulouse.

8. GUÉBIN, MAISONNEUVE 1951, p. 215 et 222.

9. Les conflits portent surtout sur le lotissement des lices, comme en 1305 à Montoulieu où les officiers royaux prennent l'initiative, provoquant un procès, cf. A.M. Toulouse, II 12.

10. CATEL 1633, livre II, p. 142.

Les sources

Les références à la muraille de Garonne sont assez nombreuses dans l'allivrement cadastral de 1458 des capitoulat de la Daurade et de la Dalbade, dans les documents municipaux comme l'affaire des charpentiers du Bazacle vers 1300 ou plus tard, dans la description du futur hôtel de la Viguerie à partir de 1552. Les archives émanant d'institutions, comme celles de Malte pour la fin du XII^e et le XIII^e siècle ou bien du monastère de la Daurade au début du XV^e siècle, fournissent aussi des informations. Enfin les archives royales et celles de la Ville donnent des indications supplémentaires sur le chemin de halage et le *castrum* du Bazacle à l'extrémité nord de la muraille (cf. *infra*). Dispersées entre plusieurs lieux de conservation et généralement noyées au milieu d'importants fonds, ces informations ont souvent échappé aux recherches antérieures ou bien elles ont été considérées comme trop ponctuelles pour être utilisées. L'absence d'un fond cartographique fiable pour la période médiévale constituait par ailleurs une difficulté majeure. Dans ce sens, la réalisation, entre 1989 et 1991, des plans de restitution parcellaire au 1/1000^e de 1550 et de 1478, qui sont superposables au parcellaire actuel, permet enfin une exploitation efficace des données d'archives¹¹.

Dans l'état actuel des connaissances archéologiques, la muraille n'est connue que sur la portion dite de l'Institut catholique. Au-delà de cette section, le tracé donné par l'abbé Bacrabère jusqu'au Bazacle est conjonctural car il ne s'appuie plus sur des découvertes¹². Il suppose toutefois que la base de la maçonnerie, formant dos d'âne, reconnue sous la chaussée de la descente de la Halle aux Poissons, en ferait partie. Mais l'étude menée récemment par Yoan Mattalia dans l'immeuble adjacent bâti sur l'ancienne Halle ne permet pas de confirmer cette attribution, la profondeur des sous-sols actuels ayant fait disparaître les vestiges éventuels¹³.

Par ailleurs, les recherches en archives sont à poursuivre. Il est probable en effet que les sources municipales et notariales fournissent d'autres informations. Accessoirement, de rares mentions littéraires comme celle de Du Puy des Grais en 1709, sur les vestiges de murailles effondrées sur la pente de la berge, peuvent être exploitées. À ce stade de la recherche, la moitié du parcours de la muraille de Garonne reste donc assez imprécis¹⁴, cependant ses possibilités de développement restent limitées à une bande qui ne dépasse pas les dix mètres, bien moins le plus souvent.

Dans les chapitres suivants, nous traiterons donc du tracé de la muraille (fig. 1) en progressant du sud vers le nord, en présentant d'abord les grandes lignes de chaque section puis les sources archéologiques et historiques.

De l'Institut catholique à la rue des Couteliers (fig. 2)

L'Institut catholique

Le souvenir de cette section de la muraille n'avait jamais été perdu, elle est en effet mentionnée dans l'acte notarié de 1354¹⁵ instaurant l'installation des Minorettes de Sainte-Claire à cet endroit. À la Révolution, les ingénieurs de la Fonderie n'ignoraient pas son existence¹⁶ et les aménagements entrepris dès 1947 et au début des années 1950, sous la direction de l'architecte Fort, prendront en compte la présence du monument en multipliant les précautions au moment des travaux. Il s'agit, en cet exemple, du seul cas de continuité physique et mémorielle concernant la muraille de Garonne.

Le dégagement et l'analyse d'une section d'un peu plus de 70 m de ce rempart à l'Institut catholique au début des années 1970, a fait par ailleurs l'objet d'une étude détaillée¹⁷. Elle montre que son mode de construction est très proche de

11. Les originaux de ces plans de restitution sont conservés dans le fonds Molet à la base INRAP de Saint-Orens, sauf pour celui de 1571 prêté aux Archives Municipales de Toulouse. Voir aussi les parties de ces plans utilisés dans CATALO, CAZES, 2010, fig. 25 à 27, 85 et 116.

12. BACCRAÈRE 1977, voir le plan général en annexe.

13. MATTALIA 2005, n.p. et voir *infra* le secteur de la Halle aux Poissons. Il s'agit d'une maçonnerie médiévale.

14. L'imprécision provient en majeure partie des distances fournies par les documents des XIII^e et XIV^e siècle à partir des rues. Or, avant la fin du XV^e siècle, on ignore les modifications de tracé qui ont pu intervenir, notamment par reconstruction et /ou réaligement des façades.

15. A.D. Haute-Garonne, 209 H 9, 27 janvier 1354.

16. Il existe au Service Historique de la Défense deux gros dossiers : 4 H 11 (rapports et mémoires sur la fonderie de canons entre 1802 et 1819) et 4 H 13 (séries de 22 plans sur la fonderie royale en 1826).

17. BACCRAÈRE 1974.

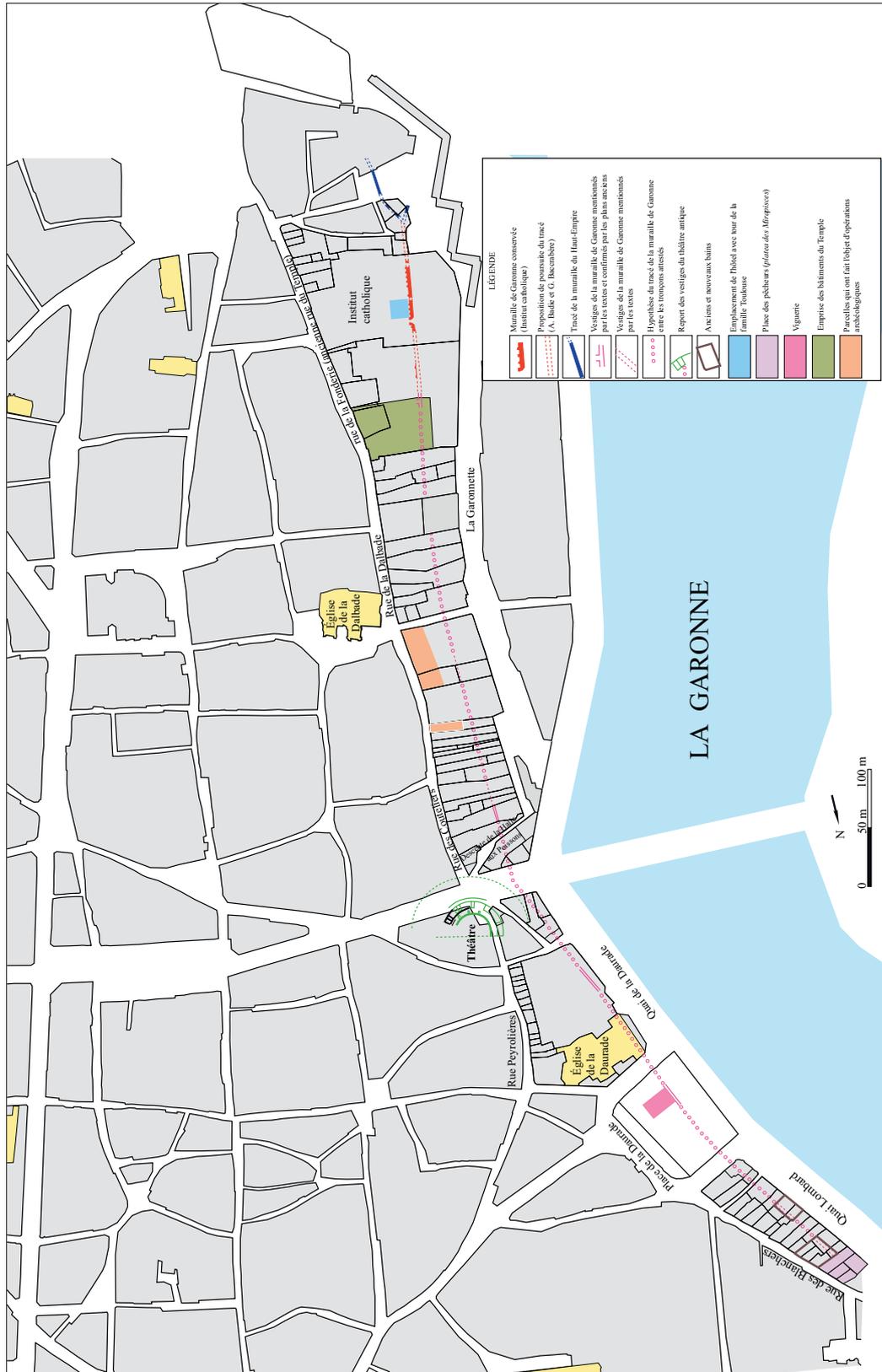


FIG. 1. HYPOTHÈSE DU TRACÉ DE LA MURAILLE DE GARONNE SUR LE PLAN ACTUEL DE TOULOUSE. Dessin H. Molet.

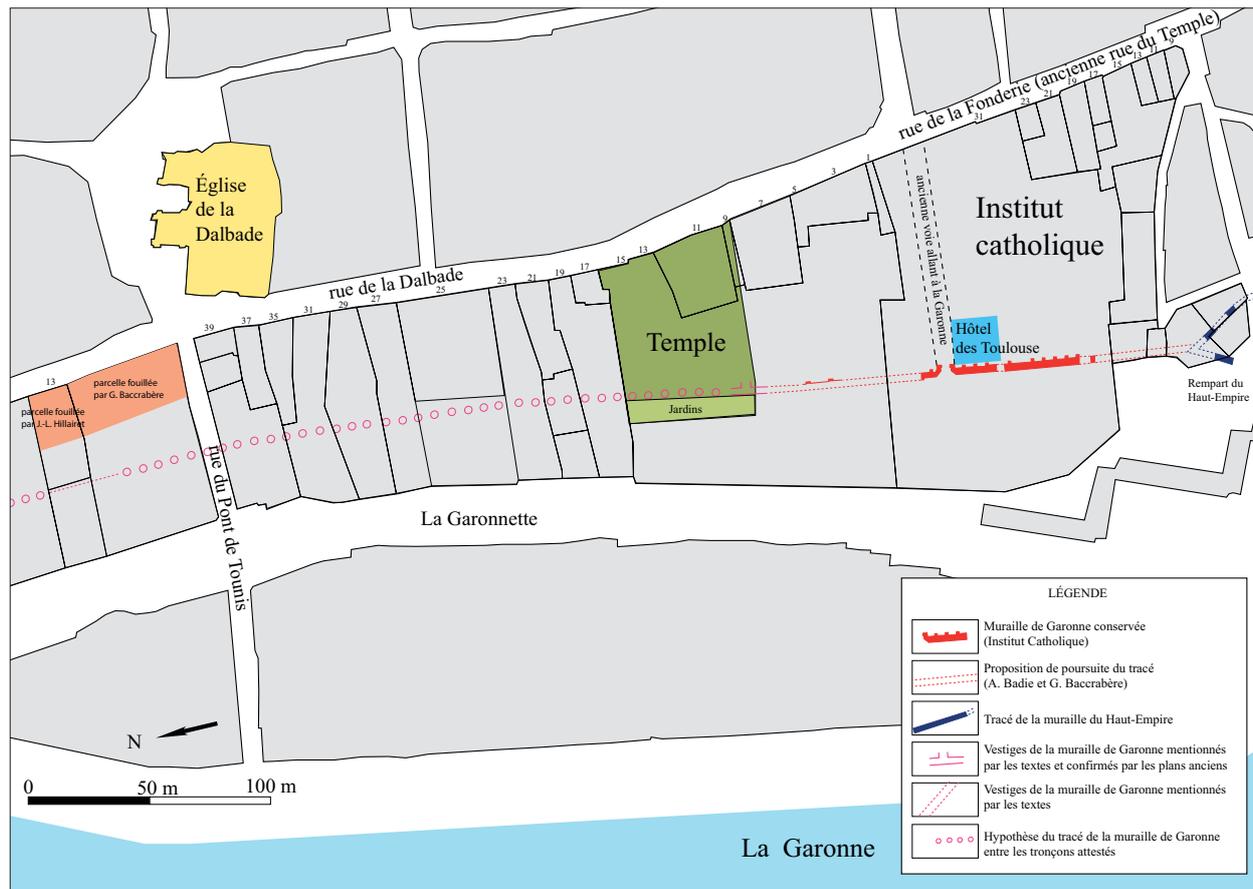


FIG. 2. HYPOTHÈSE DU TRACÉ DE LA MURAILLE DE GARONNE sur le plan actuel de Toulouse, de l'Institut catholique à la rue des Couteliers. Dessin H. Molet.

celui de la muraille du Haut-Empire et que son épaisseur est équivalente à l'arase de fondation (2,38 à 2,43 m). Ce travail a été complété par une étude technique réalisée par Alain Badie à laquelle nous renvoyons également, et sur laquelle il n'est donc pas nécessaire de revenir¹⁸.

Tout ce secteur de la ville avait été le fief de la famille des Toulouse, où ils avaient fait construire un hôtel doté d'une tour dès avant 1180 (fig. 2). Au fil des nombreuses donations et ventes, aussi bien à l'Hôpital qu'au Temple, les Toulouse ne conservèrent plus que le bâtiment proprement dit, et un jardin situé à l'arrière, comme l'indique le document de 1354 présenté ci après¹⁹.

AD 31, 209 H 9, 27 Janvier 1354 : régnant Jean roi de France et Étienne étant archevêque de Toulouse.

Germanus de Mauraco, compsores Tholose, pour lui, ses héritiers et successeurs, donne et cède irrévocablement à sœur *Algayre de Albiaco*, abbesse de l'ordre des Sœurs mineures du couvent de Toulouse, et aux sœurs dudit couvent : Tout l'hôtel qui est libre (franc de charges) au lieu où il est avec ses entrées et sorties « *suis eddifficiis et bastimentis juridibus clausuram pertinentis suis cum vineis cum viridario et orto dicto hospicio contiguis et pertinentis ... que habere in carreria Tholosatoris Tholose inter honorem nobilis Nicolaus de Tholose domicelli ex una parte et honorem heredes Stephani Signarii ex alia et carreria de Conveni ex alia et carrerias publicas et flumen Garona, mal non necnon totum illud quarte parte totum illud orti fructi et liberi cum terra [5 à 6 mots illisibles] indivisio cum*

18. BACCABÈRE, BADIE 2002, p. 429-440.

19. Le dernier des Toulouse résidant en ville, Nicolas, décède avant 1363, et peu après, les Clarisses occupent l'ensemble du terrain qu'elles conserveront jusqu'à la Révolution.

dicto nobili Nicholau de Tholosa et aliis personem inter honorem dictarum sororem minoretem ex duabus partibus et carreria publica ex altera tota eidem donante novinter pro nobilum Barthelemy de Tholosa, filius Mancipii de Tholose, condomino de Quinto quondam nobili dolo mihi sceindo sen antiqua alia falsa ymaginetos sen sugestione ab aliquo sen aliquibi immuat » cède et concède pour lui et ses successeurs tout l'hospice avec ses entrées et sorties à l'endroit où il est et est franc et libre avec ses édifices et bâtiments dans la juridiction de la clôture, et « pertinentis vineis et viridario et orto dicto hospicio contiguis. Quod dixit et sunt se habere in carreria Tholosenquorum Tholose inter honorem nobilis Nicholau de Tholose domicelli ex una parte et honorem heredes Staphanus Signarii ex alia et carreria de [menores, minores] ex una parte et carreria publica et flumen Garona ex altera simili modo dictus nobilis Ramundus de Tholose vendidit et libere dicto Germano de Mauraco dederunt pudent detinenti stipulari et recipiendo totam illam quartanarii parte toto illo orti franc et libere et terram qua est quod dixit se here pro indivisio cum dicto nobili Nicholau de Tolosa at aliis personenses prope honor soror minoretes confrontat et adia cutet inter honorem dictorum soror minoretas ex duabus partibus et carreria publica ex altera toti illi habenda et tenenta vendido sirviende expleitat et possiderat... » (Pour 1360 £ tournois).

Le Temple

Le Temple a eu un premier établissement vers 1130 devant la Dalbade, puis il fut installé dans un hôtel situé entre le *camín frances* et la muraille de Garonne, probablement vers 1180. Incendié en 1215, il est reconstruit et

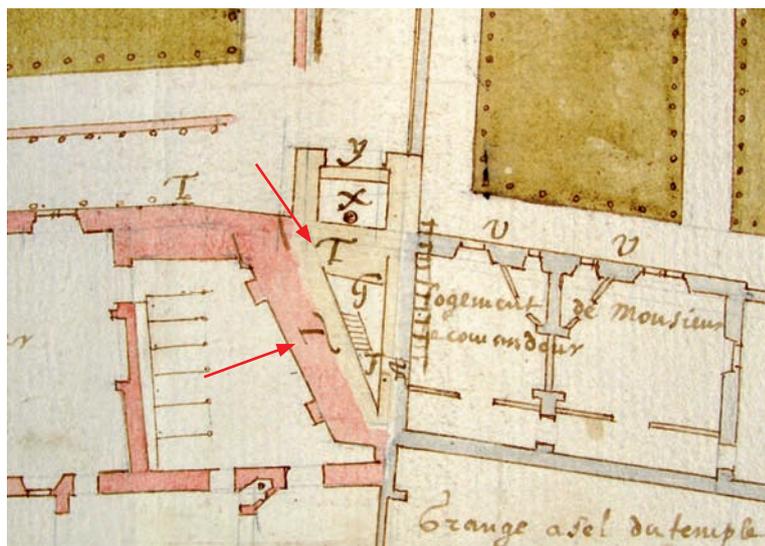


FIG. 3. LA MAISON DU TEMPLE ET L'HÔTEL DE MASUYER. Extrait du plan d'ensemble de Souffron montrant un segment du mur identifié à la muraille. A.D.H.G., 73 J 2, pièce 24, papier 1622.

Cliché B. Venzac, L.-C. Thémelin.

agrandi²⁰. En 1287, le Temple acquiert la partie du passage public situé à l'avant, du côté de la Garonne, qu'un plan de 1622, levé par l'architecte Souffron, atteste être devenu ensuite un jardin²¹. L'agencement des constructions présenté par ce plan indique que le précepteur, et plus tard le commandeur, habitait le corps de logis situé en arrière-cour et donc que sa façade côté Garonne devait reposer sur la muraille ou utiliser ses maçonneries dans son élévation. Sur ce plan, on observe en effet que la façade du logis dit « du commandeur » repose en sous-sol sur un mur très épais et qu'à l'angle sud et au pied du logis²², existe un retour oblique qui correspond peut-être à l'amorce d'un contrefort ou d'une tour. Ce court segment est à 50 m de la rue et à peu près dans l'axe de la muraille observée à l'Institut catholique (fig. 3).

H Malte, Temple de Garidech, L 1, 1, latin.

Fête Saint-Pierre et des apôtres 1287.

Dominus Ramundus Arnaldus, miles vignier de Tholose fait vente irrévocable à frère Bernard Lavandier, précepteur de la maison du Temple de Toulouse, de 18 brasses de longueur de la rue qui est derrière la maison de la milice du Temple, entre ladite maison et le fleuve de Garonne, comptés :

20. Bernadette SUAÛ, dans son article bien documenté « La maison du Temple de Toulouse : un site méconnu », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXX (2010), p. 203 à 237, présente un historique de cette maison du Temple auquel nous renvoyons.

21. A.D. Haute-Garonne, 73 J 2, pièce 24. Fonds Lemazuyer. Plan de 1622, dressé par Souffron.

22. A.D. Haute-Garonne, 73 J 2, *idem*, avec rabat levé.

Au pied « *pilarii muri domus Pons Arnaud de Noerio versus Portum de Albate, e quatuor decimo palmes amplitudinos computandos a pede muri veteris dicte domus milicie Templi versus flumen Garonna et a parte dicti Ponsii Astre quinque brachiatas amplitudine computandos ad pede muris sive parietis dicte domus milicie Templi versus dicti flumen* ». Pour 40 £ tournois.

Note : il s'agit de la privatisation d'une part de l'ancien chemin public longeant la Garonne. La somme sera versée par le viguier pour le Roi et pour l'œuvre, « *artum* », qu'est en train de faire « *magister Michaelis de Rodesio, magistri operum domini regii in Tholose* ».

La section de la rue du Temple (actuelle rue de la Fonderie) aux Couteliers

Trois opérations archéologiques ont été menées dans ce secteur, situé au nord du pont de Tounis (fig. 2) ; aucune d'entre elles n'a permis de retrouver la trace du rempart :

- celle de l'abbé Baccrabère, en 1984 (n° 15-21 de la rue des Couteliers),
- celle de Jean-Louis Hillairet, en 1998 (n° 13 de la rue des Couteliers),
- celle de Fabien Callède en 2004 (n° 23 de la rue des Couteliers).

Au n° 13 fut découvert un mur d'un peu plus d'un mètre d'épaisseur (entre 1,05 m et 1,15 m), constitué de deux parements en briques et d'un blocage de galets. Il est situé à 20 m environ des façades ouest donnant sur la rue ; il est fondé dans la molasse à partir de la cote 136 m NGF. Il appartient à une construction datée du XIV^e siècle par un lot de céramiques²³.

Du n° 15 au n° 21, un mur suivi sur 31 m est plus ou moins parallèle à la rue des Couteliers, sa distance par rapport à celle-ci passe de 7,4 m au n° 13 à 8,25 m au n° 23 ; sa base a une largeur d'1,20 m. Il est constitué d'un blocage de galets noyés dans de la chaux et apparaît à la cote 140,95 m NGF. La chaussée de la rue des Couteliers étant à la cote 144,15 m NGF, la fondation pénètre de 90 cm (cote 140 m NGF environ) dans un sol non anthropisé (molasse). Le niveau associé à cette maçonnerie, fouillé sur quelques m², s'étend du mur jusqu'à l'aplomb de la rue et contient un abondant matériel antique daté des I^{er} et II^e siècles de notre ère²⁴.

Au n° 23, l'observation du bâti a révélé la présence de trois murs principaux situés respectivement à 9,5 m, 16,5 m et 21 m de la rue : malheureusement, l'aménagement de deux niveaux de caves a fait disparaître toute trace antérieure²⁵.

Niveau d'apparition de la molasse

Du n° 15 au n° 21 de la rue des Couteliers, la molasse apparaît vers la cote 138 m NGF (le niveau de la rue variant de 144,10 à 144,20 m NGF). Dans le sens est-ouest et du côté nord, sous la rue, la molasse a été repérée à 138,9 m NGF. Dans les 15 premiers mètres sa surface s'affaisse à la cote 135 m NGF pour remonter à 136, puis plonge vers la Garonnette où sa surface est ponctuellement observée à la cote 129,5. Dans le sens est-ouest et du côté sud, la molasse est repérée à 138,30 m NGF ; sur les 15 premiers mètres elle plonge à la cote 136 m NGF puis remonte à 138 m NGF avant de replonger rapidement vers la Garonnette, à 129,5 m NGF²⁶.

Il faut noter d'autres observations faites aux n° 17 et 19 de la rue des Couteliers : depuis l'aplomb de la rue, la surface molassique est relativement plane sur 20 m (base du cordon de berge), puis elle passe rapidement – en quelques mètres (talus) – de la cote 137-138 m NGF à la cote 133,50 m NGF, pour descendre enfin en pente douce vers la Garonnette²⁷.

23. Jean-Louis HILLAIRET, *Rapport de fouilles, 13 rue des Couteliers*, Toulouse, S.R.A., 1998, p. 9-12.

24. Georges BACCRABÈRE, *Rapport de fouilles, n° 15-21 de la rue des Couteliers*, Toulouse, S.R.A., 1986, p. 2-4.

25. Fabien CALLÈDE, *Rapport de fouille n° 23 de la rue des Couteliers*, Toulouse S.R.A., 2004. Niveau de la chaussée de la rue actuelle : 144,2 m NGF, 1^{er} niveau de cave : 141,4 m NGF et sol du 2^e niveau de cave, de 9 à 16 m de la rue, à 137,5 m NGF, entamant la molasse.

26. Musée Saint-Raymond, fonds Baccrabère, 1984, *15-21 rue des Couteliers*, notes de terrain, coupe E-O.

27. *Id.*, coupes N-S coté rue et coté Garonnette.

Observations générales sur ce secteur

55 m séparent la limite sud de la parcelle n° 13 de la partie nord de celle située au n° 23 de la rue des Couteliers. Sous la rue, les niveaux anthropisés peuvent atteindre 5 à 6 m d'épaisseur mais ils ont, semble-t-il, été largement détruits dès le XIV^e siècle par l'aménagement de caves sous les maisons. Le rebord du talus de la berge, indiqué par le net infléchissement de la surface de la molasse, est distant de 18 à 20 m de la rue, à une cote moyenne de 137,5 m NGF (136,8 à 138 m NGF, voir note 25).

D'après les observations effectuées sur le tronçon de l'Institut catholique – corroborées par les données textuelles –, la muraille n'était pas fondée sur le haut du talus mais un peu en dessous, sur la pente descendant au fleuve. Ainsi, cet aménagement lui faisait suivre un tracé partant, au sud, de 18 à 23 m minimum de la rue des Couteliers, et au nord de 21 à 26 m, à peu près parallèlement au mur « romain » relevé par G. Bacrabère aux n° 15 à 21²⁸. Bien que l'enceinte soit formellement attestée *communem clausuram* dans des inféodations du XIII^e siècle et au niveau du n° 11 de la rue des Couteliers (parcelle actuelle n° 58), dans l'allivrement du capitoulat de la Dalbade en 1458 (maison de Mr de Saxis, confrontant par derrière la *muralha et forsa* de la ville)²⁹, aucune preuve archéologique n'a pu être relevée jusque-là.

Le rempart de Garonne est à 78 m de la rue de la Fonderie lorsqu'il quitte la parcelle de l'Institut catholique, à 55 m de la rue en traversant l'extrémité sud de l'ancien enclos du Temple. Son tracé se poursuit vers la rue du Pont de Tounis où il ne serait plus, d'après les données médiévales, qu'à 32-33 m de la rue de la Dalbade³⁰. De là, la distance entre la muraille et la rue des Couteliers serait constante : 30 à 31 m au niveau du n° 23 de la rue des Couteliers. Au n° 37, dans la parcelle qui jouxte le Pont-Vieux en 1256³¹, la distance jusqu'à la poterne est de 24 m, mais le mur proprement dit est sans doute un peu plus loin car au n° 49 des Couteliers, 40 m le séparent de la rive de la rue. Ces mesures confirment les observations faites lors des opérations archéologiques de la rue des Couteliers qui indiquaient avec certitude que la muraille ne passait pas dans la bande des 22 m longeant la rue³². Les investigations, n'ayant pas excédé 21/22 m de profondeur à partir de la surface de la rue des Couteliers, ont seulement atteint la cote 135 m NGF, et il reste donc possible que les vestiges du mur se soient trouvés en dehors de ce champ. Mais la largeur de la zone inexplorée reste alors très mince (10 m au maximum, soit entre 21-22 m et 31-32 m de la rue). Il paraît plus probable que la muraille ait totalement disparu dans cette zone.

*Les documents d'archives**Les fiefs du Temple et de l'Hôpital Saint-Jean à l'est des rues du Temple, de la Dalbade et des Couteliers.*

Sources : B.N.F., Na lat 32 ; A.D. Haute-Garonne, H Malte registres 359 et 399, H Malte registre 2377, 2378 et 2381 ; A.M. Toulouse CC 12 : allivrement Dalbade 1458, CC 14 : cadastre Dalbade 1478 et CC 21, cadastre Dalbade 1550.

Quatre propriétés peuvent être identifiées et positionnées approximativement avec des indications de distances entre la rue et la muraille de la Cité (*communem clausuram*), cf. *infra*.

Rubrique de ces quatre propriétés : feudataires de 1182-99 => 1256-59 (feudataires et longueur de la parcelle) => feudataires du cadastre 1478 => n° de parcelle actuelle.

Les feudataires successifs de ces maisons sont dans les registres de Malte couvrant ensuite les XV^e et XVI^e siècles. Ils se retrouvent dans les *comus* (impôts de la Ville) puis dans les cadastres de 1458, 1478 et 1550. Le dernier chiffre qui renvoie à un ou plusieurs numéros du parcellaire actuel est donné pour indiquer une position approximative compte tenu des divisions et/ou regroupements intervenus au fil du temps.

Poncet Rogé (cf. Bernard de l'Hospital en 1199, voir *infra*)

28. G. BACCABÈRE, *Rapport de fouilles...*, p. 1.

29. A.M. Toulouse, CC 12, cadastre Dalbade, 1458, fol. 27v et ss.

30. INRAP Saint-Orens, Fonds Molet, Boite 2, Toulouse Cité-Ouest, plan 5, 1478 : restitution cadastrale de 1478, d'après A.M. Toulouse, CC 12, Dalbade 1458, fol. 25 et 25v et CC 14, Dalbade 1478, moulon des Couteliers, article 1-4.

31. B.N.F., Na lat 32, latin, n.p. Ordre chronologique. Acte Roget, 1256. Dans le bail à fief passé par Roget au Temple, on ne peut être certain que les 15 brasses (environ 24 m) de profondeur indiquées s'appliquent directement à la muraille, l'acte indique seulement jusqu'à la *postela* (poterne ou entrée voutée) *del Pont Viel et a la muralha*.

32. F. CALLÈDE, *Rapport de fouille...*, c'est la limite de l'emprise de la fouille à partir de la rue.

Raymond de Portal

1 Martyr Tolosan => (19 brasses 6 pans : 31,5 m) => Saint-Félix en 1478 => parcelle 417

Arnaud Ramond

2 Peyre de Murel => (20 brasses : 32 m) => Montbel (partie) en 1478 => 420

3 Peyrone de Castelmaurou et son mari Limozin => (19 brasses et demi : 31,2 m) => Marre (partie) en 1478 => parcelle 422

Vidal Myrol

4 Bernard de l'Hôpital => (19 brasses ou 19 x 1,6 m = 30,4 m) => Bessonnis en 1478 => parcelle 424-425, partie de 426

Note : en 1336, il est fait mention en confront de la ruelle qui deviendra l'accès à Tounis.

En 1458, aucune de ces parcelles n'est plus dite « limitée par la muraille ».

Entre le pont de Tounis et le Pont-Vieux, en 1458, seule une propriété, celle de Mr de Vaxis, probablement à cheval sur les parcelles n° 80-181 est encore confrontée en partie par la muraille. Dans A.M. Toulouse, CC 12, fol. 30, Dalbade : *del foc de la Dalbade. Mossen Paul de Vaxis, licencié en décret, jutge de Rieux a hun ostal en la carriera de la Dalbade confrontat la carriera, darre le fleuve de Garonne et va de l'ostal de Johan del Casse a celui de Domingo de Rapas, Lequel es murailha et forssa de la ville.* L'article relatif à Rapas ne faisant aucune mention de la muraille, c'est bien l'hôtel de Vaxis qui est concerné par l'ajout final. Ce dernier aurait dû être abattu et reconstruit : *mais loquel a cause del foc (1442 ?) ne a commençait a bastir de tot nau.*

Le fief du Temple à la sortie du Pont-Vieux

B.N.F., Na lat 32, np. Bail Roget, en 1256, confronte la rue, la montée « *devalada* » du Pont-Vieux où il a 15 brasses (24 m) et va jusqu'à la clôture commune.

A.M. Toulouse, CC 12, Dalbade : En 1458 la parcelle est à Andrieu Frayre, prêtre et confronte la rue et le portique.

A.M. Toulouse, CC 14, Dalbade : En 1478, à Andrieu Frayre, mais le portique ou « *sportela* » n'est pas mentionné.

Les cadastres de 1458, 1478 et 1550 indiquent que cette parcelle est la dernière du capitoulat de la Dalbade, rue des Couteliers, du côté Pont-Vieux et Garonne, et correspond aux parcelles actuelles 70-71.

Les actes contenus dans le manuscrit H Malte, reg. 359 (transcription en moyen français) (A.D. Haute-Garonne)

1181, septembre :

Guillaume Villain, fils de Pierre Borde, et Marie sa femme, donnent toute icelle maison avec ses édifices leur appartenant confrontant l'honneur des frères de l'hôpital de Saint-Jean et devers l'honneur de Guillaume de Toulouse jusqu'à la rue par laquelle on va à la *posterla* (poterne ou portelle) (H 359, fol.10). La muraille n'est pas citée dans ce document.

Note : première mention de l'accès au Pont-Vieux (*postela* ou parfois *sportela*), la dernière est de 1458.

1182, janvier :

Pierre de Muret donne à Dieu et à Saint-Jean une maison et tous les édifices qui y sont et qui confrontent avec l'honneur et maison de Vidal Myrol, avec la maison de Pierre de Lemosyn et Poncia sa femme et tient *despuis les murailhes de la présente ville de Tholoze* jusqu'à la rue publique (H 359, fol. 15).

1182, février :

Tholosan Martyr et Martin Villani donnent et délaissent à l'Hôpital de Jérusalem la moitié de tout l'honneur et édifices que confronte l'autre honneur desdits religieux qu'est à présent Raymond de Portal et va jusqu'au fleuve de Garonne et tient de l'honneur de G. de Toulouse jusqu'à la rue par où on va à la porte de *sportela* (H 359, f° 12). La muraille n'est pas citée.

1199, avril :

l'an mil cent nonante neufe la quatriesme d'avril Bernard de Lhospital a donne a Dieu a la Vierge marie et a l'hospital de JHLM cinquante sous tolsa de charite lesquels assiz sur sa moytie d'une maison quil tient en personne dudit hospital quest entre la maison de Poncet Roge e de sa femme et l'honor de Arnaud Ramond tient de la rue publique jusqu'aux murailhes et cayreforc de la presente ville (H 359, fol. 15v).

1199, juin :

l'an mil cent nonante neut et le quatorziesme de juin Peyrone, fille d'Arnaud de Castelmaurou et pour poba son mari et pour leur enfant, donne à Dieu, à la Vierge Marie et à la lumière que Arnaud, davant Maistre de Saint-Remezii e au prieur de l'hospital de Saint-Jean de JRSL et aux habitants de ladite ville presents et advenir 4 deniers tolsa d'oblies avec toutes dominations et appartenances, et pour la preditte e son mary Limouzin aussi 3 den. Tolsa sur le fief qu'ils tiennent qui se confronte avec l'honneur d'Arnaud Ramond et avec celui qui a appartenu à Pierre de Murel et darre jusqu'à la commune clausura de la ville... (H 359, fol. 16).

1240 :

Dans H Malte, 122, 1 (réf. Du Bourg, dans *Le Grand Prieuré de Toulouse*, cité, mais non retrouvée) : maison inféodée par le Temple aux frères Bernard-Durand et Pierre de Millars, qui va de la rue publique à la clôture publique de la cité.

Septembre 1246 :

Maison des Bains avec tous *edifices* qu'est près la porte de la Dalbade et va depuis la pierre qui est hors les murs de la cité jusqu'au fleuve de Garonne. Elle est donnée à l'Hôpital par Mancip de Toulouse et par son fils Pierre de Toulouse. (H 359, Fol. 31).

1251, 29 octobre :

H Malte 359, fol.32v, *Guillaume de Toulouse, par volonté et consentement de son père, Pierre, fait don à la religion du Temple de toute icelle maison avec le lieu où elle est laquelle confronte la maison du Temple de deux parts et despuys la rue publique jusque à la rive de Garonne, et a l'entrée et issue jusqu'à la Garonne.*

Noteri ... quod Guillelmus de Tolosa, cum consilio e assentio de Petrus de Tolosa, patri sui, que hoc totum laudavit et concessite vel quod ita fieret sua bono propria ac spontanea voluntate pro amore Dei et pro conitate et pro salute et redemptione anima suo et omnium parentum eorum dedit et titulo facte et nuova cabilis venditionis facta inter vivos donando concessit domino Deo et Sancte Marie genitrici ejus et omnibus sancti dei et domino Theobaldo de Carmanho (MDMT) in provincia et Frater Jordano, preceptorum domus milicie Tholose totum illum domum et locum in quo est et totum illum honorem cum omnibus eddificiis et bastimentis ibi existente et cum omnibus instrumentis ipsius honoris. Que honor est inter honorem ipsius Domus milicie Templi Tolosa de duobus partibus et tenet de carriara publica usque ad ruppe Garonna et habet introitu et exitu usque ad Garonna. Et de toto isto predicto domo prefatus Guillelmo de Tolosa debet et convenet esse guiren dicto venditio Theobaldo. La muraille n'est pas citée.

Témoins : Mancipius de Tolose, Phillippus Gaytapodio scripsit.

Note de 1577 : *c'est la maison de Madame de La Mamyé et aultres jusqu'au carreyrou de le quel on pouvait aller à Garonne et Fabre, président, jadis le fait perdre (on ne peut traverser sa maison).*

Acte contenu dans le manuscrit Na. Lat. 32, copie latine du Ms Lat. 11011(B.N.F.)

1182, P. Berenguario, magister milicie Temple ad Tolosa. Lausime des Toulouse aux Temple.

« totum illam casalem et domum cum omnibus eddificiis et bastimentis que est inter alios honores ipsorem fratres predicti domus milicie et casalem W. Scriptoris et tenent de carriara publica usque ad communem clausuram hujus villa ». Tout ce casal est donné en lausime à W. Nîger « hoc fuit factum, consilio et voluntate Tusetus de Tolose et fratres, scilicet Raymundi-Atoni et Willelmus de Tolose que sunt domini ejus casalis, quibus domum predictis vendidit, reddidit et solvit hoc feodum, ad cartam hejus feodi ad dominum P. Berenguari et aliis fratribus ». O : 6 chapons ; Réa : 12 chapons. Reviendra au Temple après leur mort.

Ils retiennent (les Toulouse) par dominations sur ce *casal* la tierce part de ce qui serait trouvé, tant d'or que d'argent « *heris out metalli, vasorum out lapidorum* ». Signent les trois frères Toulouse.

Actes contenus dans le manuscrit 101 H Malte reg. 2377. H Liste des oblies dues pour l'année 1284 à l'hôpital Saint-Jean de Jérusalem (A.D. Haute-Garonne) :

Pour les censives des maisons situées entre la rue publique ou Chemin français et la Garonne :

B de Bozigas p une domo (domo W P Lavanderii, domo filios R J. de Canaberiis, domo Fratri hospital Jhe Tolose et clausura comunem)

Filios R J de Canaveriis p domo (domo P de castello, domo F H J.T, et vias publicas)

B. W. Banéator, P Balnea (inter honore F D H J T, Garona et via publica)

B Trobat, agulerii, domo (domo B Maysella, domo W. ..gal de villa et clausura Communem)

W Maysella, agulerii p domo (domo de trobat, domo de Barravi de Pulchro podio, tornerii, domo Vital W Lavanderii, et via publica).

Bernarda Tornera, tornera, p domo (domo B Sela, domo V Lavanderii et via publica)

B Ugoni, p domo (domo V Lavanderii et domo de W B Ugony et domo B Deymerici et flumen Garona

Marchese, agulerii p domo (domo B Aymerici, domo B Ugony, via publica)

Petri Maselerii p domo (domo B Agulerii et ses frères, domo P Montonni sabateriii, flumen garona et via publica)

P Montoneri sabbaterii p domo (domo P Mazelerii, domo F H J T, flumen Garona et via publica

Adam cayrada (remplace W de Marniis) p domo (domo P Mazaelerii et domo F H J T de toutes parts)

I liste d'oblies pour l'année 1284 :

À Toulouse, entre la rue publique ou commune, et la *clausura* de la ville ou le fleuve Garonne.

Reprise de la liste H, c. 1287 (les noms sont presque les mêmes).

R Lavanderii et B fratres

W Banearorioris

R Bacaderii

R de cananegio

B de Agerno

P Arquerii, balesterii

R Medie et fabrissa eius uxor p domo (cf honor de Petri Montony, honor W jugdatoris, tenet de clausura ejusdem ville tholose usque ad carreria publica) videlicet medietate a feste de Sa Thomé.....

Ils sont remplacés par *Stephani Pictoris*.

A Agularii, mercator

G Fabri, capellari

Johannis de Borges (remplace Andreas de Potge)

Substructions au n° 49, rue des Couteliers

Lors de la séance du 26 mai 1891, M. de Lahondès relate à la Société archéologique du Midi de la France, la visite qu'il a faite en compagnie de M. de Malafosse dans l'ancien couvent de la Madeleine où des ouvriers, reprenant en sous-œuvre le mur du fond de la cour, avaient dégagé à 5 m de profondeur, une substruction que M. de Malafosse n'attribuait pas à la muraille elle-même, mais plutôt à sa fondation car on voyait dans le mortier l'empreinte de fragments de colonnes couchées³³. Le lieu où ont été observées ces fondations se trouvait à 40 m environ de la rue des Couteliers. L'analyse des plans successifs montre que se sont succédé sur la parcelle les bâtiments de l'hôpital du Saint-Esprit de la Cité, des Dames repenties et enfin de la Magdelaine jusqu'à la Révolution. Le bâtiment qui donnait sur la Garonnnette, et dont le mur arrière est repris en 1891, ne peut être que celui qui été bâti après 1865. Hasard ou nécessité liée à la nature du terrain, il reprend la position de l'ancienne fondation. Sur le plan Berey de 1663 on distingue bien le haut mur qui séparait les parties hautes et basses du couvent et qui se prolongeait au sud, recoupant les parcelles actuelles n° 75, 186, 73 et 72 (fig. 4 et 5).

33. B.S.A.M.F., Nouvelle Série, 1890-91, p. 72-73, séance du 26 avril 1891.

Le plan urbain de 2006

Au n° 49 de la rue des Couteliers, la parcelle porte le n° 75 et donne à l'arrière sur la rue de la Garonnette. Elle se compose d'un corps de logis sur la rue des Couteliers et d'un bâtiment couvert ou hangar, d'une cour et d'un autre corps de logis sur la rue de la Garonnette (n° 20).

Le plan d'urbanisme de 1970 au 1000^e

La parcelle et la disposition intérieure des espaces bâtis ou non bâtis restent inchangées du côté de la rue des Couteliers par rapport à ce qui est représenté sur le cadastre de 1830 et le plan de 1865 (le bâti en façade des Couteliers est classé S (solide). Du côté de la Garonnette, un corps de bâtiment deux fois plus épais forme deux retours en U encadrant une petite cour. Ce bâtiment donnant sur la rue de la Halle aux Poissons est toutefois classé V (vétuste).

La couverture aéro-photographique de 1926.

Le bâtiment donnant sur la Garonnette est bien visible sur la photographie, il a doublé de superficie par rapport à celui qui apparaissait sur le cadastre de 1830.

Le plan de 1865

La parcelle et la disposition intérieure des espaces bâtis ou non bâtis restent inchangées par rapport à celles du cadastre de 1830.

Le plan Vitry 1848

La parcelle et la disposition intérieure des espaces bâtis ou non bâtis restent inchangées par rapport à celles du cadastre de 1830.

Le cadastre dit « Napoléonien », 1830, au 1250^e

La parcelle n°164 correspond à celle qui porte le n° 87 sur le plan Grandvoinet. Elle se compose d'un corps de logis côté rue, une petite cour et deux petits bâtiments ou dépendance. L'arrière est occupé par un espace ouvert longé au sud par une galerie qui rejoint un corps de logis donnant sur la berge de la Garonnette. Ce bâtiment est de construction récente (entre 1800 et 1830). Les bâtiments ou galeries qui bordaient la cour au nord et à l'ouest ont disparu.

Le plan Grandvoinet

La parcelle se situe dans le moulon 3 de la Dalbade (<1780-1808>). Ce plan est postérieur à la Révolution et l'ensemble de la propriété antérieure est divisée en 3 parcelles portant les numéros 87, 88 et 89. La parcelle n° 87 correspond au n° 49 actuel. Elle comprend un corps de bâtiment donnant sur la rue (à l'emplacement de l'ancienne cour d'entrée) et un grand espace ouvert qui est entouré au nord et à l'ouest par des bâtiments étroits ou des galeries couvertes.

Le plan Saget, 1753

Ce plan montre un complexe formé d'une cour et de bâtiments où la mention « les Révérends Pères de la Magdelaine » est portée. Ce complexe comprend un bâtiment (probablement l'église ou la chapelle) au sud sur la rue des Couteliers et une cour d'entrée au nord. À l'arrière se trouvent deux cours (une petite au nord, une grande au sud), puis un corps de bâtiment occupant toute la largeur de la parcelle (qui paraît regrouper les parcelles n° 87 à 89 du cadastre Grandvoinet), et enfin derrière, un jardin donnant sur la berge de la Garonnette.

A.M. Toulouse CC 2868, 8^e cahier, fol. 502-12 [début XVIII^e siècle]

Plan de masse du couvent des religieux de la Madeleine (XVIII^e siècle). Le local fut antérieurement le siège de l'hôpital du Saint-Esprit de la Cité.



FIG. 4. VUE D'UNE SECTION DE LA MURAILLE DE GARONNE à l'arrière de l'hospice de la Magdelaine, détail du plan de 1663, eau-forte, THOLOUSE, à Paris, chez Nicolas Borey. Musée Paul-Dupuy (50-6-1).

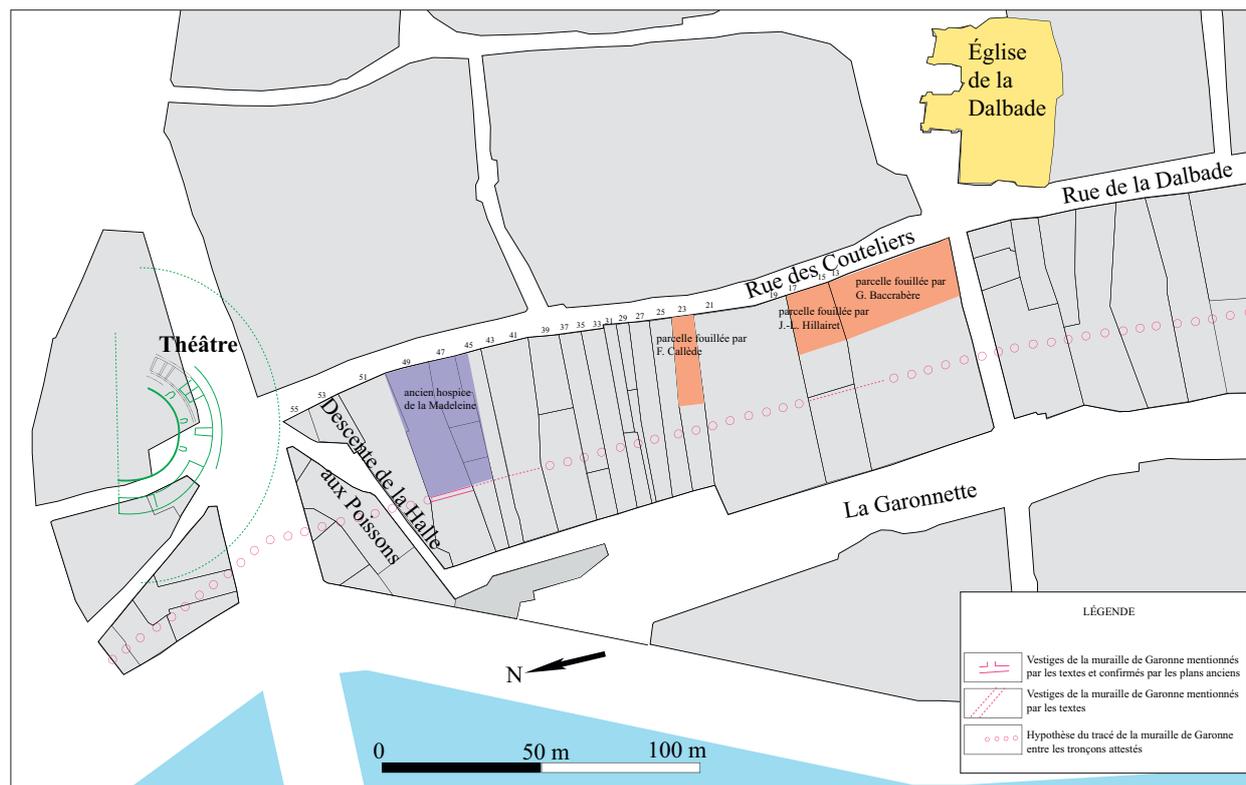


FIG. 5. HYPOTHÈSE DU TRACÉ DE LA MURAILLE DE GARONNE SUR LE PLAN ACTUEL DE TOULOUSE, DE L'ANCIENNE HALLE AUX POISSONS À LA RUE DES COUTELIER. Dessin H. Molet.

Le plan dit de Jouvin de Rochefort, 1690

Il s'agit d'un plan de restitution du cadastre de 1680 fait en 1818 par Vitry. Il indique que la parcelle n° 7 du 4^e moulon du Pont-Vieux est en deux parties. Il s'agit de la propriété du couvent des Pères de la Magdelaine.

Le plan Berey gravé 1663

Dans le 4^e moulon du Pont-Vieux on distingue nettement l'aménagement intérieur de la parcelle du couvent de la Magdelaine : sur la rue, côté sud se trouve l'église, séparée d'un corps de bâtiment situé au nord par un *courroir*. À l'arrière, une cour arborée limitée à l'ouest par un haut mur au-delà duquel on peut voir un jardin puis des bâtiments ou dépendances donnant sur la Garonnette (fig. 4).

De l'ancienne Halle aux Poissons à la Viguerie (fig. 6)

Le tronçon central de la muraille de Garonne est peu documenté. Le secteur relevait au Moyen Âge du fief et domaine foncier de la Daurade dont les archives anciennes ont disparu lors de l'incendie de 1442. L'exploitation des allivements de la Daurade en 1458, du Pont-Vieux en 1461, du cadastre de la Daurade en 1478 n'a fourni aucune indication nominale et sûre de la muraille³⁴. Les documents qui restent donc utilisables sont les accords concernant le passage public passés entre la Ville et la Daurade, entre la Ville et les moulins de la Daurade³⁵ et les actes portant sur la Viguerie (cf. *infra*).

34. A.M. Toulouse, CC 7, 1458 (occitan), CC 10, 1461 (occitan), CC 16, 1478 (copie XVII^e siècle). Pour le Pont-Vieux le registre d'allivement de 1458 et le cadastre de 1478 étaient portés manquants dès l'inventaire de l'archiviste Balard en 1525.

35. A.M. Toulouse, AA1, acte 14 et 34 portant sur le rachat des droits de portage sur le passage, s.d., et vers 1150 ; A.D. Haute-Garonne, 102 H, L 145, 1192 : accord sur la reconnaissance du libre passage sur la berge depuis le nouveau pont (pont de la Daurade) jusqu'au Bazacle entre la Ville, les *pariers* des moulins du Bazacle et La Daurade.

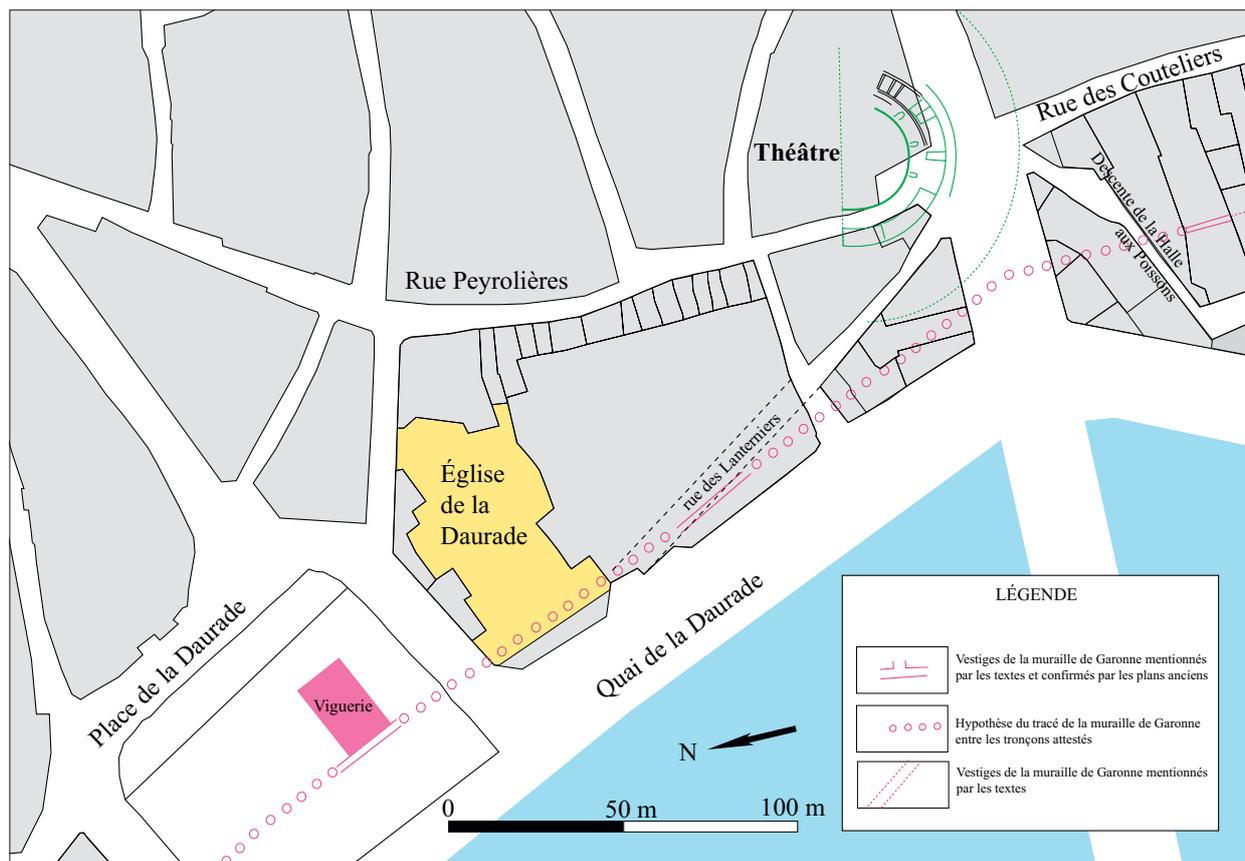


FIG. 6. HYPOTHÈSE DU TRACÉ DE LA MURAILLE DE GARONNE SUR LE PLAN ACTUEL DE TOULOUSE, DE L'ANCIENNE HALLE AUX POISSONS À LA VIGUERIE. Dessin H. Molet.

La Halle aux Poissons

Le secteur de l'ancienne Halle aux Poissons

Les historiens toulousains ont longtemps cru que les arches de la descente de la Halle aux Poissons étaient un vestige de l'aqueduc antique et que le dos d'âne que fait cette rue dans sa partie haute marquait le passage de la muraille de Garonne³⁶. Cette tradition a pu être démentie par les travaux actuels³⁷. La sortie de l'aqueduc antique sur la rive droite a servi de limite pendant tout le Moyen Âge et même à la suite de sa disparition, après 1458, entre les capitoulat du Pont-Vieux et de la Dalbade³⁸. Rapporté à la topographie actuelle, son tracé passerait à l'intérieur de la parcelle 72, numéros 41-43 de la rue des Couteliers, avant de continuer le long de la rue de la Madeleine puis du Coq d'Inde.

Le tracé de la muraille, attesté dans la dernière parcelle du capitoulat de la Dalbade en 1458³⁹, se prolonge au nord où son soubassement a été repéré en 1891 (voir *supra*) au n° 49 de la rue des Couteliers, à 40 m de la rue et à une quinzaine de mètres au sud de la descente de la Halle qu'elle devait traverser à mi-parcours. Aucune trace de la muraille n'a été

36. BACCABÈRE, 1977, III, voir plan général en insert.

37. CATALO, CAZES 2010, fig. 85, plan général restitué de la ville en 1335.

38. A.M. Toulouse : limite du capitoulat de la Dalbade en 1478 (CC 13), limites des capitoulat du Pont-Vieux et de la Dalbade en 1550 (CC 21 et CC 25).

39. A.M. Toulouse, CC 12, Dalbade 1458 : maison d'andrieu Frayre, à l'extrémité nord de la rue des Couteliers, confrontant la rue, la Garonne et le portique.

trouvée dans le secteur et l'étude menée dans les caves et les soubassements de l'ancienne Halle aux Poissons a été, sur ce point, infructueuse⁴⁰. Il faut en conclure que les caves des maisons rachetées aux héritiers Chalon, ou les travaux de 1552, ont oblitéré la muraille⁴¹.

A.M. Toulouse, II 39

Prévision du déplacement de la Halle aux Poissons, 1 août 1493 (non suivi d'effet mais le site choisi est celui de 1552).

Note : Les maisons appartenaient à la famille Chalon au moins depuis 1432 et à Guillaume Chalon en 1517, date de l'achat définitif par la Ville. Malheureusement le cadastre du Pont-Vieux pour 1478 était manquant aux archives de la Ville dès le XVI^e siècle.

Entre Halle et Daurade

Entre la Halle aux Poissons et le monastère de la Daurade les rares informations concernant le segment central de la muraille de Garonne induisent une modification de l'orientation de son tracé intervenant vers le secteur de l'ancienne Halle. Cette modification doit sans doute être mise en relation avec la position du théâtre antique. L'emprise de ce monument est partiellement reconnue depuis les travaux de l'architecte Esquié⁴² à la fin des années 1860 et son diamètre est estimé à 94 m⁴³. Si l'on suit la restitution proposée par A. Badie⁴⁴, le mur extérieur de la *cavea* suivait une courbe du sud-est au sud-ouest qui s'ouvrait au nord, débordant sur la rue Lanternières et dominant directement la Garonne.

On peut alors envisager trois hypothèses pour le tracé de la muraille à ce niveau :

- Elle aurait buté contre le mur d'enceinte de la *cavea* du théâtre, mais dans ce cas elle aurait été certainement repérée lors des travaux de J.-J. Esquié.

- La muraille aurait contourné le théâtre par l'ouest, mais celui-ci ayant déjà été bâti sur le haut de la rive de Garonne, il ne reste guère de place pour l'implanter.

- La muraille aurait rejoint le mur de la *cavea*, se confondant avec lui, le renforçant éventuellement, puis s'en serait détaché pour poursuivre vers le nord.

Cette dernière hypothèse nous paraît la plus probable ; cette solution permettait de surcroît de créer à peu de frais un bon point d'appui défensif à mi-parcours de la muraille de Garonne.

Le secteur de la Daurade

Une des plus anciennes démarches de la municipalité avait été de racheter, vers 1130-1140, les droits sur le passage dit « public » passant au pied de la muraille de Garonne⁴⁵. À la fin du XII^e siècle, ce passage fait l'objet de controverses : d'abord en raison de la construction du pont de la Daurade puis de la tour-porche qui empiète sur ce passage⁴⁶, puis quelques années plus tard, par la création des moulins de la Daurade et de la chaussée qui finissent par couper le passage.

40. MATTALIA 2005, n.p. Voir vol.1 et la présentation de l'étude lors de la séance du 7 mars 2006 dans *M.S.A.M.F.*, p. 256-257.

41. A.M. Toulouse, II 293, reconnaissances féodales de Gargas (1343-1547), fol. 4-5 : 4 maisons rue du Pont-Vieux font l'objet d'inféodations en 1432. Le scribe qui retranscrit les actes à la fin du XVI^e siècle note : *le syndic de la ville l'a achepté ensemble les quatre maisons pour construire la halle suivi de Chalo l'a eu puis la ville*. Des caves ou chais existaient au début des travaux de 1552 et nous avons pu constater sur place l'importance des maçonneries appartenant à ces caves dont des pans sont encore apparents sur les côtés nord et ouest et dont les bases descendent au-delà du niveau des sous-sols actuels (vers 131 m NGF).

42. ESQUIÉ 1871, p. 303-321.

43. BADIE 2010, p. 233-243.

44. PAILLER, 2002, fig. 76 et 76 bis.

45. Cf. note 34.

46. A.D. Haute-Garonne, 102 H, L 145, règlement du libre passage empiété et contesté par la Daurade, 1198.

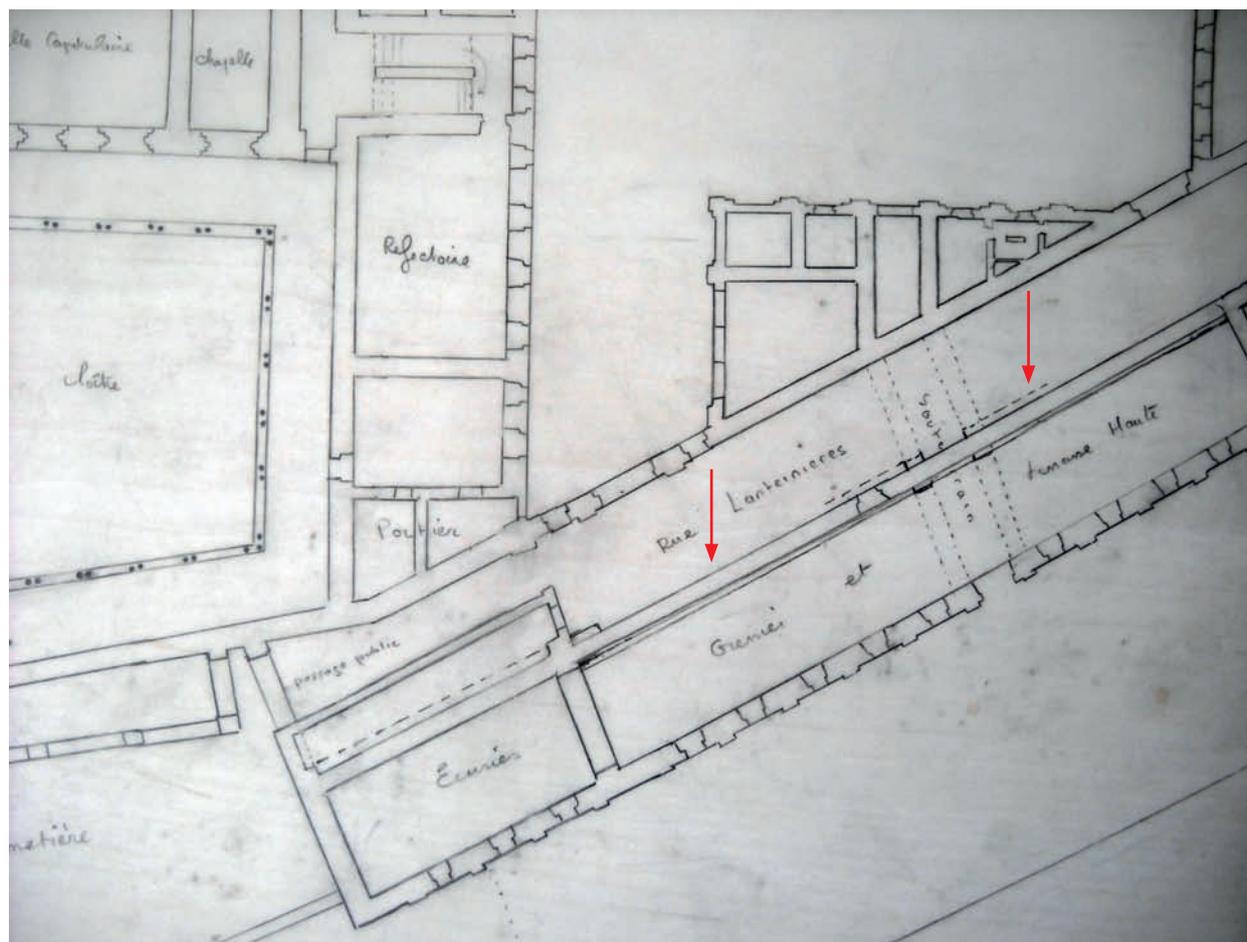


FIG. 7. TRONÇON DE LA MURAILLE DEVANT LE COUVENT DE LA DAURADE. Copie sur calque du plan de Franque conservé aux A.D. Hérault, Cote C 498-1.
Calque H. Molet.

Dans le premier cas, un accord est passé pour que les moines de la Daurade respectent le droit de passage puis le problème semble avoir été résolu par la création d'un passage souterrain sous l'extrémité ouest de la nef. La position de ce passage est attestée par plusieurs plans de la fin du XVIII^e siècle dont ceux de l'architecte Franque⁴⁷ (fig. 7). On peut en déduire que la muraille passait à l'est de la tour-porte du pont puisque seul le passage qui la bordait se trouvait concerné.

Dans le deuxième cas, l'affaire prend une plus grande ampleur car l'établissement des moulins et la construction de la chaussée impliquait la fermeture définitive du passage public. Dans ce procès⁴⁸, le plaid d'avril 1200⁴⁹ n'aboutit qu'à une demi-mesure qui ne fut finalement entérinée que bien plus tard, en 1373, lorsque la Daurade reprit les droits de la Société des moulins et s'arrogea la propriété des terrains formés nouvellement par les atterrissements dus à la chaussée qu'elle transforma en jardins⁵⁰. Le passage établi au pied de la muraille ne peut donc plus être utilisé mais, en compensation, la Ville récupère les droits sur le chemin passant de l'autre côté (de la muraille) qui devient alors

47. CAZES 2003, p. 59-74. Plan issu des A.D. Hérault, C 498-1 et plan des A.D. Haute-Garonne, PA 102.

48. A.D. Haute-Garonne, 102 H Daurade, 145, avril 1199 (1200 ns.). Voir SICARD 1953, p 103-104, et note 11.

49. A.M. Toulouse, AA 22, 1199, affaire du chemin de halage. Le prieur de la Daurade a fait établir le barrage de leur moulin en amont de la pile du Pont-Vieux dans les eaux du Comte. Il coupe le chemin de halage qui appartient à la commune depuis plus de 60 ans.

50. A.M. Toulouse. Original non retrouvé. Archives Molet, photocopié (p. 10-35). Pièce imprimée. Procès entre les États du Languedoc et les Moines de la Daurade, 1766. Elle comporte l'exposé par la Daurade, p. 11-20, des pièces justificatives de la propriété des jardins ainsi que l'enquête faite par les États sur la nature du sous-sol (sondages) indiquant que le jardin repose sur de la vase surmontant la molasse. Pour les États, le jardin appartient au lit du fleuve et relève du Domaine royal.

le nouveau passage public⁵¹. Ce chemin est celui qui est appelé « rue Lanternières » dans l'acte de 1373 puis « des Giponniers » aux XVI^e-XVIII^e siècles⁵². Ici encore nous pouvons déduire que le tracé de la muraille antique passait le long du côté ouest de la rue. Le plan de Franque montre que face au monastère, la partie ouest de la rue des Giponniers est bordée sur environ 40 m par un mur d'au moins 2 m d'épaisseur, au niveau des écuries et des réserves qui surplombent le jardin bas de la Daurade (fig. 7). Bien qu'il ne soit jamais signalé comme tel, il est plus que probable que ce mur soit un segment de la muraille qui dominait de près de 10 m le jardin bas. Le plan cadastral du moulon 7 de la Daurade réalisé vers 1788 (dit « de Grandvoinet »), figure toujours ce mur, ou du moins une partie. Il se place légèrement en avant de la façade actuelle de l'École des Beaux-Arts, sous le trottoir.

Place de la Daurade et ancienne Viguerie

La démolition d'une partie du Château narbonnais a entraîné le déménagement des locaux de la Viguerie. Le choix du nouveau site s'est porté sur l'hôtel proche « de Viviers » ou « de Viniès »⁵³ situé près de la Daurade dans un petit îlot bâti faisant face à la Garonne⁵⁴. Cet hôtel a une histoire : à la fin du XII^e siècle, la famille Barrau acquiert un ensemble composé d'une *aula petrini* donnant sur la Garonne, d'une autre *aula* située à côté, d'ouvriers et de tables⁵⁵. La famille les conservera longtemps, si bien qu'en 1335, la berge de Garonne avait pris à cet endroit le nom de *grava del barravenx*⁵⁶. En 1439, on mentionne toujours ici un grand hôtel, « avec tour » est-il précisé dans les cadastres de 1458 et 1478⁵⁷. Lorsqu'en 1551, il est visité par les maçons Guérin et Bilhières, ils décrivent un bâtiment entièrement bâti de *murailles, fort épais du côté de Garonne*⁵⁸ ; enfin le procès-verbal de la visite rédigé en avril 1555 indique que le mur donnant sur la Garonne a 14 cannes de long (environ 25 m) et qu'il faudra le curer au-dessus de 16 pans (environ 3,5 m) à partir du sol⁵⁹. Les trois autres murs, moins épais, sont de briques. Un document plus tardif, de 1606⁶⁰, fait état de réparations à faire dans le mur, situé du côté de la Garonne, de la cave de la prison du viguier que les prisonniers avaient creusé, réduisant la maçonnerie à 8 pans d'épaisseur (environ 1,78 m) à certains endroits. La grave des Barrabenx ou canton de Viviers était un des endroits les plus exposés aux crues de Garonne et la Ville dut procéder à de nombreuses réparations avant la construction des quais⁶¹.

L'ensemble de cette documentation étaye fortement l'hypothèse de la présence d'un tronçon de la muraille antique à l'ancienne Viguerie, d'autant plus que son alignement coïncide, moyennant une légère inflexion, avec celui qui borde la Daurade. L'attestation d'une *aula petrini* en 1182 nous amène aussi à nous poser la question de l'éventuelle présence d'une construction (tour, renfort ?) contemporaine de la muraille.

51. A.M. Toulouse. Moulins du château, 4^e série (référence provisoire) : 1377 ou 78 n.s. Arbitrage du Viguier : actes de 1199 grossoyés, le viguier fait indiquer que le report du passage est la rue qu'on appelle Lanternières.

52. A.M. Toulouse, CC 23, cadastre Daurade 1550 : c'est le premier cadastre où le terme *Giponniers* est officiel. Le terme est toutefois utilisé dès la fin du XV^e siècle parallèlement à celui de Lanternières.

53. A.M. Toulouse, CC 1689, 12/1550-10/1551. Consistoire. Délibérations sur le choix de l'emplacement de la maison du Viguier.

54. Détruit lors de la création des quais et de la place de la Daurade en 1772-1774.

55. A.D. Haute-Garonne, 116 H 49. Parchemin portant copie de 4 notices d'actes de 1182 et 1192 portant sur des acquisitions et passage de baux entre les Barrau et la Daurade.

56. A.M. Toulouse, CC 938, 1335, *deubtes de la ville*, article Valent, capitoulat de la Daurade.

57. A.M. Toulouse, CC 8 et 16, capitoulat de la Daurade, au premier petit *moulon* de Viniès.

58. A.M. Toulouse, CC 2426, pac, 6 juin 1551.

59. A.M. Toulouse, II 74, P.V. de visite de la maison, 18 avril 1555.

60. A.M. Toulouse, DD 287. Pièce : état des réparations à faire à la prison de Mr le Viguier, 1606.

61. En 1552, 8 cannes (env. 14 m) séparaient la Viguerie du haut de la berge. En 1680, la place ou terrain devant la maison du Viguier qui défendait les murailles soutenant le corps de logis avait en moyenne 5 cannes 2 pans (9 m) de profondeur jusqu'à la berge. À la suite de l'inondation de septembre 1727, le terrain est réduit à 5 pans au sud (1,1 m), à 18 pans au nord (4 m) et l'abrupt est de 3 cannes soit 5,4 m ! Ces indications témoignent de la puissance avec laquelle la Garonne érodait la rive droite, parfois très brutalement. La Ville dut combler cette usure avec des matériaux de démolition, solution bien provisoire en attendant la réalisation d'un quai.

De la Place de la Daurade au Bazacle (fig. 8)

Dans ce secteur qui mène à la porte du Bazacle de la Cité, qui prend à partir des années 1390 le nom de Porte peinte⁶², la muraille est bien attestée au XIV^e siècle. Le procès des charpentiers, qui se déroule vers 1300, donne un certain nombre d'informations avec quelques détails comme la mention d'un crénelage et d'un passage existant entre la rivière et la muraille dont le pied était battu par les flots en temps de crue (A.M. Toulouse II 49, cf. *infra*).

Mais ce secteur est aussi celui qui subit le plus la puissance des crues et la comparaison entre les cadastres de 1550, 1571, 1680 et les constatations faites dans l'enquête de 1727⁶³ montrent un recul important de la berge qui menace de couper la rue des *Blanchiers* : à deux endroits, l'espace subsistant n'est plus que de 2 toises (près de 4 m) alors qu'il était de 10 à 12 cannes (18 à 22 m) en 1550⁶⁴. 40 maisons sont écroulées, ruinées ou endommagées. En janvier 1709, Du Puy des Grais profite de la rupture de la chaussée du Bazacle pour se faire mener en barque le long de la berge, la Garonne est alors très basse, lui permettant d'observer en contrebas de la rive exceptionnellement découverte, la présence de *quelques morceaux de muraille renversez le long des Blanchiers*⁶⁵. La vieille muraille est peut-être également citée par Noguier en 1555 à la rue des *Blanchiers, joignant le Bazacle*, en 1627 par La Roche-Flavin dans la maison du bourgeois Vayres, à la place dite du Bazacle, par Bouquet de Savères en 1748 à la rue des *Blanchiers, à l'endroit appelé les Placettes, près du port de Bidou*⁶⁶.

Au coin de Quimbal (13 rue des Blanchers)

En 1478, la troisième parcelle de l'îlot est encore qualifiée de *plassa*, non construite, mais le cadastre enregistre à l'intérieur la présence d'un *haut mur* qui a résisté à l'incendie de 1463. Ce mur peut être localisé grâce au cadastre de 1550 qui indique que cette parcelle est divisée en deux, la partie basse étant occupée par des bains neufs qui vont subsister jusqu'à la crue de 1712. Dans la mesure où tout ce secteur, mis à bas en 1463, a fait l'objet d'une totale reconstruction, encore en cours dans les années 1480⁶⁷, nous faisons l'hypothèse que ce mur était un fragment de la muraille dont la solidité et l'épaisseur ont permis de résister aux sinistres. Elle suppose toutefois une inflexion du tracé de la muraille d'environ 10° vers l'ouest après la Viguerie.

A.D. Haute-Garonne, C 1614, cadastre de 1478, langue d'Oc et A.M. Toulouse, CC 16, copie abrégée XVII^e siècle.

En 1478, la troisième parcelle du 1^{er} *moulon* des Pêcheurs, celle du licencié *Messer J. Mouilho*, n'est encore qu'une place sur la rue (suite à l'incendie de 1463) mais elle est bordée, vers la Garonne, par une *murailha alta* et derrière celle-ci, on est en train de bâtir un établissement de bains.

Note : établissement de bains qui est localisé dans les cadastres de 1550 et 1571, ce qui permet de positionner un pan de la muraille.

Les bains du Bazacle et la muraille (25-27, rue des Blanchers)

En 1303, les tuteurs de R. Dupuy cèdent une maison qui confronte le mur de la Cité, auprès des bains du Bazacle. Les bains du Bazacle se trouvaient contigus à la Place des Pêcheurs du Bazacle et au bord de la Garonne⁶⁸. Pierre de

62. A.M. Toulouse, II 310, cahier 34 : acquisition d'une maison près la Porte Peinte par S. Paschal en 1396, de même vente par Sebeilhe, veuve Vital de Ville d'une maison confrontant *la Porta Pincta* en 1399. Dans CC 1855, 1404, fol. 13 : *porta pincta*.

63. A.M. Toulouse, DD 153, fol. 85-88. Cette enquête est le premier document qui enregistre de façon systématique les modifications et dommages causés par la crue sur toutes les propriétés situées dans le ressort de la municipalité.

64. L'atlas cadastral de 1680 donne des mesures de profondeur des parcelles entre rue et Garonne, les cadastres de 1550 et 1571 n'en donnent pas mais il est facile d'évaluer leur profondeur à partir de leur longueur de façade et de la surface indiquée.

65. DUPUY DES GRAIS 1718, p. 123. Exemplaire à la B.M. Toulouse, ms 1254 B.

66. NOGUIER 1555, p. 22, LA ROCHE-FLAVIN 1627, p. 10 et 24. Les localisations approximatives de ces mentions peuvent également être attribuées à l'extrémité de l'enceinte du Haut-Empire ou à des restes du château du Bazacle dans le cas de Vayres. Quant à Bousquet de Savères, il ne fait que reprendre Dupuy des Grais.

67. A.M. Toulouse, CC 16 : Le cadastre de la Daurade de 1478 indique la présence de plusieurs places (9 parcelles encore non rebâties) entre ruelle de Quimbal, rue des pêcheurs du Bazacle et Garonne.

68. A.M. Toulouse, II 7, 29 mai 1303.

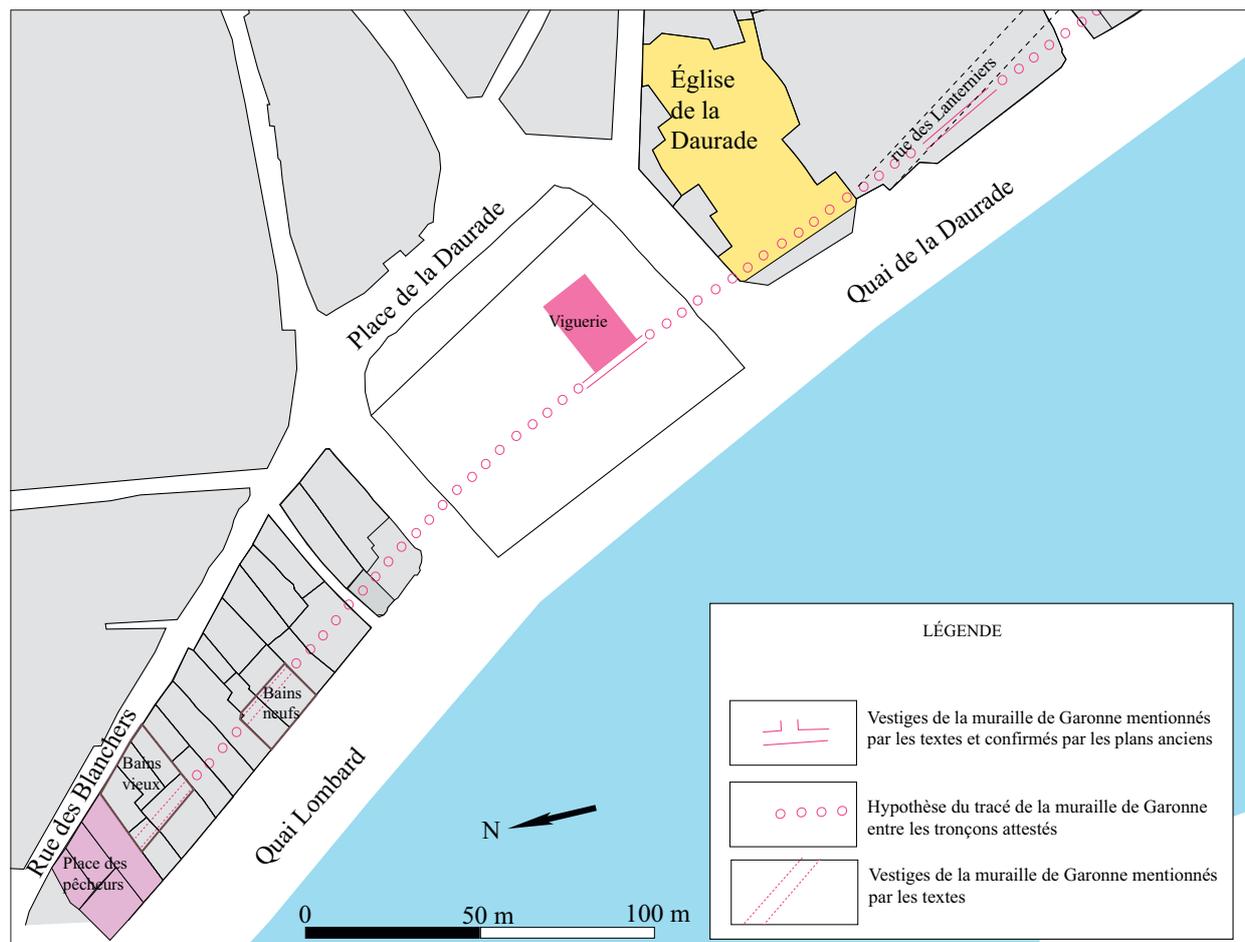


FIG. 8. HYPOTHÈSE DU TRACÉ DE LA MURAILLE DE GARONNE SUR LE PLAN ACTUEL DE TOULOUSE, DE LA PLACE DE LA DAURADE AU BAZACLE. Dessin H. Molet.

Luzenac les évoque lors de sa comparution devant l'inquisiteur Jacques Fournier en 1328⁶⁹ : vingt ans auparavant, alors qu'il était étudiant, il habitait une maison de la rue des Pêcheurs et passait devant les bains pour aller à la Porte du Bazacle (celle de la Cité). Ces bains sont encore mentionnés dans les Estimes du Bourg en 1335⁷⁰. De 1406 à 1453, la maison avec les anciens bains est occupée par Augier de Blanhac puis par Bertrand de Podio enfin par Jean Larroque⁷¹. En 1456, l'*oustal ou solait estre les bains vieux* est acheté par Gombaud au notaire Puiol ; il est alors confronté par la rue du Bazacle, la place des Pêcheurs et la muraille vieille⁷². Dès 1457, elle passe à Nicolas Picard qui y est toujours en 1478 et 1482 où il paye le cens à la Daurade pour une métairie et jardin⁷³. On peut suivre ensuite la propriété à travers les

69. DUVERNOY 1960, p. 52, déposition de Pierre de Luzenac, il a occupé pendant un an une maison située *apud basaclum ante balnea vetera*. Pour se rendre aux Études, son trajet est logique puisqu'à l'époque il n'existait aucune porte entre celle du Bazacle et la Porterie.

70. A.M. Toulouse, CC 3, Fol. 2 : Estimes des héritiers de Pierre Valent qui possèdent plusieurs hôtels situés devant les bains du Bazacle valant 70 Livres.

71. A.D. Haute-Garonne. 102 H 145, pièce non numérotée : Inventaire de titre du bureau des finances contre Raymond Delbosc, propriétaire en 1683 des biens détenus par A de Blanhac et G Delvilar en 1406 : *Auger de Blanhac, pescheur de la rue des pescheurs fait pour quelque maison avec les anciens bains situés dans la rue des pescheurs qui confronte Pierre Dalbeda d'une part et avec G Delvilar d'autre part et avec la rue publique pour 9 d tolsa. Idem G Delvilar pescheur de la rue des pescheurs pour quelque place située près la maison nommée ci-dessus confrontant A de Blagnac d'un côté, la place publique d'autre, la rue commune par devant, par derrière le fleuve, à 18 d tolsa.*

72. Institut des études méridionales, fichier Wolff : rue des pêcheurs du Bazacle, Achat Gombaut en 1456 (référence provisoire).

73. Cf. note 71 : 1474 et 1482, Nicolas Picart pour quelque jardin et une métairie contigus qui sont au même endroit confrontant la place des *pescheurs* et derrière la Garonne.

estimes et les cadastres jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁷⁴. En 1478, le cadastre donne la longueur de la façade s'élevant sur la place : 13 cannes (environ 23 m). Il n'y a donc pas d'indication directe de la position de la muraille toutefois dans les cadastres de 1550 et 1571, cette profondeur est de 10 cannes (18 m) avant de diminuer fortement, dans le cadastre de 1680, à 6 cannes (environ 11 m), puis à 4 cannes (7,2 m) après la crue de 1727⁷⁵. Le cadastre de 1550 précise que le mur situé du côté de la Garonne est *coctilis* et *massacanat*⁷⁶ ce qui semble exclure que la maison puisse s'appuyer encore à cette époque sur la muraille. Celle-ci a donc déjà disparu ou bien, sapée par les crues, elle a glissé en contrebas de la berge.

En tenant compte de ces éléments, nous pensons que la muraille était distante de 10 à 13 cannes (18 à 24 m) de la façade donnant sur la rue des Blanchers. Compte tenu de l'orientation que prend la muraille depuis la Viguerie vers le Bazacle, on peut considérer que dès le milieu du XV^e siècle, tout le tronçon qui longeait la place des Pêcheurs avait disparu dans le fleuve⁷⁷.

Les bains du Bazacle

A.M. Toulouse, II 7

Analyse : Le 29 mai 1303, Raymond « De Plano », marchand, et Vital de Basiège, forgeron, nommés par la cour du Viguier, tuteurs de Raymond Dupuy héritier d'Arnaud Dupuy, notaire, cèdent pour 150 sous tolosans l'emplacement d'une maison contre le mur de la Cité auprès des bains du Bazacle, à Joyeuse, veuve de Pierre Guillaume et à Jacqueline, veuve de Pierre de Montaigu.

Les raisons de la vente sont les dettes du défunt. Le fief relève du Roi. O : 3 oboles, Réa : 3 deniers.

Le fief est grevé par le logement éventuel d'un nombre indéterminé de chevaux du Roi.

Note : à cette date et jusqu'en 1336, le seigneur est bien le Roi, ensuite la Ville.

Le procès contre les atteintes à la muraille entre la platea de mirapisces et la porta castrisarracenensis

Autour de 1300, la Ville, relayant les plaintes qui lui sont adressées par des habitants et les moulins de la Daurade et du Bazacle, entame un recours contre des maçons et des charpentiers qui ont porté atteinte à la muraille, en abattant des parties, et en construisant de briques et de bois des édifices qui coupent le passage de la Garonne⁷⁸. Le procès est porté devant le viguier royal, puisqu'à cette époque seul le roi avait des droits sur tout le système défensif de la ville⁷⁹. Le jugement du procès n'est pas conservé mais nous pouvons constater sur les cadastres des XV^e et XVI^e siècles que tout le secteur, entre la rue et la Garonne, depuis la place des Pêcheurs jusqu'à la porte ancienne du Bazacle, est encore soumis à une redevance féodale à la Ville⁸⁰. Il est probable que les édifices construits illégalement furent abattus et les propriétés confisquées. Dans ce secteur, il faut attendre les années 1370 pour trouver les traces de nouvelles constructions, c'est-à-dire à l'époque où l'achèvement de la nouvelle enceinte du Bourg et la mise en place de la première enceinte de Saint-Cyprien rendaient inutile la muraille de Garonne.

A.M. Toulouse, II 49, parchemin, écriture classique à Toulouse entre la fin du XII^e siècle et le début du XIV^e siècle, non daté, autour de 1300 d'après les noms des intervenants.

Plainte faite par 11 habitants et par les bailes des moulins de la Daurade et du Bazacle aux consuls contre des charpentiers et d'autres personnes qui avaient élevé sur la berge de la Garonne des constructions qui gênaient le

74. A.M. Toulouse, de CC 288 (1456) à CC 380 (1641). En 1683, le propriétaire est Raymond Delbosch (cf. note 72).

75. A.M. Toulouse, DD 153, fol. 86-88.

76. Le *massacanat* désigne un mode de construction à partir de fragments de briques, parementées en surface, noyées dans du mortier en intérieur.

77. En dehors des destructions dues aux hommes, les crues dévastatrices de 1417, 1430 et 1437 endommagent tous les ponts. La dernière rompt définitivement le pont du Bazacle et est sans nul doute la cause directe de sa disparition.

78. A.M. Toulouse, II 49, s. d., mais d'après les noms des personnes cités, autour de 1300.

79. CATEL 1633, p. 142.

80. A.M. Toulouse, série CC : Ces redevances sont citées, pendant plusieurs siècles, chaque année, dans les comptes ordinaires de la Ville au titre des recettes sous la rubrique *oblies menudas* jusque vers 1630.

passage sur la rive. Les constructions avaient porté atteinte à la muraille, détourné le cours naturel des eaux des moulins du Bazacle, et entravé la circulation des habitants sur le passage public. Le tout sans aucune permission et droit.

Ce document nous apporte deux indications : la première est qu'autrefois, il y avait une muraille crénelée pour la défense de la ville, et la deuxième est qu'en temps normal, les Toulousains fréquentaient normalement le passage public mais qu'en temps de crue, l'eau montant jusqu'au pied de la muraille, ils pouvaient naviguer librement.

Extrait : Veri nobis suis consulibus tholose domini eiando signifiante de (mot non lu) viri de civitate cives Tholose scilios Ramundi de Insula, etc... pro eys contra Bernardi Gayraldi et Willelmi d'Escalquens carpentaios e cms alios quy tenerent domum al domos in loco in seis pro qs en toti ille loci qui est a rippa flumis Garone inter platea q dictori de Mirapiscas ex una parte, portale sarracenensii castri de Badaculo ex altera broa sen arilta broe rippe Garone sic et es debeat sine ab antiquo loci publici ville p dicte Tholose de ad et ad tota comitate sen municitate ipsi tanq loci publici p tincte acii spectet, pertinente spectante ab antiqua ad et qs pro guerre de aprilii reavacas in dicta arilta sen broa in parte superiore, fuit et consuevit esse longo tempore murus cum dentelhis, pro clausura et munitione ville sen civitatis eidem intar q murii et dictori flume Garone en cii rippa Garone retringebat in suo naturalii alues homines Tholose habant a muris e publicis viam et iter et publici cometatii et cum ipsum flume anginenribat seu ingressebat veniebar et enrrebat usque ad pede murii p faci in homines in siebant publice et libe naviguabant.

La porte et château du Bazacle

Le Bazacle est un complexe comprenant une porte et un ensemble fortifié : le château, le gué, puis vers 1200 furent construits un pont et les moulins terriers. Le gué est fréquenté bien avant la fondation de Toulouse et il est vraisemblable qu'au moment de la construction de l'enceinte du Haut-Empire, une porte permettant d'accéder directement au gué ait été aménagée. Les découvertes archéologiques faites entre 1986 et 2011 semblent indiquer que le secteur forme un ensemble comprenant du sud au nord : un palais, un édifice culturel, un cimetière et un bâtiment pouvant être identifié comme un mausolée. Ces constructions datent du V^e siècle ; l'hypothèse actuelle serait de les interpréter comme les vestiges d'un quartier palatial wisigothique *intra et extra muros* reprenant des éléments plus anciens tels que la muraille de Garonne voire une porte fortifiée.

Les sources médiévales nous informent sur cet ensemble, nous en reprenons ici une partie. Cependant, le sujet méritant d'être développé, nous ne donnons ci-dessous que les éléments principaux, en attendant de les présenter de façon plus complète dans une communication ultérieure.

L'enceinte du Haut-Empire et la muraille de Garonne se rejoignaient au nord de la ville, au lieu dit « du Bazacle ». Un édifice défensif, appelé *castrum de Badacleo* en 1205⁸¹, qui est peut-être la *porta castrum* de l'acte de 1145⁸², y est implanté au devant de la porte du Bazacle, celle de la Cité, qui portera le nom de Porte Peinte, *porta pinta ou pincta*, à partir de 1390⁸³. Vers 1300, cette entrée porte aussi le nom de *porta castrum sarracenensis* ou porte du Château des Sarrasins⁸⁴. L'appellation est évocatrice, elle est probablement liée à son mode de construction⁸⁵, elle renvoie aux temps antérieurs au Moyen Âge, «Sarrasins» étant synonyme de «païen». L'emprise de ce château, bordant la Garonne et le mur de la Cité, reste difficile à définir : tout au plus peut-on déduire de l'acte du 20 décembre 1222⁸⁶ qu'elle incluait le départ du pont du Bazacle.

81. A.M. Toulouse, AA 5, cartulaire du Bourg, acte n° 195.

82. A.D. Haute-Garonne, cartulaire de Saint-Sernin, acte n° 2 (vers 1145).

83. Voir *supra* note 60.

84. A.M. Toulouse, II 49, procès des charpentiers, c. 1300.

85. A.M. Toulouse, CC 1684, registre du consistoire 1545-46, p. 68-70 et 73-74. Les pierres de cet ouvrage peuvent avoir été réutilisées dans le pont du Bazacle, c'est ce que laisse penser la description faite en 1545 des deux piles et arches subsistantes qui sont dites entièrement vêtues de pierre.

86. LIMOZIN-LAMOTHE 1932, p. 335, 9 mars 1205.

Les Archives de la ville livrent toutefois plusieurs indices : le cadastre de 1550 tout d'abord donne la nature des murs limitant chaque parcelle (*tortis, parié, massacanat, coctilis*) ; par ailleurs les *comu*, de 1480 à 1550, mentionnent la présence d'une ancienne muraille dite « de la Ville » sur le côté est de la parcelle qui s'étend au nord de la porte du Bazacle de la Cité et à l'est de la rue du Bazacle⁸⁷. Il ne s'agit pas de la vieille enceinte du Haut-Empire puisque celle-ci est mentionnée comme formant la limite de cette même parcelle du côté sud. La survie de ce fragment de muraille est attestée dans le cadastre de 1680, au 1^{er} moulon de Saint-Pierre-des-Cuisines⁸⁸. Les comptes municipaux annuels gardent, sous la rubrique *oblies menudas* depuis la fin du XIV^e siècle jusque vers 1630, le souvenir de plusieurs parcelles autour du port du Bazacle ou de Bidou devant des droits de fiefs à la Ville⁸⁹. Ce droit féodal concernait les propriétés situées entre la vieille muraille et le pont en bord de Garonne, les propriétés bordant le côté extérieur de la Porte Peinte, enfin le bâtiment dit *Pes del blat* avec une redevance féodale attestée dès 1303⁹⁰.

L'ancienneté de ce droit féodal et le lieu où il s'exerce suggère fortement qu'il s'agit d'une conséquence du rachat par les capitouls du château du Bazacle. Une fois le pont du Bazacle construit, les espaces inutilisés ont dû faire l'objet d'inféodations à des particuliers dont l'emprise nous indique en positif la surface approximative qu'occupait le château.

A.M. Toulouse, II 310, pièce 34, 5^e cahier

Lausimes du chapitre Saint-Sernin et du prieur de Saint-Pierre des Cuisines.

1357 : *lausime* à Bernard Arnès pour une maison près la porte de la Ville du Bazacle, confrontant le fleuve, maison d'Arnaud Durand (acquise de Arnès) et la rue du Bazacle.

1381 : maisons et boutiques près la porte ancienne du pont du Bazacle, confrontant Bernard Arnès, le mur ancien de la Ville, le fleuve de Garonne et la rue.

1396 : maison au Bazacle près la Porte Peinte.

1424 : maison près la Porte Peinte du Bazacle.

A.M. Toulouse, AA 5, Cartulaire du Bourg, mars 1205 (n. s.) : Les Capitouls acquièrent le château du Bazacle appartenant à Arnaud Guilabert : *castrum de Badacleo cum loco in quo est et cum omnibus hedificiis et bastimentis que ibi sunt et vel ibi pertinent et totam illam curiam que est inter predictam castrum et honorem Willelmi Olierii cum omni pertinenti hedificio et totum hoc sicuti tenet curia illa et porta civitatis que est subtus eisdem castris usque ad flumen Garomne.*

A.M. Toulouse, AA 5, Cartulaire du Bourg, 20 décembre 1222 : les Capitouls reprennent les droits féodaux d'Arnaud Guilabert sur le lieu où est en construction le pont du Bazacle : *totum hoc quod habebant et potebant et habere et potere poterant in illo loco in quo ponte Badaclei est constructus et in pertinentibus illius loci et pontis libere.*

A.M. Toulouse, AA3, 248. 1309. inféodation de la maison du poids des blés au Bazacle.

A.M. Toulouse : dans la série CC, comptes ordinaires de la Ville de la fin du XIV^e siècle à 1630 environ : partie recettes, rubrique *oblies menudas*. Ces recettes indiquent que la Ville était le seigneur du sol.

Réflexions sur le château du Bazacle

De quand date cet ouvrage disparu dès le XIII^e siècle, à l'exception de la Porte Peinte abattue en 1542 ou 1543 d'après Noguier⁹¹ ? Le fait qu'une partie de cette fortification soit encore identifiée comme un élément de la vieille muraille de la ville au XVI^e siècle (mais sans qu'il y soit parlé de pierres, seulement de briques), pourrait désigner un ouvrage médiéval, qui aurait pu être élevé au début du XII^e siècle dans le contexte des grandes guerres méridionales. Mais les travaux et découvertes archéologiques menées depuis le milieu des années 1980 dans ce secteur⁹² permettent de s'orienter vers

87. A.M. Toulouse, CC 740 à 780, impôts Saint-Pierre-des-Cuisines. Les parcelles appartenant à Solarie, puis Coderc, ainsi que la parcelle de la famille Desplas entre 1484 et 1545.

88. A.M. Toulouse, CC 106-1.

89. Cf. note 73.

90. A.M. Toulouse, AA 3, 248.

91. NOGUIER 1556, p. 10.

92. Fouilles archéologiques de Saint-Pierre-des-Cuisines en 1985-1986, 1995 et 2011, de Larrey en 1988-1989.

une autre hypothèse. Le secteur de la porte, immédiatement à l'extérieur de la muraille antique, constitue un axe d'une importance majeure entre les bâtiments situés à l'intérieur de l'enceinte et identifiés aux édifices du complexe palatial wisigothique : une église (Saint-Pierre-des-Cuisines), un cimetière et peut-être un mausolée monumental (nécropole des Cuisines) à l'extérieur de cette même porte. Il est alors possible que ce château ait constitué l'élément militaire du complexe wisigoth, contrôlant par ailleurs le seuil du Bazacle et le passage de la Garonne. Malheureusement, en l'état des connaissances actuelles, cela reste une hypothèse.

Le tracé de cet ouvrage doit être considéré en fonction des contraintes topographiques de l'époque. Pour des raisons pratiques, il ne pouvait suivre le haut de la berge sans être profondément ancré dans le sol, ce qui n'a pas été observé. Il ne pouvait non plus être implanté trop bas sans être exposé aux crues de la Garonne. L'emplacement le plus probable est donc à une cote intermédiaire, au-dessus toutefois des eaux ordinaires du fleuve, afin de laisser un passage entre la rive et le mur. La base de l'élévation devait se maintenir vers la cote 133-134 m NGF au sud et vers 131-132 m NGF au nord. Elle correspondait à l'époque antique à une différence moyenne de 7-8 m en dessous de la ligne supérieure de la berge (142-140 m NGF) et de 5-6 m par rapport à la hauteur (128-127 m)⁹³ atteinte par le module moyen annuel des eaux (270 m³/s env.).

La muraille, telle qu'elle a été observée à l'Institut catholique, est une construction de bonne qualité, susceptible de résister à des contraintes importantes. Ce n'est pas tant la force directe des eaux qui semble lui avoir porté atteinte mais les travaux des hommes dès la fin du XII^e siècle avec la création des moulins fixes et des chaussées. En rehaussant dès cette époque le niveau de la Garonne de 2 m puis à 14 pans (2,8 m en 1283), enfin de 2 ou 3 pans supplémentaires en 1374⁹⁴, les travaux des moulins de la Daurade et du Bazacle ont créé les conditions qui allaient aboutir au XV^e siècle aux inondations catastrophiques de 1430 et 1437 qui ont emporté le pont du Bazacle et la muraille de Garonne en dessous de la place des Pêcheurs.

Contrairement à la rive gauche qui offre une pente douce – certes facilement inondable –, mais où aucun obstacle ne contraint à une modification de l'habitat (hors le relèvement du niveau du plan d'eau), la rive droite, du fait d'un abrupt de 12 à 15 m en moyenne, semble échapper aux crues si puissantes soit-elles. C'est oublier que la Garonne travaille en sape de ce côté, les conséquences ne sont donc pas une atteinte graduelle mais le recul de la berge de façon plus ou moins brutale par effondrement. Les documents qui permettent de suivre l'évolution de la berge entre 1500 et le début du XIX^e siècle sont sans équivoque.

Contrairement à ce qui a parfois été avancé – et que nous pensions être avéré au début de notre enquête –, l'ordonnance des Capitouls de 1547⁹⁵, qui définit la limite au-delà de laquelle nul ne peut construire de part et d'autre de la Garonnette, ne peut évoquer le souvenir du tracé de la muraille de Garonne sur la rive droite, mais se conforme aux réalités juridiques du moment.

Les chances de remettre au jour les fondations de cette muraille par des opérations archéologiques sont minces et limitées à un secteur allant du n° 15 de la rue de la Fonderie au n° 49 de la rue des Couteliers, non sans grands manques, notamment au niveau de la descente de Tounis. On pourrait sans doute l'observer également dans les sous-sols du petit îlot de la rue Lanternières et de part et d'autre de la rue Étroite. Partout ailleurs, elle a vraisemblablement disparu, soit du fait des hommes, soit du fait de la Garonne.

93. Voir MOLET 2001, p. 15-34.

94. A.M. Toulouse, Archives du Bazacle, liasse 5, acte n° 8.

95. A.M. Toulouse, Moulins du Château : plan géométrique du canal du moulin du Château et des jardins et atterrissements aboutissant au dit canal, levé en exécution de l'arrêt du 12 mars 1547 et ordonnance des messieurs de la Maîtrise des Eaux et Forêts. Virebent, arpenteur juré, 1752. Échelle de 100 cannes (178 m).

Bibliographie

- AUSONE 2000** : AUSONE, *Ordo urbium nobilium*, Texte latin traduit par Lucia Di Salvo, Loffredo ed., 2000, Napoli.
- BACCABÈRE 1974** : BACCABÈRE (Georges), *Le rempart antique de l'Institut catholique de Toulouse*, Toulouse, Institut catholique, *Chronique*, supplément au *Bulletin de littérature ecclésiastique*, 1974, n° 4.
- BACCABÈRE 1977** : BACCABÈRE (Georges), *Étude de Toulouse romaine : [à propos d'une maquette de l'Institut catholique]*, Toulouse, Institut catholique, numéro spécial de *Chronique*, 3, 1977.
- BACCABÈRE 1984** : BACCABÈRE (Georges), « Habitat, alimentation et évacuation des eaux à Toulouse dans l'Antiquité », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, 146, 16^e série, 1984.
- BACCABÈRE, BADIE 2002** : BACCABÈRE (Georges), BADIE (Alain), « Le rempart de bord de Garonne », dans PAILLER (Jean-Marie) (dir.), Tolosa, *nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, coll. de l'École française de Rome, 281, Toulouse 2002, p. 429-440.
- BADIE 2002** : BADIE (Alain), « Le plan du théâtre antique, problèmes de restitution », dans PAILLER (Jean-Marie) (dir.), Tolosa, *nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, coll. de l'École française de Rome, 281, Toulouse 2002, p. 233-243.
- CATALO, CAZES 2010** : CATALO (Jean) (dir.), CAZES (Quitterie) (dir.), *Toulouse au Moyen Âge, mille ans d'histoire urbaine*, Toulouse, 2010.
- CATEL 1633** : CATEL (Guillaume), *Mémoires de l'histoire de Languedoc*, éd. A. Colomiez, Toulouse 1633.
- CAZES 2003** : CAZES (Quitterie), « L'Architecture de l'église médiévale de Notre-Dame de la Daurade », dans *M.S.A.M.F.*, LXIII (2003), p. 59-74.
- DU PUY DES GRAIS 1718** : DU PUY DES GRAIS (Bernard), *Historiae Tolosae*, Toulouse, 1718, (B.M. Toulouse, cote ms 1254).
- DUVAL 1971** : *Les Sources de l'Histoire de France des origines à la fin du XVe siècle, tome 1^{er}, La Gaule jusqu'au milieu du V^e siècle*, vol. 2, Paris, 1971.
- DUVERNOY 2004** : DUVERNOY (Jean), *Le Registre d'inquisition de Jacques Fournier*, nouvelle édition, Paris, Claude Tchou, 2004.
- ESQUIÉ 1871** : ESQUIÉ (Jacques-Jean), « Notes sur les constructions anciennes récemment mis à découvert dans la ville de Toulouse », *M.A.S.I.B.L.T.*, 7^e série, 1871, p. 303-321.
- FORT 1946** : FORT (Pierre), « Les fouilles de l'Institut catholique sur l'ancien rempart de Toulouse », *Bulletin littéraire et ecclésiastique*, 47, *Chronique* 1, janvier-mars 1946, p. XI-XIII.
- FORT, DELARUELLE 1956** : FORT (Maurice), DELARUELLE (Étienne), « Description et analyse du rempart romain de l'Institut catholique de Toulouse ; hypothèse sur la date du rempart romain de Toulouse », dans *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1953, (1956), p. 81-82.
- GILLES 1969** : GILLES (Henri), *Les Coutumes de Toulouse (1286) et leur premier commentaire (1296)*, Toulouse, 1969.
- GUÉBIN, MAISONNEUVE 1951** : GUÉBIN (Pascal), MAISONNEUVE (Henri), *Histoire albigeoise*, nouvelle traduction, Paris, 1951.
- LA ROCHE-FLAVIN c. 1627** : LA ROCHE-FLAVIN (Bernard de), *Les Antiquitez, singularitez et autres choses plus mémorables de la ville de Tolose*, (s.l.) c. 1627. B. M. Toulouse, réserve D, XVII, 499.
- LIMOZIN-LAMOTHE 1932** : LIMAZIN-LAMOTHE (Roger), *La Commune de Toulouse et les sources de son histoire (1120-1249)*, Toulouse, 1932.
- MATTALIA 2005** : MATTALIA (Yoan), *Recherches archéologiques dans la rue de la Descente de la Halle aux Poissons*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Nelly Pousthomis-Dalle, Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, 2 vol.
- MOLET 2001** : MOLET (Henri), « Autour du Bazacle : la Garonne et les vestiges antiques », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXI (2001), p. 15-34.
- NOGUIER 1556** : NOGUIER (Antoine), *Histoire Tolosaine par Antoine Noguier Tolosain*, Boudeville, Guyon, imprimeurs, Toulouse 1556 [-1557].
- PAILLER 2002** : PAILLER (Jean-Marie) (dir.), Tolosa, *nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, coll. de l'École française de Rome, 281, Toulouse 2002.
- SICARD 1953** : SICARD (Germain), *Aux origines des sociétés anonymes. Les moulins de Toulouse au Moyen Âge*, Librairie Armand Colin, Paris, 1953.
- SUAU 2010** : SUAU (Bernadette), « La maison du Temple à Toulouse : un site méconnu », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXX (2010), p. 203-237.

DÉVELOPPEMENT ET ÉPANOUISSEMENT DE L'ART ROMAN DANS LE VAL D'ARAN¹

par Emmanuel GARLAND

Dans un précédent article publié dans le tome LXXII des *Mémoires de la S.A.M.F.*², nous avons évoqué les débuts de l'art roman dans le Val d'Aran, vallée de 634 km² qui constitue le bassin supérieur de la Garonne. Cette enclave espagnole située sur le versant nord des Pyrénées³ où l'on parle un dialecte gascon était, sur le plan religieux, rattachée au diocèse de Comminges jusqu'à la dissolution de ce dernier au début du XIX^e siècle. Une nouvelle façon de concevoir et de construire les édifices y était apparue au cours du second quart du XI^e siècle à l'occasion de la construction du sanctuaire marial de Santa Maria de Cap d'Aran⁴, directement inspirée des expériences contemporaines qui caractérisent le « premier art roman »⁵. Ce modèle fut rapidement suivi par un groupe d'une demi-douzaine d'édifices de dimensions modestes à nef unique, charpentée. Vers la fin du XI^e siècle, ou au début du siècle suivant, apparurent des projets plus ambitieux : des édifices toujours charpentés mais à trois nefs parallèles ouvrant chacune sur une abside, sans transept, dites à « plan basilical », un qualificatif commode et largement répandu quoiqu'objectivement impropre⁶. Lorsque nous présentâmes les résultats de nos travaux à la S.A.M.F. en mars 2012, un vestige d'abside romane à décor d'arcature, situé à l'est du village de Vilac nous était inconnu, de même que des lipsanothèques provenant de Santa Maria de Cap d'Aran ; et l'abside de Sant Ròc de Begòs n'avait pas encore été dégagée.⁷ Ces découvertes récentes complètent, en la confortant, notre connaissance des débuts de l'art roman au Val d'Aran. Les constructions y sont alors simples, leur décor est purement d'ordre monumental, concentré sur les chevets, avec arcatures, lésènes et frises à dents d'engrenage. Aucune

Communication présentée le 5 mai 2015, cf. « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 239-240.

1. L'auteur tient à remercier tous les Aranais qui l'ont accueilli et lui ont facilité l'accès aux œuvres, jusque dans les sacristies, presbytères et réserves de musée et tout particulièrement mesdames Elisa Ros et Carla del Valle sans lesquelles cet article ne serait pas aussi abouti, ainsi que Jordi Camps i Sòria pour ses conseils avisés.

2. Emmanuel GARLAND, « Les débuts de l'art roman dans le Val d'Aran », *M.S.A.M.F.*, t. LXXII (2012), p. 81-105. Nous y renvoyons le lecteur pour la référence des articles ou ouvrages de base sur l'art roman dans le Val d'Aran, depuis les travaux pionniers de Josep PUIG I CADAVALCH, il y a cent ans.

3. Au terme d'« enclave espagnole », habituellement utilisée par les auteurs français pour désigner le fait que le Val d'Aran se situe intégralement sur le versant nord des Pyrénées, les Aranais préfèrent l'expression « la clé du royaume (*clavis regni*) » : cf. Elisa ROS BARBOSA, « Le Val d'Aran, une histoire singulière », *Revue de Comminges*, t. CXXIX, 2013, p. 341. Juan Carles RIERA SOCASAU et Elisa ROS BARBOSA (dir.), *Aran, Clavis Regni, era defensa d'un país*, Vielha, 2008.

4. Commune de Tredòs, Haut-Aran. Voir Emmanuel GARLAND, « L'église romane Sainte-Marie de Cap d'Aran dans l'ancien diocèse de Comminges », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXIII (2003), p. 109-131.

5. Tel que l'entendait il y a cent ans Josep PUIG I CADAVALCH. Voir Éliane VERGNOLLE, « Le « premier art roman » de Josep Puig i Cadafalch à nos jours » dans Éliane VERGNOLLE et Sébastien BULLY (dir.), *Le « premier art roman » cent ans après*, Besançon, 2012, p. 17-64.

6. Dans l'aire catalano-pyrénéenne, le « plan basilical » désigne un édifice à trois nefs parallèles débouchant sur autant d'absides, sans transept débordant (le plus souvent sans transept du tout). La nef centrale est toujours plus large que les latérales. De même l'abside centrale, généralement précédée d'une courte travée droite, est plus large, plus haute et plus profonde que les absides latérales. Les trois absides se terminent par un hémicycle couvert d'un cul-de-four tandis que, quand elles existent, les travées droites qui les précèdent sont voûtées par des berceaux en plein cintre, en pierre. Les nefs centrale et collatérales sont généralement voûtées elles-aussi, mais cela n'est pas systématique et il existe nombre d'églises à plan basilical dont la nef est simplement charpentée (dans le Val de Boi en particulier).

7. On trouvera en annexe une brève description de ces vestiges.

trace de décor peint n' a été conservée, pas plus que des objets mobiliers qui devaient exister car indispensables à la liturgie dominicale et aux fonctions paroissiales de ces édifices : crucifix, statues ou fonts baptismaux. Seules quelques pierres antiques remployées dans diverses parties des édifices sont à signaler. Tout indique l'influence des expériences menées à la même époque dans les vallées avoisinantes, et la fertilisation croisée qui en résulta, essentiellement avec le Larboust voisin (Haut-Comminges), mais également avec le Haut-Couserans, le Haut-Pallars et la Ribagorce. À la fin du XI^e siècle, le maillage des paroisses se densifiant, la construction d'églises en pierre (la majorité à vocation clairement paroissiale) s'accélère. Dans les pages qui suivent nous allons nous attacher à discerner les lignes de force de l'évolution qui en résulta.

La destruction des archives épiscopales de Saint-Bertrand-de-Comminges ainsi que l'absence de foyer religieux d'envergure en Val d'Aran (église cathédrale, abbaye ou collégiale) nous privent de sources écrites. Les mentions antérieures au XIV^e siècle sont rares et le plus souvent indirectes. Si elles nous permettent d'entrevoir à grands traits (et avec beaucoup de lacunes) l'histoire de ce territoire aux XII^e et XIII^e siècles, elles ne nous sont d'aucun secours pour dater les édifices⁸. Les inscriptions lapidaires sont rarissimes et les lipsanothèques ne nous renseignent que sur la nature des reliques placées dans les autels, et non sur la date de consécration des édifices. Nous en sommes donc réduits à ce que l'observation des œuvres elles-mêmes nous livre.

Inventaire et examen des églises et des vestiges épars

Une douzaine de chantiers d'églises (dont une majorité d'édifices très modestes, probablement de simples chapelles⁹) avaient été entrepris au cours du XI^e siècle¹⁰. Plus d'une trentaine le furent au cours du siècle suivant et durant les premières décennies du XIII^e siècle¹¹, si bien qu'en deux siècles, ce ne sont pas moins de quarante édifices religieux qui quadrillèrent le Val d'Aran, plus que le nombre de villages aujourd'hui. Ainsi, autant qu'on puisse en juger, tous les villages aranais disposèrent d'une église ou d'une chapelle en pierre, décorée et dotée de mobilier liturgique, avant le milieu du XIII^e siècle. Certes toutes ces églises et chapelles ne sont pas parvenues jusqu'à nous dans leur état d'origine ; aucune même. Les ravages du temps en cette région montagneuse où les hivers savent être rigoureux, les orages meurtriers, où les intempéries déstabilisent les terrains versants, où enfin règne une activité tellurique significative qui peut aller jusqu'à en être dévastatrice, bref tous ces éléments naturels ont mis à mal nombre d'édifices et l'on ne peut pas s'expliquer autrement que l'on trouve autant de voûtes effondrées et de murs remontés avec les pierres d'origine (Bagergue, Cap d'Aran, Sant Estèue de Betren,...) et autant de contreforts impressionnants rajoutés (certains très tôt, d'autres plus récemment¹²). À cela il faut ajouter l'action de l'homme : l'évolution de la démographie, de la piété, de la liturgie, les rapines et les guerres, les changements de goût aussi, ont conduit ici à élargir et rebâtir le chœur (Sant Fèlix de Vilac, Santa Maria de Vilamòs, Sant Joan d'Arties), là à rajouter des chapelles latérales (Bagergue), là encore à élargir le portail roman trop exigü (Montcorbau), à percer des fenêtres dans le chœur pour éclairer le sanctuaire et mettre en valeur un retable baroque (Bagergue), refaire le voûtement, etc. Santa Maria de Cap d'Aran est l'exemple le plus remarquable de ces transformations incessantes : non seulement l'église fut édifiée en trois phases au cours même de l'époque romane (XI^e - début XIII^e), fut décorée et dotée d'un abondant mobilier liturgique, mais elle subit de nombreux avatars dus aux hommes et à la nature et son aspect actuel, tant intérieur qu'extérieur, ne donne qu'une idée très parcellaire de son état et de sa décoration à la fin de l'époque romane¹³.

Et, de fait, moins d'une dizaine d'églises sont parvenues dans un état qui nous permet de nous faire une idée assez précise de leur plan, de leur élévation et de leur décor monumental en pierre à l'achèvement de leurs travaux de construction (fig. 1). Toutes les autres ne présentent plus que des éléments épars de l'époque romane. Pour une dizaine d'entre elles, il s'agit de parties significatives de la construction d'origine (nef ou chœur), mais pour les autres, il ne

8. E. ROS BARBOSA, « Le Val d'Aran, une histoire singulière... », p. 337-352.

9. Aucune de ces chapelles ne présente de fonts baptismaux romans.

10. Voir Annexe 1.

11. Voir fig. 1 et Annexe 1.

12. Arties (Santa Maria et Sant Joan), Unha (mur nord), Sant Estèue de Betren, etc.

13. E. GARLAND, « L'église romane Sainte-Marie de Cap d'Aran... », p. 110-114. Outre que des retables baroques sont venus occulter les trois absides, l'intérieur de l'église a été entièrement repeint au XVII^e siècle.

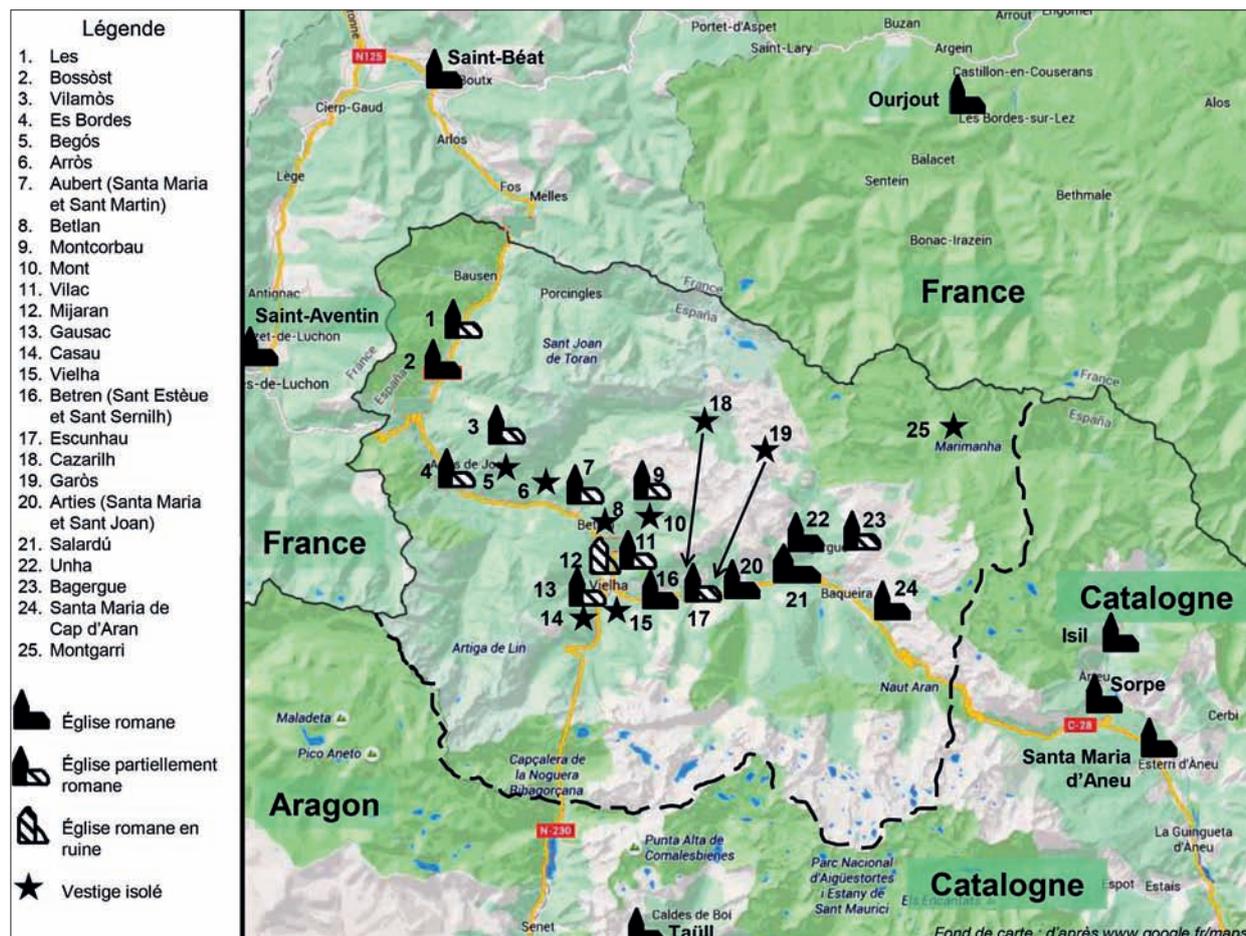


FIG. 1. VAL D'ARAN. Localisation des églises citées. Dessin E. Garland.

s'agit plus que de vestiges. Certains sont remarquables, tel le portail sculpté d'Escunhau, plaqué sur un mur plus ancien, ou encore ces cuves baptismales richement décorées qui laissent supposer l'existence d'une construction romane pour les abriter. Mais pour d'autres églises, il faut se contenter d'un fragment de mur construit en petit appareil constitué de moellons soigneusement équarris ou de pierres ajustées caractéristiques de la façon de construire aux XII^e et XIII^e siècles en cette région, d'un chrisme de facture romane en emploi, voire d'un objet mobilier en bois isolé conservé dans un musée. Quels critères avons-nous utilisés pour décider d'inclure dans notre étude tel ou tel édifice ou vestige ? En ce qui concerne les constructions elles-mêmes, nous avons retenu les chapelles et églises édifiées de la fin du XI^e siècle au milieu du XIII^e siècle dans la mesure où ces dernières étaient bâties et décorées en fidélité avec les principes employés au siècle précédent : conception, plan et élévation de l'édifice, matériaux et techniques de construction (petit ou moyen appareil¹⁴), principes ornementaux romans (frise d'arcature, modillons, style du décor sculpté, thèmes iconographiques, chrismes aux portails, etc.). Dans le Val d'Aran, ce n'est en effet qu'au cours du XIII^e siècle qu'une inflexion apparaît avec l'introduction de l'ogive (Sant Andreu de Salardú), l'élargissement des fenêtres, à multiples voûtures (Sant Estèue de Betren), et le recours au motif végétal à la fois simple et couvrant sur les chapiteaux¹⁵. Malgré ces changements, les

14. Par moyen appareil, nous entendons ici un appareil qui se distingue du petit appareil du « premier art roman » moins par ses dimensions, à peine plus grandes, que par la taille des pierres, taillées au marteau mais parfaitement ajustées ou sciées.

15. Fenêtres de la tour occidentale de Sant Fèlix de Vilac, fenêtres de Sant Estèue de Betren, fenêtre sud-orientale de Santa Maria d'Arties, visiblement remaniée, fenêtre sud-orientale de Sant Andreu de Salardú, chœur de Sant Joan d'Arties, etc. Les critères retenus nous ont conduit à inclure Sant Estèue de Betren dans notre inventaire. D'autres critères auraient pu nous conduire à l'exclure et à voir en cette église le prototype des églises gothiques aranaises.

maîtres d'œuvre aranais restèrent très longtemps attachés aux formes anciennes et ils ne recoururent jamais aux arcs boutants. Cela rend difficile la datation de certains édifices secondaires, voire même d'églises pourtant relativement bien préservées (Sant Martín d'Aubèrt, par exemple).

Comme nous l'avons fait remarquer, la vague de construction des XII^e et XIII^e siècles s'accompagna d'une évolution dans l'art de bâtir. À l'utilisation de moellons soigneusement équarris, généralisée pendant la seconde moitié du XI^e siècle, succéda, au fur et à mesure que les tailleurs de pierre disposaient d'outils métalliques plus performants, un appareil un peu plus grand et sensiblement plus régulier, dont l'usage devait perdurer pendant deux siècles. De même, tous les édifices nouveaux furent voûtés, des chapelles les plus simples et les plus modestes aux huit édifices à « plan basilical »¹⁶. La densité de ces édifices dits à « plan basilical » n'a pas d'équivalent dans le reste de l'aire pyrénéo-catalane, à l'exception des vallées voisines, contiguës, du Val de Boï et du bassin supérieur de la Noguera Pallaresa (de Sorpe au Val d'Aneu)¹⁷. Est-ce l'indice de communautés relativement importantes, ou bien du manque de confiance dans la capacité de bâtir des édifices à nef unique suffisamment vastes et robustes ? Le XII^e siècle est également marqué par la généralisation du recours à la sculpture pour orner les portails dont le décor prend de plus en plus d'importance.

Appareils, plans et élévations

Les maîtres d'œuvre du Val d'Aran se limitèrent à des solutions architecturales simples. Le « plan basilical » a été adopté pour tous les grands édifices (fig. 2), les petits se contentant d'une nef unique ouvrant sur une abside semi-circulaire précédée d'une courte travée droite. On n'éleva ni transept ni coupole. Grands ou petits, tous les édifices furent entièrement voûtés, mais le voûtement en pierre de la nef mit du temps à être convenablement maîtrisé. Il n'apparut qu'à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e, peut-être à Santa Maria de Cap d'Aran (état 2), de façon plus certaine à Sant Miquèu de Vilamòs et à Santa Eulària d'Unha. Dans ces deux églises au demeurant fort différentes (Sant Miquèu de Vilamòs est une modeste chapelle à nef unique tandis que Santa Eulària d'Unha est une église paroissiale de « plan basilical »), les murs gouttereaux font incontestablement partie de la même campagne de construction que les chevets, lesquels présentent toutes les caractéristiques du « premier art roman ». Ces deux édifices sont voûtés en pierre mais le maître d'œuvre en maîtrise mal les principes ou la réalisation. À Santa Eulària d'Unha il n'est pas impossible que le voûtement n'ait pas été prévu à l'origine. Au sol, rien ne le laisse pressentir : aucun pilastre, aucune colonne engagée n'a été envisagée. La nef centrale est séparée des collatérales par de grands arcs reposant sur des piles cylindriques. La voûte centrale en berceau simple et les voûtes latérales en demi-cercle reposent directement sur les murs, sans imposte ; elles ont été renforcées par des arcs doubleaux pénétrants. L'inexpérience du maître d'œuvre d'Unha conduisit à un affaissement de la voûte centrale, due en partie au fait que les voûtes collatérales en quart de cercle ainsi que leurs arcs doubleaux s'appuient sur le mur percé d'arcades qui sépare la nef centrale des collatérales à plusieurs dizaines de centimètres au-dessus de la retombée de la voûte centrale, trop haut donc pour en contrebuter efficacement les poussées. D'autant que le maître d'œuvre n'avait pas prévu de contreforts extérieurs. Le projet initial prévoyait-il de couvrir les nefs d'une simple charpente ? Toujours est-il qu'on dut se résoudre à ajouter trois gros contreforts au nord, pour limiter et contenir l'affaissement de la voûte en berceau de la grande nef. À Sant Miquèu de Vilamòs le voûtement en berceau de la nef est mieux maîtrisé : la voûte est renforcée par deux arcs doubleaux qui reposent sur des pilastres, sans l'intermédiaire d'imposte. Ces pilastres, très fins tout comme les arcs doubleaux, montent directement du sol, et furent mis en place en même temps que le reste des murs, ce qui laisse à penser que ce dispositif fut prévu dès l'origine.

La mauvaise maîtrise du système de voûtement, qui se traduit par de nombreuses maladresses, surprend d'autant plus qu'aux portes du Val d'Aran, dès le XI^e siècle, les maçons romans avaient, après tâtonnement certes, mis au point une formule soignée et efficace à Saint-Aventin¹⁸ (Haute-Garonne) ainsi que dans la Ribagorce voisine, à Obarra en

16. Églises d'Arties (Santa Maria), Bossòst, Mijaran, Salardú, Tredòs (Santa Maria de Cap d'Aran), Unha, Vilac (Sant Fèlix) et Vilamòs (Santa Maria). À cette liste il convient d'ajouter Sant Estève de Betren, plus tardive mais dont le plan et l'élévation relèvent du style roman, et Sant Joan d'Arties, trop remaniée pour qu'on puisse être assuré du nombre de nefs à l'origine.

17. Malheureusement, il y a eu trop de transformations ou de destructions dans ces vallées pour que l'on puisse être certain de la représentativité des vestiges actuels. A contrario, dans le pays Toy, en Haute-Bigorre, où on dénombre quatorze églises romanes, une seule comporte trois nefs, celle de Saint-Jean-Baptiste de Sère, siège de l'archiprêtre.

18. Avant de se lancer dans le grand chantier de Saint-Aventin, les maçons commingeois avaient testé le procédé à Sainte-Marie de Trébons-



FIG. 2. UNHA. L'intérieur de l'église. Cliché E. Garland.

particulier : à Saint-Aventin, piliers cruciformes et voûte d'arête sur la nef centrale comme sur les bas-côtés ; à Obarra, le maître d'œuvre privilégia dans un premier temps la voûte d'arête pour la nef centrale afin de permettre de l'éclairer directement¹⁹. Les maîtres d'œuvre du Val d'Aran choisirent de faire reposer les arcades des nefs sur des piles rondes maçonnées à Santa Maria d'Arties, Bossòst, Unha, Vilac et Vilamòs (église Santa Maria, travées occidentales). Or si la pile ronde se prête bien au portage de murs soutenant une charpente, elle est moins bien adaptée au cas des lourdes voûtes en pierre, en particulier lorsqu'il s'agit de soutenir des arcs doubleaux. Les maçons catalans s'en étaient bien rendus compte et ils avaient le plus souvent préféré les piles cruciformes aux piles rondes. Mais dans le Val de Boí tout proche, les maîtres d'œuvre avaient opté pour des nefs simplement charpentées et fait le choix de piles rondes, et ce au tournant du XII^e siècle (c'est le cas des deux églises de Taüll par exemple). Est-ce à leur exemple que les maçons du Val d'Aran privilégièrent la pile ronde maçonnée, alors même qu'ils avaient décidé de voûter leurs édifices ? Il n'y a qu'à Santa Maria de Cap d'Aran et à Salardú qu'on monta des piles cruciformes. À Cap d'Aran, cela s'explique sans doute par l'histoire même de l'édifice, initialement conçu avec une seule nef. Dans le cas de Salardú, trois facteurs ont joué : l'expérience malheureuse d'Unha (distante de moins d'un kilomètre), la proximité avec le sanctuaire de Cap d'Aran (distant de deux kilomètres à peine), et la date tardive de la construction de l'église, entreprise seulement à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e, c'est-à-dire à une époque où les conséquences des choix architecturaux des maîtres d'œuvre du Val de Boí

de-Luchon puis à Saint-Martin de Cazaril-Laspènes. Fernando GALTIER-MARTI, « Les églises lombardes de la vallée du Larboust (Haute-Garonne) : une analyse architecturale qui pose des questions gênantes », dans les *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. XXII, 1991, p. 87-128.

19. Un siècle plus tard, à Saint-Béat (Haute-Garonne, deuxième tiers du XII^e siècle), les maçons commingeois montèrent des piles maçonnées de section carrée, cantonnées de colonnes engagées du côté de la nef centrale, pour couvrir celle-ci d'un berceau en plein cintre renforcé d'arcs doubleaux tandis que les bas-côtés, couverts en demi-berceau, contrebattaient efficacement le vaisseau central. Le système était alors suffisamment au point pour que l'on puisse se contenter de contreforts extérieurs très fins, comme cela avait déjà été le cas à Saint-Aventin.

étaient connues. À Santa Maria de Vilamòs²⁰, sur les piles qui séparent la deuxième travée orientale de la troisième, le maître d'œuvre a monté une pile ronde cantonnée, ce qui lui a permis de jeter un solide arc doubleau à ce niveau. Nous ne connaissons pas les choix faits pour les églises de Mijaran, de Sant Estèue de Betren et de Sant Joan d'Arties. À Mijaran, les arcades de la nef furent détruites pour unifier l'espace et créer, à une époque ancienne, une nef unique, comme à Santa Maria d'Aneu, dans le Haut-Pallars tout proche²¹ ; de ce fait, en l'absence de fouilles, nous ignorons tout du dispositif primitif²². À Sant Estèue de Betren, où là aussi il ne nous est pas possible de connaître le dispositif original, c'est un parti similaire à celui de Santa Maria d'Aneu et de Mijaran que l'on peut voir aujourd'hui. Le fait que les murs gouttereaux y soient très épais (bien plus épais que ceux du triplet absidal) laisse à penser qu'ils avaient été construits pour pouvoir contenir une forte poussée latérale. Le projet de trois nefs voûtées fut-il mené à bien ou y renonça-t-on en cours de route ? Quant à Sant Joan d'Arties, c'est une construction tardive (XIII^e siècle) et on ne peut exclure une influence du Midi de la France où les vastes nefs uniques furent prisées.

Une conséquence indirecte de ces choix architecturaux, c'est l'absence de chapiteaux sculptés à l'intérieur des édifices. Cela nous prive d'une source d'information qui aurait pu nous aider à dater la construction des églises. Mais cela traduit plus fondamentalement le désintérêt pour ce type de décor et ce support iconographique. Seules certaines colonnettes encadrant des fenêtres (tant à l'intérieur qu'à l'extérieur) sont surmontées de chapiteaux sommairement sculptés. Là encore les plus anciennes semblent être celles de Santa Maria de Cap d'Aran (voir *infra*).

Les tours-clochers

Familiales au monde catalano-pyrénéen, apparues quasiment dès le début du « premier art roman » (Saint-Martin du Canigou, Pyrénées-Orientales), on rencontre des tours-clochers dès le XI^e siècle dans le Val d'Aran, à Bossòst et à Vilamòs ainsi qu'à Santa Maria de Cap d'Aran à une date qu'il est difficile d'estimer (entre le milieu du XI^e et le premier quart du XII^e). À Bossòst elle est accolée au nord-est de l'église actuelle, laquelle est sensiblement plus récente que la tour ; de même, à Vilamòs, la tour est plus ancienne que l'église au flanc sud de laquelle elle est accolée. À Santa Maria de Cap d'Aran, elle est située hors œuvre, à l'ouest de l'église. Trois tours, trois emplacements différents, tous hors œuvre. Aucun édifice du deuxième âge roman ne présente de tour-clocher contemporaine de la construction. À Arties (Sant Joan), Unha et Salardú, les tours-clochers, de base octogonale, sont des rajouts de la fin du Moyen Âge ou des temps modernes ; à Santa Maria d'Arties, le clocher, de section carrée, est également un rajout tardif posé sur la travée occidentale de l'église (même si sa base, en petit appareil, semble antérieure à la construction du reste de l'édifice) ; et Sant Estèue de Betren se contente d'un modeste mur-clocher, qui prolonge le pignon de la façade occidentale de l'église. Seul Sant Fèlix de Vilac présente une tour-clocher contemporaine de l'achèvement de l'église, mais elle est déjà tardive : de section carrée, c'est une belle construction édifiée au-dessus de la travée occidentale de la nef. Elle présente en son avant-dernier étage une baie sur chacune de ses quatre faces (l'étage supérieur est un rajout des temps modernes) (fig. 3). Ces baies comportent chacune trois rangs de voussures au tracé brisé qui reposent sur des colonnettes simples par l'intermédiaire de chapiteaux épannelés ayant reçu un décor sommaire de feuilles d'eau ou de brins entrelacés qui trahissent une date avancée, postérieure à l'an 1200. En voyant cette disposition et ce décor, on ne peut s'empêcher de penser à la tour-porche de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges dont dépendait le Val d'Aran. Daniel Vilarrubias i Cuadras a émis l'hypothèse que la base des clochers de Sant Ròc de Begós et de Sant Martin d'Aubèrt (tous deux également accolés aux églises) serait romane²³. Sa proposition repose sur l'appareil utilisé dans la construction et sur l'emplacement de ces

20. Celles qui séparent la première travée de la deuxième sont rectangulaires. Mais il est probable que ces piles séparaient originellement la nef de la travée droite de l'abside, avant que le chœur ne soit entièrement reconstruit.

21. Le monastère de Mijaran fut ravagé durant la guerre civile catalane (1462-1472) puis après la rébellion du comte de Pallars (1482-1483). En 1506 Ferdinand I^{er} convertit le monastère en prieuré de Santa Maria de la Gracia, à Lérida. Il fut alors reconstruit (information communiquée par Elisa Ros).

22. L'église de Mijaran fut dynamitée pendant la guerre civile, et il n'en reste plus que des vestiges, que nous avons étudiés dans notre précédent article : E. GARLAND, « Les débuts de l'art roman dans le Val d'Aran... », p. 89. Cependant son état antérieur nous est connu par des photographies anciennes qui nous montrent un dispositif similaire à celui de Santa Maria d'Aneu, avec de grands arcs maçonneries qui s'appuient sur les murs gouttereaux et soutiennent directement la toiture.

23. La tour-clocher de Sant Ròc de Begós est aujourd'hui accolée à la façade occidentale de l'église ; celle de Sant Martin d'Aubèrt est accolée au flanc nord de l'église, à l'ouest. Daniel VILARRUBIAS I CUADRAS, *Campanaus e campanes dera Val d'Aran*, éd. électronique, Conselh Generau d'Aran, Vielha, 2013.

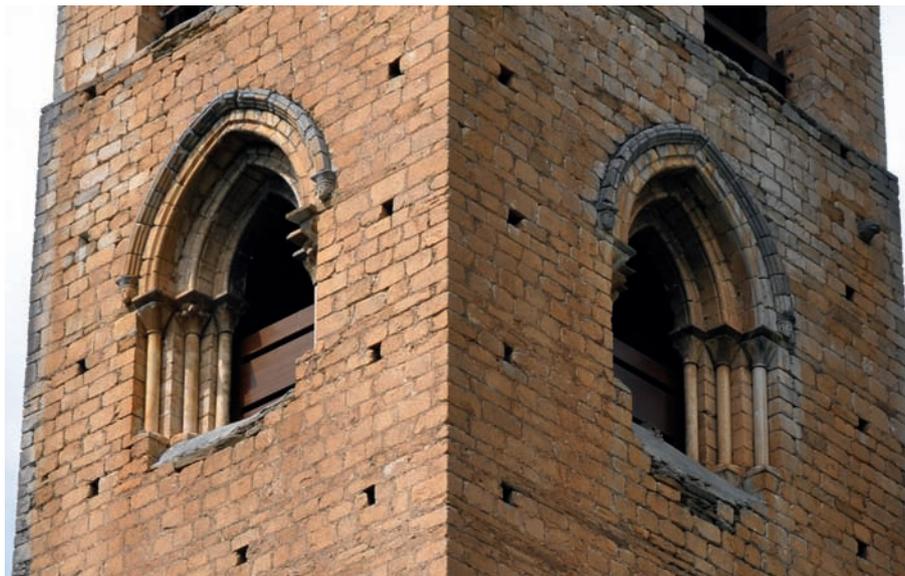


FIG. 3. VILAC, ÉGLISE SAINT FELIU. Avant-dernier étage du clocher occidental. Cliché E. Garland.

tours. Sans exclure une telle proposition, nous devons reconnaître que nos propres observations ne permettent pas de trancher la question car ce sont des constructions rustiques, bâties avec des moyens limités, en utilisant un appareil non régulier. Enfin, signalons l'église paroissiale de Tredòs, Sant Estèue, dont le clocher-mur est accolé hors œuvre (comme à la chapelle des Templiers du plan d'Aragnouet, dans les Hautes-Pyrénées). Au XII^e siècle, aucune tour ni aucun clocher ne fut élevé au-dessus de la nef ou du chœur des églises²⁴. Il semble que ce qui fut une préoccupation au tout début de l'époque romane (la tour-clocher) n'en fut plus une au siècle suivant. Un modillon de Salardú abonde dans ce sens : il figure un petit pignon abritant deux cloches, comme au sommet des murs-clochers (fig. 6). Il n'est pas question de tour.

Le décor monumental

Toutes les églises aranaises du XI^e siècle reçurent un décor d'arcature. Au point que ce motif en constitue une marque de fabrique, car il se distingue des décors d'arcature des autres édifices de l'aire catalano-pyrénéenne par plusieurs détails : par son absence sur les murs gouttereaux²⁵ (il se concentre quasi exclusivement sur les tours-clochers et les chevets), par l'abandon des lésènes sur les chevets²⁶, et par l'insertion systématique d'une frise à dents d'engrenage au-dessus des arcatures.

Au XII^e siècle, les maîtres d'œuvre firent évoluer ce type de décor. Sur l'absidiole méridionale de Santa Maria de Cap d'Aran, on remplaça les lésènes par des colonnettes engagées surmontées de chapiteaux, à l'instar du parti retenu au chevet de Sant Climent de Taüll ; mais cet essai fut sans lendemain. Parallèlement, les frises à dents d'engrenage disparurent. Si l'on en voit encore aux chevets des églises de Mijaran ou d'Unha, qui se rattachent encore au premier âge roman²⁷, elles se font très rares sur les églises construites au cours des XII^e et XIII^e siècles. D'une manière générale, le décor d'arcature tend à disparaître au profit de modillons qui envahissent chevets et murs gouttereaux. Encore une fois Santa Maria de Cap

24. À Saint-Aventin, les bâtisseurs ont placé deux tours-clochers, massives, de section carrée : l'une au-dessus de la première travée de la nef, l'autre au-dessus de la travée occidentale de la nef. Cette situation n'a pas d'équivalent dans le Val d'Aran. À l'inverse, aux portes du Comminges, à Saint-Béat, on entreprit (l'a-t-on jamais achevée ?) une tour-clocher de section carrée, accolée au flanc nord de l'église, hors œuvre.

25. À l'exception de Santa Maria de Cap d'Aran, où l'arcature s'étendait les premières travées du mur gouttereau méridional.

26. Il n'y a que les chevets des églises de Santa Maria de Cap d'Aran, Unha, Bossòst et Sant Pèir de Begós (vestiges infimes) qui présentent des lésènes.

27. Ce qui nous a conduit à les traiter dans notre article précédent : E. GARLAND, « Les débuts de l'art roman dans le Val d'Aran... », p. 89-92.

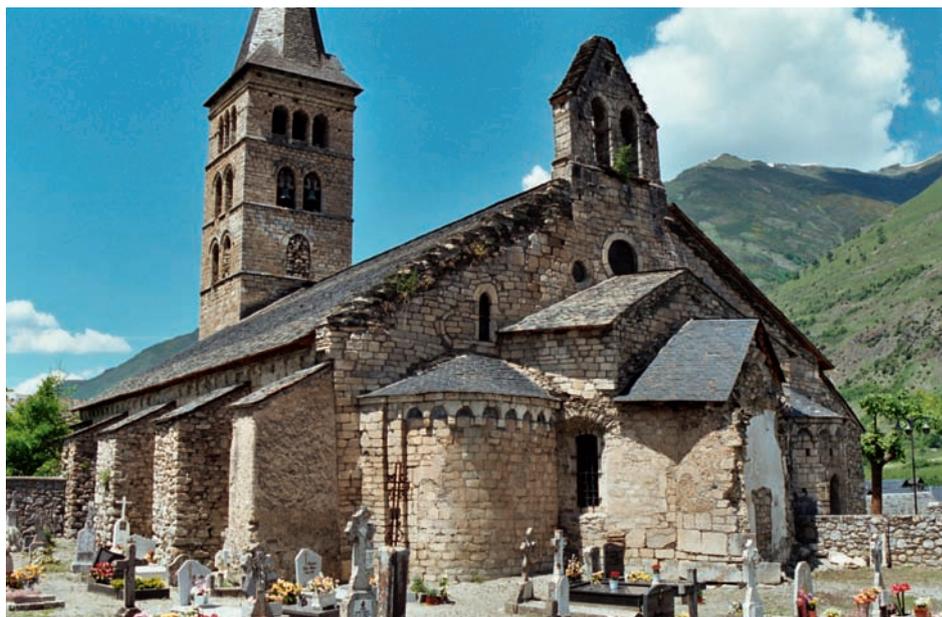


FIG. 4. ARTIES, ÉGLISE SANTA MARIA. Aspect en 2005, avant restauration. Cliché E. Garland.

corniche du toit est soutenue uniquement par des modillons sculptés ; l'arcature de l'absidiole sud ainsi que celle de l'abside principale (l'absidiole nord ayant disparu) reposent sur de fins pilastres avec lesquels elles se raccordent mal, dénotant un changement de parti au moment où l'on parvint à ce stade de la construction. À Sant Estève de Betren, le décor d'arcature apparaît au-dessus du portail nord, et uniquement là. Manifestement il s'agit là d'un remploi, provenant sans doute d'une autre église locale (Sant Sernilh ?). Ce remploi, où les arcs reposent sur des consoles sculptées (comme à Arties, Bagergue et Bossòst), présente une particularité : les petits arcs encadrent des tympanons sculptés en creux, semblables dans leur réalisation à ceux que l'on peut voir au chevet des églises de Mijaran et de Taüll²⁸ (il n'est pas exclu que ces motifs en réserve aient accueilli des inclusions colorées) (fig. 5). En outre l'arcature est surmontée d'un bandeau sculpté orné d'une arcature miniature que l'on retrouve, similaire mais non parfaitement identique, dans la partie supérieure du mur-clocher occidental de l'édifice, encadrant les ouvertures jumelles qui abritent les cloches.



FIG. 5. BETREN, ÉGLISE SANT ESTEVE. Arcature placée au-dessus du portail nord. Cliché E. Garland.

d'Aran se révèle exemplaire sur ce point puisque sur son absidiole nord et le mur gouttereau qui la prolonge, il n'y a plus d'arcature et la corniche du toit y est supportée par des modillons sommairement sculptés. Pour autant les arcatures ne disparurent pas instantanément : les églises d'Arties (Santa Maria), de Bagergue, de Betren (Sant Estève) et de Bossòst en reçurent (fig. 4). Mais ce sont les seules, parmi toutes les églises édifiées pendant le deuxième âge roman. À Bossòst, des arcatures ornent les absides mais pas les murs gouttereaux où la

Quant aux quatre autres églises dont le chevet nous est parvenu à peu près intact, à savoir Sant Martin d'Aubert, Sant Estève de Betren, Sant Blas de Les et Sant Andreu de Salardú, elles présentent toutes quatre des murs nus ou, dans le cas de Salardú, ornés seulement d'une frise de modillons sous corniche²⁹. Aucune autre église ne présente plus de trace d'arcature sur ses murs gouttereaux³⁰. À Santa Eulària d'Unha, ce sont des modillons qui ornent la corniche du mur sud, corniche qui

28. E. GARLAND, « Les débuts de l'art roman dans le Val d'Aran... », p.89.

29. Toutes les autres églises ont perdu leur chevet.

30. Vilac, Sant Joan d'Arties, etc.

est manifestement le fruit d'une reprise tardive du mur (une différence notable d'appareil apparaît un mètre au-dessus de la porte sud) ; daterait-elle de l'époque où on se décida à voûter l'église ? À Salardú, c'est l'ensemble des murs gouttereaux sud et nord, et des trois absides, qui ont reçu un décor de modillons. Seul le mur occidental en est dépourvu. Les consoles et les modillons du Val d'Aran présentent une certaine diversité et font appel à un large répertoire iconographique plus décoratif que discursif (voir *infra*). Ils sont l'œuvre de sculpteurs d'occasion et n'atteignent jamais – ni même n'effleurent – la complexité et la beauté plastiques des modillons romans réalisés à la même époque en d'autres régions des Pyrénées, comme en Béarn ou dans le Pays Basque par exemple³¹. Lorsqu'on rapproche toutes ces observations, on constate (1) une évolution profonde du décor monumental aussi bien dans sa forme que dans l'usage qui en est fait ; (2) le recours exclusivement à des artisans – sans doute locaux – plus maçons qu'imagiers ; (3) la faible fertilisation croisée avec les vallées avoisinantes, comme si les maîtres d'œuvre aranais et les artisans impliqués vivaient relativement séparés, éloignés, de leurs voisins et interféraient peu avec eux. Nous allons voir que l'observation des portails confirme cette impression.



FIG. 6. SALARDÚ, église Sant Andréu. Modillon de l'abside. Cliché E. Garland.

Les portails

Comme dans toute l'ère pyrénéenne, l'entrée des églises romanes du Val d'Aran, ici généralement placées au milieu d'un mur gouttereau, au sud, subit une évolution importante entre les débuts de l'art roman et le second âge, au XII^e siècle.³² Cette évolution est la conséquence d'une double motivation : le désir de magnifier l'entrée de la maison-Dieu³³, et celui de la marquer d'un signe identitaire fort, de portée christologique voire apotropaïque : chrisme, Christ en Majesté ou Christ en croix couronné³⁴.

En ce qui concerne la structure des portails, deux grands types s'imposent, les portails à tympan (fig. 7 et 8) et les portails à voussures multiples reposant sur des colonnettes, le tout surmonté d'un grand linteau sculpté. Alors que les entrées des premières églises romanes étaient réduites à de simples portes cintrées (comme à Sant Miquèu de Vilamòs ou à Unha), on voit apparaître les tympans gravés ou sculptés dès les premières décennies du XII^e siècle, et la mode en perdura près d'un siècle. Huit nous sont connus, sept sont parvenus jusqu'à nos jours : ce sont ceux de Bossòst (portails nord et sud), Santa Maria de Cap d'Aran (porte sud), Escunhau, Montcorbau (en remploi), Vielha³⁵ et Vilac. Le huitième est celui de Mijaran³⁶. Certains s'inscrivent dans des massifs relativement imposants, impliquant piédroits et colonnettes,

31. Chevet de la cathédrale de Lescar (Pyrénées-Atlantiques), chevet de Santa Maria d'Uncastillo, mur sud de l'église d'Armentia (Álava), etc.

32. Les églises aranaises qui ont conservé au moins un portail d'époque romane sont : Santa Maria d'Arties (portails nord et sud), Era Mair de Diu deth Rosèr d'Aubèrt (porte sud), Bagergue (portail ouest), Bossòst (portails nord et sud, le premier ayant précédé le second), Santa Maria de Cap d'Aran (portails sud et ouest, le premier ayant précédé le second), Escunhau (portail nord, rajouté à un mur plus ancien), Mijaran (portail sud – détruit lors de la guerre civile, mais connu par des photographies anciennes), Mont (portail sud, aujourd'hui muré), Salardú (portail sud), Unha (porte sud), Vilac (portail sud) et Santa Maria de Vilamòs (porte sud, aujourd'hui murée). À cette liste on ajoutera Sant Joan d'Arties, dont le portail sud s'inscrit dans la filiation romane, et les fragments isolés de Sant Miquèu de Vielha (tympan en remploi sur le mur occidental du portail actuel), Sant Tomàs de Cazarilh (linteau en remploi), Sant Sernilh de Betren (linteau en remploi), Montcorbau (tympan en remploi). Citons encore les dalles quadrangulaires de Garòs et de Mont (en remploi dans le village) sur lesquelles un chrisme est sculpté, et qui pourraient provenir d'anciens portails. Signalons enfin le cas de Gausac, église d'origine romane entièrement remodelée où, à l'intérieur, sur un arc aujourd'hui muré et inséré dans le mur sud, apparaît un chrisme gravé : s'agirait-il du vestige de l'ancien portail ?

33. Dominique IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu : Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, 2006, et plus particulièrement p. 325-351.

34. On ne peut pas ne pas penser à ce propos à cet épisode-clé de l'Exode au cours duquel Yahvé enjoignit aux Hébreux de marquer d'un signe l'entrée de leurs maisons afin de les épargner au moment du passage de son ange exterminateur (Exode, ch. 12, 7-13). Au Moyen Âge, on figura ce signe par la lettre *tau*, elle-même interprétée comme signe de la Croix.

35. En remploi sur le mur occidental du portail actuel.

36. Sur les photographies anciennes, le tympan surmonte un portail à voussures d'origine romane mais manifestement remanié. Sans qu'on

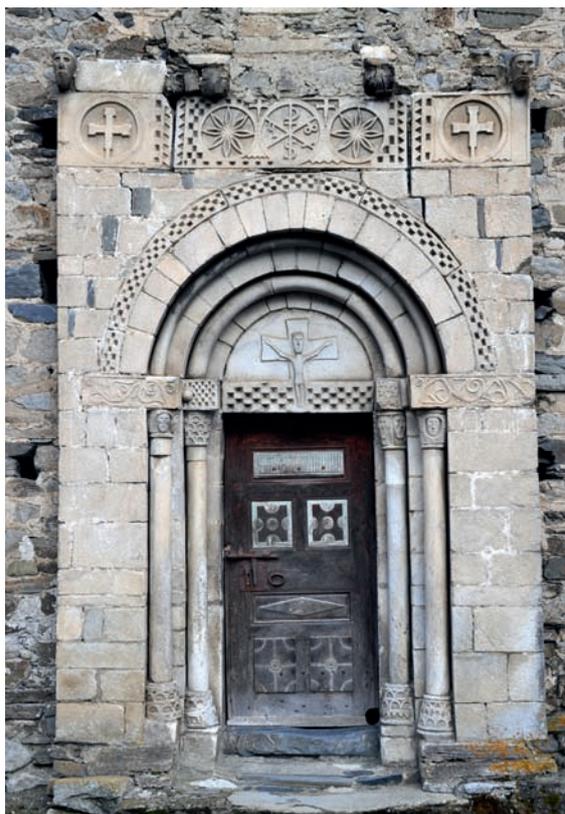


FIG. 7. ESCUNHAU, église Sant Pèir. Portail nord. Cliché E. Garland.



FIG. 8. VILAC, église Sant Feliu. Portail sud. Cliché E. Garland.

voire des linteaux sculptés rajoutés en hauteur, alors que d'autres ornent des portails plus modestes. Mais dès la seconde moitié du XII^e siècle, les Aranais prirent goût à un autre type de portail : le portail à voissures, sans tympan. Cinq d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous : Santa Maria d'Arties (portails nord et sud) ; Sant Joan d'Arties (portail sud) ; Bagergue (portail occidental) ; Santa Maria de Cap d'Aran (portail occidental) ; Salardú (portail sud)³⁷. Certains sont d'une extrême sobriété, avec seulement un ou deux piédroits et autant de voissures nues, de section carrée (reçoivent-elles un décor peint ? – il n'en reste aucune trace). D'autres présentent un nombre de voissures plus conséquent qui dénote une réelle volonté de magnifier l'entrée tout en lui conservant une apparence simple (Arties, portail sud de Santa Maria et de Sant Joan ; Salardú). Partout les voissures sont nues ou décorées de simples billettes³⁸. Il n'y a qu'à Salardú que deux des six voissures du portail reçoivent un décor sculpté, et encore celui-ci reste rudimentaire³⁹.

puisse le démontrer aujourd'hui, il est techniquement possible que le tympan ait fait partie du portail d'origine, un bon mètre plus bas de là où il se trouve. Son déplacement aurait été motivé par le désir d'agrandir le passage, ce qui aurait été justifié par le fait que l'église de Mijaran a joué pendant des siècles un rôle éminent pour la population locale, comparable à celui de Cap d'Aran.

37. Les églises de Bossòst (portails nord et sud, Mijaran, Escunhau, et Vilac) présentent des portails à voissures et à tympan sculpté. Le portail sud de Sant Estève de Betren est également à voissures, mais est pleinement gothique tant par sa structure (demi-tympan) que par son décor sculpté, tout comme le portail de Sant Miquèu de Vielha qui lui est similaire par bien des aspects (tous deux datent en fait du XIV^e siècle).

38. Santa Maria d'Arties (portail nord), Bagergue, Bossòst (portails nord et sud).

39. Il s'agit des deux voissures extérieures. La plus extérieure est formée d'un boudin engagé nu et d'une section prismatique ornée d'un rinceau sommaire. La seconde, également en forme de boudin engagé, est couverte sur sa face interne de deux rubans entrelacés dessinant une suite de losanges et sur sa face externe d'éléments végétaux stylisés. À son sommet, un quadrupède dont la silhouette évoque celle d'un lion passant.

Le décor des portails

Alors qu'aucun signe particulier sculpté ne marquait l'entrée de l'église au XI^e siècle (on ne peut toutefois exclure l'existence de décors peints – fussent-ils réduits au signe de la Croix – disparus sans laisser de trace), dès la fin de ce siècle et plus sûrement au XII^e, les maîtres d'ouvrage imposèrent de la marquer par un signe inscrit dans la pierre, gravé ou sculpté. Ce signe, comme dans la partie centrale des Pyrénées et dans une large partie du sud-ouest de la France et du nord de l'Espagne, ce fut le plus souvent le monogramme du Christ. Avec dix-sept chrismes que l'on peut raisonnablement rattacher à l'époque romane, le Val d'Aran constitue une des vallées pyrénéennes qui en est la mieux pourvue⁴⁰.

Ces dix-sept chrismes sont répartis sur quinze édifices ; douze sont directement associés à un portail et les autres en remploi⁴¹. Les chrismes sont sculptés ou gravés⁴² sur des dalles de formes variées : sur des pierres plus ou moins carrées (sept⁴³), sur des tympan (quatre⁴⁴), mais aussi, ce qui est beaucoup plus original, au centre d'un linteau oblong (cinq⁴⁵) (fig. 9) ; il y en a même un qui fut gravé sur l'extrados d'une arcade⁴⁶. Quelles que soient la forme et la nature du support, les chrismes s'inscrivent tous dans un cercle, alors que dans le Sud-Ouest ou les Pyrénées il est fréquent d'utiliser un cadre carré. Comme sur la *labarum* de Constantin, dont ils s'inspirent⁴⁷, le chi (X) et le rhô (P), enlacés, sont systématiquement accompagnés de l'alpha et de l'oméga. L'alpha est quasiment toujours représenté sous sa forme majuscule A⁴⁸ ; l'oméga, lui, souffre de la méconnaissance de l'alphabet grec et donc de sa graphie originelle ; il connaît de ce fait des déformations variées⁴⁹. C'est à Santa Maria de Cap d'Aran, une fois encore, que l'oméga est le plus fidèle à sa graphie ancienne, sous sa forme minuscule (tympan de la porte sud)⁵⁰. La disposition de l'alpha et de l'oméga, accrochés sur les branches supérieures du X, de part et d'autre du P, est souvent inversée⁵¹. Tous les chrismes du Val d'Aran, à l'exception de celui encastré dans la façade occidentale de Santa Maria de Cap d'Aran, présentent un S sculpté ou gravé sur la partie inférieure du rhô. Neuf fois le S est dessiné correctement, et sept fois il est inversé. Il ne faut pas chercher là un phénomène particulier : on l'observe dans toutes les régions où le chrisme est représenté. De plus, au Moyen Âge, le clergé séculier ignorant le plus souvent le grec, les lettres qui forment le chrisme sont à lire non seulement comme les deux premières lettres du mot *XPISTOS*, mais également comme des lettres latines : le rhô devient alors le

40. Emmanuel GARLAND, *L'iconographie romane dans la région centrale des Pyrénées*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, t. 2, p. 21-52. Parmi les autres vallées pyrénéennes particulièrement bien pourvues en chrismes citons le Haut-Comminges (vallées d'Aure, du Louron et du Larboust) et la Haute-Bigorre (Lavedan). Sur les chrismes en général, voir les travaux de Juan Antonio OLAÑETA, et en particulier son site http://www.claustro.com/Crismones/Webpages/Catalogo_crismon.htm où est développée la typologie des chrismes et son article-conférence *In hoc signo vinces. El crismón, el signo de un reino*, mis en ligne sur le site http://www.academia.edu/1847580/In_hoc_signo_vinces_El_crismon%3%B3n_el_signo_de_un_reino.

41. Aubèrt (chrisme gravé sur une dalle au-dessus de la porte sud d'Era Mair de Diu deth Rosèr), Bossòst (deux chrismes, le premier sculpté sur le linteau du portail nord, le second sur le tympan du portail sud), Betren (chrisme sculpté sur un linteau en remploi sur le mur nord de Sant Sernilh), Santa Maria de Cap d'Aran (deux chrismes, le premier sculpté sur le tympan de la porte sud, le second sculpté sur une petite plaque placée au-dessus du portail ouest), Cazarilh (chrisme sculpté sur un linteau étroit en remploi sur le mur de l'église actuelle), Escunhau (chrisme sculpté sur un linteau placé au-dessus du portail), Garòs (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire, en remploi dans le village), Gausac (chrisme gravé sur un arc aujourd'hui à l'intérieur de l'église actuelle), Mijaran (le chrisme était sculpté sur le tympan qui ornait le portail sud de l'église – ce portail a été détruit en 1936), Mont (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire, en remploi sur une fontaine du village), Montcorbau (chrisme gravé sur l'ancien tympan, en remploi au-dessus du portail actuel de l'église), Salarú (chrisme sculpté sur une dalle placée au-dessus du portail à voussures), Unha (chrisme gravé sur une dalle rectangulaire placée au-dessus de la porte sud), Vilac (chrisme sculpté sur un linteau placé au-dessus du portail), et Vilamòs (chrisme sculpté sur une petite dalle rectangulaire placée au-dessus du portail moderne de la façade occidentale).

42. La très grande majorité des chrismes sont sculptés. Seuls trois sont gravés : Unha, Era Mair de Diu deth Rosèr d'Aubèrt, et Gausac.

43. De la forme la plus carrée à la plus rectangulaire : Santa Maria de Cap d'Aran (façade occidentale), Salarú, Santa Maria de Vilamòs, Era Mair de Diu deth Rosèr d'Aubèrt, Unha, Mont, Garòs, ces trois derniers comportant des motifs complémentaires à côté des chrismes.

44. Tympan de Santa Maria de Cap d'Aran (porte sud), Bossòst (portail sud), Mijaran et Montcorbau.

45. Linteaux de Bossòst (portail nord), Sant Sernilh de Betren, Cazarilh, Escunhau et Vilac.

46. Gausac.

47. En Comminges et dans tout le Sud-Ouest, ce signe nous a été transmis via les sarcophages paléochrétiens dont un grand nombre en sont ornés.

48. Seules variantes : chrisme du portail occidental de Santa Maria de Cap d'Aran (absence de barre horizontale au A), Era Mair de Diu deth Rosèr d'Aubèrt (A réduit à un crochet - le chrisme, très fruste, est simplement gravé sur une dalle placée au-dessus de la porte sud de l'église).

49. L'oméga n'est correctement représenté que sur le chrisme de la porte sud de Santa Maria de Cap d'Aran et sur celui de Salarú, qui le copie. C'est sur le linteau de Cazarilh que la déformation est la plus grande.

50. Salarú et Garòs, qui copient le chrisme de Cap d'Aran, conservent un graphisme correct.

51. C'est le cas sur les chrismes de Bossòst (nord et sud), Cazarilh, Montcorbau, Santa Maria de Vilamòs et Vilac où l'oméga est à gauche, et l'alpha à droite.



FIG. 9. VILAC, ÉGLISE SAINT FELIX. Portail sud. Détail du linteau placé au-dessus du tympan. Cliché E. Garland.

P de *Pater* ; le S devient la première lettre de *Spiritus Sanctus*. Et comme si le X risquait de n'être pas compris comme l'initiale – ou un signe – du Christ, sur onze des chrismes du Val d'Arán une petite barre horizontale a été rajoutée juste en-dessous de la boucle du P, pour dessiner une croix avec sa hampe⁵². Le chrisme devient alors un symbole trinitaire associant le Père, le Fils, et le Saint-Esprit. Comme souvent dans le Sud-Ouest et les Pyrénées, d'autres signes, ici plus difficiles à interpréter, se greffent sur les branches inférieures du X. C'est ainsi qu'on peut voir une barrette en six endroits⁵³ (dont trois fois flanquée d'une sorte de tilde⁵⁴). Sa signification est incertaine. Renvoie-t-elle à une lecture enrichie des lettres ? Cela est possible, mais cela n'est pas aussi explicite qu'en d'autres régions où il est fréquent de voir des lettres rajoutées pour créer l'anagramme des mots PAX, LUX ou REX⁵⁵. Les chrismes aranais présentent une autre originalité : plus de la moitié d'entre eux sont flanqués de motifs décoratifs complémentaires : des rosaces à quatre, six ou huit pétales⁵⁶ (fig. 9), des croix, simples ou pattées⁵⁷, des volutes⁵⁸ et même un ecclésiastique tenant un bâton pastoral (chrisme de Mont). Quant aux chrismes du portail sud de Bossòst et de Mijaran, les tympan dans lesquels ils s'inscrivent sont tous deux ornés de denticules.

Finalement pratiquement tous les chrismes du Val d'Arán sont liés entre eux par une ou plusieurs des particularités que nous venons de décrire. Cela traduit à la fois la forte influence de quelques archétypes et la liberté individuelle de ceux qui les gravèrent ou les sculptèrent, la seule vraie contrainte ayant été que le signe demeurât aisément identifiable. Quant aux archétypes, il y en eut deux : le chrisme de la porte sud de Santa Maria de Cap d'Arán, dont le dessin fut copié plusieurs générations plus tard, à Salardú en particulier ; et le chrisme du linteau du portail nord de Bossòst, source d'inspiration directe de celui de Vilac, du tympan du portail sud de Bossòst, de celui de Mijaran, etc. Comment en est-on venu à faire figurer le chrisme de façon aussi systématique dans cette vallée ? Le Haut-Pallars semble avoir été étranger à cette façon de faire. Les seules occurrences sont sur trois édifices très proches du Val d'Arán, et en contact direct avec celui-ci : à Sorpe, Àrreu (chapelle de la Mare de Déu de les Neus), et Alòs de Isil. Le chrisme de Sorpe, inscrit sur la voile de la barque de saint Pierre, se présente comme le *labarum* de Constantin. Il est dessiné avec soin par un imagier qui connaissait manifestement bien ce signe. Le Haut-Couserans a timbré d'un chrisme nombre de ses entrées d'église⁵⁹ mais son usage ne semble pas s'être généralisé et on ne peut établir aucune relation entre les chrismes du Val d'Arán et ceux du Couserans. Sur le versant sud des Pyrénées, la vallée de Boi apparaît également comme une faible source d'inspiration

52. Chrismes d'Aubèrt, de Bossòst (portails nord et sud), de Cazarilh, d'Escunhau, Gausac, Mijaran, Mont, Montcorbau, Unha et Vilac.

53. Chrismes de Bossòst (nord et sud), Cazarilh, Escunhau, Mijaran et Vilac.

54. Chrismes de Bossòst (nord et sud) et de Vilac.

55. Chrismes gersois de Castillon-Debats, Gellenave, Lagardère, Peyrusse-Grande, etc. Cela confirme que le X et le P étaient lus sous leur forme latine autant que (ou plutôt que ?) sous leur forme grecque de chi et de rhô.

56. Chrismes de Betren, Cazarilh, Escunhau, Montcorbau, et Vilac.

57. Chrismes de Cazarilh, Escunhau, Garòs, Montcorbau et Vilac.

58. Chrisme d'Unha.

59. Chrismes d'Antras, Balacet, Castet d'Aleu, Salau Seix, Ustou et Vic d'Oust. Le chrisme de Salau fut emporté par une crue du Salat en 1982. Il n'est plus connu que par des photographies. Ce n'est pas un chrisme *stricto sensu*, mais sa forme et sa fonction en sont similaires.

ou d'émulation. Rares y sont les portails ornés d'éléments sculptés⁶⁰. À Sant Joan de Boí, on recourut à la peinture pour orner le portail de l'église. Bien que ce soit le seul vestige, dans cette vallée, de décor peint extérieur près d'un portail, on peut penser qu'il y en eut d'autres. Leur disparition nous prive donc peut-être d'autres chrismes⁶¹. Plus à l'Ouest, la Ribagorce n'offre elle aussi que peu de témoins de l'usage du chrisme (principalement autour d'Alaón et en Haut-Esera). C'est une fois de plus vers le Haut-Comminges qu'il faut se tourner pour comprendre ce qui se passa dans le Val d'Aran. À son débouché, Saint-Béat garde le dernier verrou naturel du bassin supérieur de la Garonne. Or que voit-on au portail méridional de l'église de cet ancien prieuré rattaché en 1132 à l'abbaye de Lézat et entré de ce fait dans la grande famille clunisienne ? Un tympan historié encadré par deux voussures nues reposant sur deux paires de chapiteaux, le tout surmonté par un chrisme trinitaire sculpté sur le claveau sommital de l'archivolte extérieure. Comme sur tant de chrismes aranais, celui de Saint-Béat présente une barrette sur la hampe supérieure du P. Pour autant ce chrisme, bien que sculpté probablement antérieurement à la plupart des chrismes aranais, ne fut jamais copié tel quel dans le Val d'Aran. Avant de clore ce paragraphe, il nous faut signaler que deux chrismes aranais furent accompagnés d'inscriptions gravées : celui de la porte sud de Santa Maria de Cap d'Aran et celui d'Unha⁶². La graphie du premier, signature du sculpteur ou de son commanditaire, est caractéristique de la fin du XI^e siècle ou plus vraisemblablement du début du XII^e. Celle de la seconde, en lettres cursives, est plus difficile à dater, mais elle pourrait elle aussi remonter à la même époque.

Les tympan

Des huit tympan romans du Val d'Aran parvenus jusqu'à nous, quatre ont pour motif central un chrisme⁶³, deux le Christ en Majesté entouré du Tétramorphe (portail nord de Bossòst et portail de Vilac), et les deux autres le Christ en croix, couronné (portails d'Escunhau et de Vielha, ce dernier étant en emploi dans le mur occidental du porche de l'église actuelle). La similitude entre le portail nord de Bossòst et celui de Vilac a été signalée depuis longtemps, et il ne fait guère de doute que l'imagier qui s'est chargé du portail de Vilac s'est inspiré de celui de Bossòst dont il présente globalement la même structure d'ensemble, à quelques détails près (fig. 8 et 10) : on compte quatre voussures à Vilac, contre trois à Bossòst⁶⁴ ; le tympan de Bossòst repose sur un fin linteau sculpté sur deux de ses faces, linteau qui est timbré d'un chrisme ; le tympan de Vilac, qui est plus petit et dont la base déborde bizarrement vers le bas pour permettre aux pieds du Christ en Majesté de trouver place, repose sur un linteau nu. Le portail de Bossòst s'inscrit dans un massif débordant ceint d'une corniche de modillons ; à Vilac, le portail, également inscrit dans un massif débordant dont la partie supérieure a été reprise, est surmonté d'un chrisme flanqué de deux rosaces sculptées dans une pierre oblongue à la fois trop large et trop épaisse pour avoir pu servir de linteau au tympan, et il n'y a pas de corniche de modillons. L'iconographie des chrismes de Bossòst et de Vilac présente de grandes similitudes et seul le dessin de l'oméga diffère. Mais ce qui frappe le plus, c'est la similitude de composition et de traitement entre les représentations du Christ en Majesté entouré du Tétramorphe sur les deux tympan. Le récent nettoyage du portail de Bossòst a révélé que le linteau avait été sculpté dans une dalle de marbre blanc alors que le tympan lui-même fut sculpté sur une belle et grande plaque de marbre bleuté dont la qualité contraste avec la rudesse de la sculpture. En effet le dessin paraît être l'œuvre d'une personne malhabile, incapable de représenter correctement les Vivants dont pourtant elle disposait de modèles naturels (du moins pour le taureau, l'aigle et l'ange). Malgré cela, sur le plan strictement iconographique, force est de constater que la composition respecte scrupuleusement les canons du thème. C'est la même chose à Vilac, où la maladresse du sculpteur est exacerbée, au point qu'une personne inculte serait en peine d'identifier les Vivants⁶⁵. Le caractère fruste

60. Seules quatre églises du Val de Boí conservent des chrismes sculptés : Llesp (portail occidental) ; Coll (portail occidental) ; Durro (portail méridional) et Sant Climent de Taüll (relief actuellement déposé dans l'église). Aucun de ces chrismes (tous quatre inscrits dans un cercle mais sculptés sur une dalle carrée) ne présente d'affinité réelle avec ceux du Val d'Aran.

61. Malheureusement le décor de Sant Joan de Boí est dans un état de dégradation tel qu'il n'est plus possible de savoir quel signe timbrait le médaillon peint au-dessus de la porte sud de l'église (l'Agneau pascal ?).

62. Sur le premier, on lit : « AT + CETVL / ME FECIT » (avec signes d'élisions accrochés au-dessus des deux premiers T ainsi qu'au-dessus du premier C) ; et sur le second les lettres : « ALBET (?) », sans signe d'élision. Doit-on y voir une forme vernaculaire d'Albertus ?

63. Bossòst (portail sud), Santa Maria de Cap d'Aran (porte sud), Mijaran et Montcorbau, ce dernier étant en emploi.

64. À Bossòst, les trois voussures reposent sur deux paires de colonnettes avec chapiteaux par l'intermédiaire d'une imposte. À Vilac, sous l'imposte, il ne reste plus en tout et pour tout qu'une colonne, avec son chapiteau et sa base ; mais la structure du portail laisse supposer qu'il y en avait trois paires à l'origine.

65. Le sculpteur de Vilac n'a pas trouvé la place pour figurer le soleil et la lune – présents sur le tympan de Bossòst – mais, à l'inverse, le Christ y apparaît ceint d'un nimbe crucifère (même s'il faut un peu d'imagination pour le voir !), absent sur le tympan de Bossòst.



Fig. 10. Bossòst, église paroissiale. Portail nord. Linteau et tympan. Cliché E. Garland.

de ces deux tympan dont le second s'inspire manifestement du premier, le refus de tout réalisme dans la représentation des animaux pourtant familiers en cette vallée (aigle et taureau), indiquent non seulement l'intervention de tailleurs de pierre locaux transformés en sculpteurs d'occasion, mais plus profondément un rapport particulier à l'iconographie, où la chose que l'on représente est plus importante que la façon dont on la représente⁶⁶. Pour autant la composition et les éléments constitutifs de ces deux tympan sont parfaitement canoniques. Vraisemblablement exécutés durant le dernier quart du XII^e siècle, les tympan du portail nord de Bossòst et de Vilac témoignent de l'implication de clercs. Il est à remarquer que le ou les modèles que les sculpteurs ont utilisés diffèrent de ceux des deux tympan ornés du Christ en Majesté géographiquement les plus proches, à savoir ceux de Saint-Béat et de Saint-Aventin. La disposition des Vivants y est inverse (en outre, à Saint-Aventin, les symboles des évangélistes sont portés par des anges). Dans les deux cas, ni la lune ni le soleil ne sont représentés.

Si la représentation du Christ en Majesté entouré du Tétramorphe a de quoi surprendre (surtout quand on la compare à celle du tympan de Saint-Béat qui est à la fois traditionnelle et d'excellente facture⁶⁷), celle du Christ crucifié et couronné au tympan d'Escunhau (fig. 7) et sur le tympan en remploi dans le porche de l'église de Vielha, a encore plus de quoi étonner, tant il est extrêmement rare de figurer ce thème au portail principal d'une église⁶⁸. À Escunhau, on ne

66. Emmanuel GARLAND, « La représentation des animaux dans les églises romanes des Pyrénées : entre illustration et imagination ? » dans *Pays pyrénéens et environnement. Actes du 62^{ème} congrès de la Fédération historique Midi-Pyrénées (Bagnères-de-Bigorre, 12-14 juin 2015)*, p. 505-522, sous presse.

67. Encore que le sculpteur de Saint-Béat a remplacé la traditionnelle mandorle par des colonnes. Voir Emmanuel GARLAND, « Saint-Aventin : un grand atelier de sculpture commingeois. Sa formation, son rayonnement et sa dispersion » dans *Revue de Comminges*, t. CII, 1989, p. 63-80. Les sculpteurs de Bossòst et de Vilac ont, eux, purement et simplement omis de représenter la mandorle.

68. À vrai dire nous n'en connaissons pas d'autre exemple au portail principal d'une église. En revanche elle apparaît sur certains portails latéraux, comme à Saint-Gilles-du-Gard par exemple.

peut douter qu'il s'agisse d'une croix glorieuse : large et légèrement pattée, elle s'impose en tant que signe tandis que le Christ couronné sur lequel la mort semble ne pas avoir de prise paraît dire : « Voyez, vous m'avez crucifié, j'ai triomphé de la mort et c'est bien moi le Roi qui vous accueille en ma maison ». Cette représentation exhale un profond sentiment de dignité qui fait cruellement défaut aux tympans de Bossòst et de Vilac. Le Crucifié sculpté sur le porche de l'église de Vielha est trop dégradé pour qu'on puisse juger de sa qualité stylistique. On devine à la forme du sommet de la tête du Christ qu'elle était couronnée. Le fait que le Christ a les pieds séparés, fixés chacun par un clou à la croix, indique qu'il s'agit d'une œuvre qui s'inscrit dans la tradition romane. La représentation du Crucifié connut une grande popularité aux XII^e et XIII^e siècles dans le Val d'Aran, comme en témoignent les nombreuses croix et crucifix conservés et le fait qu'on représenta le Crucifié en modillon, tant à Unha qu'à Salardú⁶⁹, ou encore, un peu plus tard, sous le porche de l'église de Gausac.

Autres sculptures monumentales

Les portails sont encadrés de colonnettes et chapiteaux sur cinq églises du Val d'Aran : Bossòst (portail nord), Escunhau, Salardú, Santa Maria de Cap d'Aran (portail occidental) et Vilac (fig. 7 et 8).⁷⁰ À la fin du XII^e siècle, la liste était plus longue : s'y rajoutaient au moins le portail sud de Bossòst, et celui de Mijaran. Ils ont tous deux perdu leurs colonnes et leurs chapiteaux⁷¹. Les constructeurs aranais ne s'intéressèrent guère au décor des chapiteaux. Exécutés de façon sommaire, avec un très faible relief et un décor pour le moins rustique, pour ne pas dire indigent, ils se répartissent en quatre groupes. Les chapiteaux de Bossòst et celui de Vilac se caractérisent par leur stéréotomie, proche du type cubique, sur lequel le motif est incisé plutôt que véritablement sculpté. Les motifs décoratifs comprennent une forme d'entrelacs, un motif animalier, et un ensemble de faces striées dessinant des motifs géométriques. Les quatre chapiteaux du portail d'Escunhau, très différents, présentent une forme tronconique, exceptionnelle en cette région. Exceptionnel aussi est leur décor : trois d'entre eux figurent des masques humains dont certains sont inscrits dans des médaillons, et le quatrième quatre rangs de petits arcs. À Salardú, la forme des chapiteaux y est plus traditionnelle, et leur décor feuillagé est somme toute banal à cette époque. Quant aux deux chapiteaux du portail occidental de Santa Maria de Cap d'Aran, très évasés, ils laissent percer une plus grande influence régionale dans leur décor, en particulier dans le motif des boules griffées. À ces chapiteaux sont associées des bases souvent relativement hautes et aussi peu traditionnelles que les chapiteaux qui les surmontent. Les habituels tores et scoties sont le plus souvent déformés, comme à Salardú, quand ce n'est pas la stéréotomie même de ces bases



FIG. 11. TREDÒS, ÉGLISE SANTA MARIA DE CAP D'ARAN. Fenêtre extérieure (mur nord).
Détail. Cliché E. Garland.

69. Sur le modillon de Salardú, le Crucifié a les jambes croisées, indice d'une réalisation tardive, pas antérieure à la première moitié du XIII^e siècle.

70. Du XIV^e siècle datent les portails de Sant Estève de Betren et Sant Miquèu de Vielha, eux aussi entourés de colonnettes et chapiteaux.

71. En effet les portails sud de Bossòst, de Mijaran et de Vilac présentent de grandes analogies entre eux. En particulier, les impostes de ces trois portails sont faites de grands blocs qui débordent largement des piédroits. Elles furent manifestement conçues pour recevoir des colonnettes surmontées de chapiteaux, comme on peut encore s'en rendre compte à Vilac où il reste une des six colonnettes prévues initialement (voir note 64, *supra*). Les autres portails du Val d'Aran à piédroits nus (Bagergue, par exemple) ne possèdent pas de telles impostes et il est donc probable qu'ils ne furent pas conçus pour accueillir des colonnettes.

qui s'éloigne des modèles cylindriques, comme à Bossòst et Vilac. À Escunhau, les bases sont, à l'instar des chapiteaux qui les surmontent, tronconiques, et on y retrouve le motif des arcs superposés (une des bases accueille deux quadrupèdes passant, en méplat). Le petit musée hébergé dans l'église de Casau conserve une base tronconique dont le motif circulaire n'est pas sans rapport avec celui d'Escunhau.

Les fenêtres des églises du début de la période romane étaient toutes très sommaires. Celles de la fin du XII^e siècle et plus encore celles du XIII^e ont été ornées de colonnettes surmontées de chapiteaux, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur (églises d'Arties (Santa Maria), Betren (Sant Estève), Salardú, et de Santa Maria de Cap d'Aran). On y retrouve fondamentalement les mêmes motifs qu'aux portails (entrelacs et feuillages) et même, sur les deux fenêtres du mur nord de Santa Maria de Cap d'Aran, des motifs striés similaires à ceux des chapiteaux du portail nord de Bossòst (fig. 11). Ce dernier cas montre une fois de plus que les sculpteurs aranais formaient une communauté artistique locale qui travailla pour l'ensemble du Val d'Aran et pour le Val d'Aran uniquement.

Au final, le décor des portails et des ouvertures montre une forte individualisation du Val d'Aran en matière de sculpture monumentale. Non seulement les Aranais se montrent très libres dans leur interprétation des thèmes et motifs alors en vogue dans les régions avoisinantes, mais ils n'influencent quasiment pas celles-ci. Alors que le Haut-Comminges faisait une large place aux chapiteaux historiés (portails de Saint-Aventin et de Saint-Béat), il n'y en a aucun en Val d'Aran. Il n'y a guère qu'à toute proximité du Val d'Aran, dans la haute vallée de la Noguera Pallaresa, à Sant Joan ou à Alós d'Isil qu'une influence des expériences aranaises se fait sentir dans les principes décoratifs comme dans certains détails.

Les consoles et les modillons du Val d'Aran se répartissent en deux groupes : dans le premier (Santa Maria de Cap d'Aran, Bossòst, Bagergue, Arties et Betren – cités dans un ordre qui pourrait être chronologique) les modillons, très sommaires, se réduisent à des formes géométriques simples, des rouleaux et des masques, essentiellement humains. Manifestement ils furent l'objet d'une faible attention de la part des tailleurs de pierre chargés de les exécuter. Il en va différemment avec les modillons du second groupe (Unha et Salardú). Tout en restant simples, ils n'en sont pas moins sensiblement plus fouillés et présentent une vraie diversité. Sans être véritablement historiés (aucun modillon ne figure une scène proprement dite), ils figurent néanmoins des thèmes variés : masques et protomés humains ou animaliers, végétaux, animaux réels ou fabuleux, objets usuels, et même, comme nous l'avons vu, un petit clocher (fig. 6)⁷². À cette liste, il faut ajouter les deux représentations du Crucifié⁷³, thème extrêmement rare sur des modillons, et que l'on doit rapprocher des tympan d'Escunhau et de Vielha.

Pour finir, mentionnons quelques sculptures isolées. La première pourrait avoir fait partie d'une base de portail. Elle provient de Mijaran et est aujourd'hui déposée au musée de Vielha. Elle figure la gueule d'un animal (fabuleux ?) qui se retourne. Si nous signalons cet élément, c'est que sa qualité plastique est sensiblement supérieure à tout ce que nous avons pu voir jusqu'à présent (fig. 12). S'il était prouvé que cette sculpture date de l'époque romane (ce qui n'est pas pleinement assuré), cela indiquerait que le Val d'Aran ne s'est pas contenté de faire appel à des imagiers locaux mais a su faire appel, à l'occasion, à des sculpteurs formés sur de grands chantiers régionaux.



FIG. 12. VIELHA, MUSÉE DU VAL D'ARAN. Fragment de décor sculpté provenant de l'ancienne église Santa Maria de Mijaran. Cliché E. Garland.

72. Salardú, abside principale.

73. Le Crucifié est représenté sur un modillon du mur sud d'Unha, jambes parallèles, et sur la face sud de l'absidiole méridionale de Salardú, jambes croisées.

La deuxième sculpture est au Musée national d'Art de Catalogne (MNAC), à Barcelone. Sa provenance aranaise est loin d'être assurée. C'est un bas-relief qui figure un ange de face, bénissant de la dextre tandis que sa senestre, retournée sur sa poitrine, présente une petite croix⁷⁴. Concepció Peig l'a rapprochée du tympan de Bossòst. Si elle appartient bien au milieu artistique pyrénéen, le rapprochement stylistique avec les sculptures sur pierre du Val d'Aran nous paraît assez faible et, sur le plan iconographique, elle ne peut être mise en relation étroite avec aucune autre œuvre de cette vallée. Toujours à Barcelone le musée Frederic Marès conserve, lui, trois petits chapiteaux ornés de croix et d'oiseaux qui, selon certains auteurs, pourraient provenir de l'église de Salardú⁷⁵. En l'absence de certitude sur leur origine, nous ne pouvons nous appuyer sur eux pour préciser l'art des sculpteurs aranais.

Le décor peint

On est en droit d'imaginer que la plupart des églises romanes majeures du Val d'Aran reçurent un décor peint, non seulement à l'intérieur mais peut-être aussi à l'extérieur comme à l'église ribagorçaine de Sant Joan de Boí. Malheureusement ces décors ont quasiment tous disparu sans laisser de trace. Seuls quelques vestiges des peintures murales de Santa Maria de Cap d'Aran et d'Unha subsistent. Du décor peint de Santa Maria de Cap d'Aran nous conservons, dispersée entre le musée des *Cloisters* à New-York et plusieurs autres institutions⁷⁶, une bonne partie du décor de l'abside principale composée d'une petite travée droite, d'un arc pré-absidal et de l'hémicycle absidal. Au cul-de-four figurait la *Majestas Mariae* entourée des archanges intercesseurs Michel et Gabriel présentant la *Peticus* et la *Postulatus (sic)*⁷⁷, recevant l'offrande des Mages, figurés par des personnages de taille réduite. L'hémicycle accueillait un collège de saints en pied dont seule la partie supérieure de Pierre et de Paul est conservée (auquel s'ajoute le buste de l'évangéliste Jean, aujourd'hui disparu mais connu par une photographie ancienne)⁷⁸. Sur l'arc pré-absidal saint Gervais et saint Protas apparaissaient de part et d'autre de la colombe de l'Esprit-Saint. Enfin, au sommet de la voûte de la travée droite trônait le Christ en Majesté. Ce décor de grande qualité (remarquons le raffinement avec lequel le manteau de la Vierge a été dessiné, et les plis du vêtement du Christ bénissant qui tient un rouleau) a été rapproché de l'œuvre du maître de Pedret. Il fait vraisemblablement partie des œuvres de son premier cercle d'émules et on peut le dater de la fin de la première génération de ces peintres, avant 1120⁷⁹. D'un autre style sont les vestiges – car il ne s'agit plus hélas que de vestiges – du décor absidal de Santa Eulària d'Unha. Le Christ en Majesté entouré du Tétramorphe en ornait le cul-de-four (il subsiste une partie du visage et du buste du Christ ainsi que du lion de Marc, peint dans la partie inférieure gauche de la conque) tandis qu'une galerie de saints sous arcades décorait la partie tournante de l'hémicycle (il en subsiste deux bustes, malheureusement non identifiables) (fig. 14). La qualité de ces vestiges, le soin apporté aux détails comme à ces galons perlés dessinant des losanges bicolores au bord des vêtements, l'accentuation des pommettes et du

74. La sculpture (inv. MNAC/MAC 25813) est reproduite et étudiée par Concepció PEIG I GINABREDA dans *Catalunya romànica*, t. I, p. 254-255.

75. Ces sculptures portent les numéros d'inventaire 875, 876 et 877 dans le catalogue de 1979 (aujourd'hui MFMB 7,8 et 9). Elles ont été étudiées par Jordi CAMPS I SÒRIA, dans *Catalunya romànica*, *op. cit.*, t. XXIII, p. 321-323.

76. Les peintures murales, faussement attribuées à une église Sant Joan de Tredòs, laquelle n'existe pas, ont été arrachées au début des années 1950 et dispersées entre le musée des *Cloisters* de New York, le musée Maricel à Sitges et au moins une collection privée. Voir *Catalunya romànica* t. XIII, p. 401-405 ; *idem*, t. XIX, p. 276-277 et *idem*, t. XXVI, p. 387-389. Sur la figure de saint Paul, voir Joaquín YARZA LUACES, « Sant Pau », dans *Convidats d'Honor. Exposició Commemorativa del 75è aniversari del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, p. 74-77.

77. Jacques BOUSQUET, « Le thème des "Archanges à l'étendard" de la Catalogne à l'Italie et à Byzance », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 5, 1974, p. 7-27 et particulièrement p. 9, note 7.

78. *Catalunya romànica*, t. XXVI, p. 387-389. Saint Jean apparaît sur une photographie ancienne de l'abside prise en 1949, et aujourd'hui conservée à l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelone.

79. Sur le maître de Pedret et ses émules, voir Montserrat PAGÈS I PARETAS, « Les pintures de Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans » dans *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Montserrat, 2009, p. 167-197 (et plus particulièrement p. 187 et suivantes). On trouvera dans Marcello ANGHEBEN, « Les peintures de Sant Quirze de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie » dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. XLVII, Codalet, 2016, p. 51-67 les références bibliographiques essentielles (p. 67). Parmi les publications récentes citons Manuel CASTIÑEIRAS, « Le origini della bottega del cosiddetto Maestro di Pedret : una questione di metodo », QUINTAVALLE, A. C., (ed.), *Medievo: le officine. Atti del XII Convegno Internazionale di Studi*, Università degli Studi di Parma-AISAME (22-27 septembre 2009) Parme-Milan, 2010, p. 276-290, et Milagros GUARDIA PONS, « Difusión de modelos y repertorios en la pintura mural hispánica : los Pirineos y las tierras castellanas », dans *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, Aguilar de Campoo, 2016, p. 145-169.



FIG. 13. TREDÒS, église Santa Maria de Cap d'Aran. Vierge peinte sur un pilier de la nef. Cliché E. Garland.



FIG. 14. UNHA, église Santa Eulària. Peinture de l'hémicycle de l'abside principale. Détail. Cliché E. Garland.

front par des pastilles ocre rouge ou encore le dessin si particulier de la bouche des saints⁸⁰, tout concourt à considérer le Maître d'Unha comme un peintre formé au contact des ateliers de Taüll : au Maître de Saint-Clément, il emprunte la finesse des galons perlés bicolores ; au Maître qui peint le mur sud de Santa Maria, il emprunte le dessin du chapiteau et de la colonne qui le soutient dans le panneau de l'hémicycle, celui de la bouche, ainsi que le triplet de pastilles ocre rouge sur les visages (lequel existe chez le Maître de Saint-Clément, mais dans une tonalité nettement adoucie)⁸¹. La proximité entre ces différents maîtres nous conduit à situer la réalisation du décor d'Unha dans la même décennie que celui des décors de Taüll (1120-1130), et donc très peu de temps après celui de Santa Maria de Cap d'Aran. Le décor peint d'Unha aurait donc été réalisé peu après l'achèvement de la construction de l'abside, dont pourtant il boucle au moins une ouverture (comme dans les deux églises de Taüll)⁸². La fin du premier quart du XII^e siècle apparaît ainsi comme une époque de grande créativité en matière de décor peint. Tant celui de Santa Maria de Cap d'Aran que celui d'Unha témoignent des échanges entre les deux versants des Pyrénées à cette époque.

Il y a une dizaine d'années, la restauration de l'église Santa Maria de Cap d'Aran conduisit à mettre au jour la représentation d'une Vierge à l'Enfant, debout, sur la face sud du pilier nord qui sépare les deux premières travées

80. Voir fig. 14. Un trait horizontal barré en ses extrémités d'un petit trait vertical sépare les lèvres. Un demi-cercle dessine la lèvre inférieure, tandis que la lèvre supérieure est figurée par une ligne brisée dessinant un M. C'est ce dernier détail qui ne se rencontre que dans l'œuvre du second maître de Santa Maria de Taüll, celui de la paroi sud de l'église.

81. Les peintures murales d'Unha, de Santa Maria de Taüll (paroi sud), de Saint-Lizier, de Santa Maria d'Aneu, de Sorpe, de Baiasca, de la Seu d'Urgell, de Les Bons et d'Engolasters sont les seules à ma connaissance où un triplé de pastilles ocre vient marquer les pommettes et le front des personnages. Au Burgal, à Ager et à Saint-Clément de Taüll, le peintre a recouru également aux trois pastilles, mais celles-ci sont d'une teinte sensiblement plus pâle. À Pedret, Boí, Estaon, Esterris de Cardós, Ginestarre, Mur, ou encore Orcau, le front n'est pas souligné par une pastille.

82. Lorsqu'il a peint le décor de l'abside d'Unha, le Maître a sacrifié son ouverture nord au-dessus de laquelle il a peint un saint sous arcade (qui subsiste). Il a probablement pratiqué de même avec l'ouverture sud mais on ne peut plus rien en dire car le décor du mur de l'hémicycle a complètement disparu en cet endroit. En revanche il a conservé la fenêtre axiale.



FIG. 15. ESCUNHAU, église Sant Pèir. Fonts baptismaux. Cliché E. Garland.

occidentales de l'église (fig. 13)⁸³. Cette peinture murale, qui fit l'objet de plusieurs repeints, mais dont la couche la plus ancienne peut être datée du milieu du XII^e siècle, laisse à penser que l'église était, à cette époque, entièrement couverte d'un décor peint. C'est également un témoin de l'extension du culte marial en ce lieu dédié à la Mère de Dieu où pendant au moins cinq siècles, on prit soin d'offrir au regard des fidèles pénétrant dans le sanctuaire par la porte sud une image de la Mère de Dieu, fût-ce au prix de repeints.

Objets mobiliers en pierre, fonts baptismaux, bénitiers et cuves dîmières

Avec une bonne dizaine de cuves baptismales ornées (dont quatre historiées), une demi-douzaine de bénitiers eux aussi ornés (mais aucun avec un décor historié) et trois cuves dîmières sculptées, le Val d'Aran présente une densité exceptionnelle d'objets mobiliers liturgiques en pierre exécutés à l'époque romane, aux XII^e ou XIII^e siècles⁸⁴. Leur examen conduit à plusieurs constats. (1) Ces objets se répartissent sur l'ensemble du territoire, et non sur une partie seulement de la vallée. (2) Ils sont l'œuvre d'artisans locaux qui savent manipuler le ciseau à défaut de maîtriser le dessin anthropomorphe. (3) Ces artisans sont les mêmes que ceux qui ont réalisé le reste du décor monumental en pierre du Val d'Aran ; en particulier les rinceaux que l'on trouve sur les bénitiers ornés ainsi que sur les cuves baptismales d'Arròs (Santa Eulària), Montcorbau, et Vielha sont identiques à ceux des impostes du portail d'Escunhau⁸⁵. (4) En

83. Emmanuel GARLAND, *B.S.A.M.F.*, séance du 7 février 2006, dans *M.S.A.M.F.*, t. LXVI, 2006, p. 252-253.

84. Cuves baptismales à décor historié : églises de Casau, Escunhau, Gausac et Vilac. Cuves baptismales ornées de rinceaux : Arròs, Begós, Mont, Montcorbau, Vielha et Vilamòs. Cuves baptismales à décor nu, mais possiblement romanes : Aubèrt (Sant Martin) et Bossòst. Nous écartons les autres cuves aranaises, inspirées par les cuves romanes, mais plus récentes. Bénitiers : Begós (tardif ?), Escunhau, Gausac, Vilac, Unha (tardif ?), et Vilamòs. D'inspiration romane, mais déjà marqué par un changement de style, le bénitier de Casau. Cuves dîmières de Santa Maria d'Arties, de Santa Maria de Cap d'Aran, et d'Unha. À cette liste, J. CAMPS I SÒRIA, dans *Catalunya romànica...*, t. XXIII, p. 320-321, ajoute la cuve baptismale du musée Marès à Barcelone (inventaire n° 83). Cette cuve, dont les côtés sont ornés d'animaux, est de forme quadrangulaire, une forme que l'on ne rencontre jamais dans le Val d'Aran mais qui, en revanche, a été utilisée dans la haute vallée de la Noguera Pallaresa toute proche (Alós d'Isil, Boren, Isavarre, Son, Sorpe, et jusqu'à Sant Pere del Burgal) ce qui nous conduit à l'attribuer à cette vallée située à l'est du col de Bonaigua.

85. On trouve des rinceaux sur les six bénitiers ornés ainsi que sur les cuves baptismales d'Arròs (Santa Eulària), Mont, Montcorbau,



FIG. 16. ESCUNHAU, église Sant Pèir. Bénitier. Cliché E. Garland.



FIG. 17. UNHA, église Santa Eulària. Cuve dîmière. Cliché E. Garland.

plusieurs lieux (Begós, Escunhau et Gausac), c'est le même sculpteur qui a réalisé bénitier et cuve baptismale. (5) Avec ses croix, ses stries, ses courbes ondulées et ses boules proéminentes, le décor des cuves dîmières appartient à un autre registre que celui des cuves baptismales, même si certains éléments communs se retrouvent ici ou là (fig. 17) ; en fait, c'est essentiellement avec les modillons sculptés qu'il présente le plus d'éléments de convergence. (6) On décèle une forte influence de l'art antique dans le dessin des rinceaux (fig. 16). (7) Les programmes iconographiques des quatre cuves baptismales historiées (Casau, Escunhau, Gausac et Vilac) mêlent symboles chrétiens récurrents (chrisme, agneau pascal, évêque bénissant) à des éléments d'apparence plus anecdotiques, au contenu discursif légendaire dont la signification s'est perdue au fil des siècles : personnage tenant un marteau et une hache sur les cuves d'Escunhau (fig. 15) et de Gausac, évêque bénissant et chevalier à Gausac (évocation de saint Martin, patron de l'église ?), chevalier mais aussi animaux (paons, quadrupède passant et poissons – les trois grands types d'animaux selon la Bible) sur la cuve de Casau, personnage à la position des bras étrange sur celle de Vilac (évocation du geste du Baptiste ?). Le Val d'Aran apparaît une fois encore comme une entité géographique ayant développé un art véritablement propre et local, pour lequel on trouve quelques éléments de comparaison exclusivement dans la haute vallée de la Noguera Pallaresa, en amont d'Aneu⁸⁶. Le mélange du vocabulaire et des thèmes iconographiques laisse à penser que le rite baptismal est encore perçu à cette époque, en cette région, comme un rite initiatique de la régénération de l'Homme et de la Création. Le nouveau baptisé se trouve invité à reconnaître le Christ (dont le Sacrifice est rappelé) comme unique source de Salut, tandis que d'autres signes affirment le caractère un et trine de Dieu, et l'autorité spirituelle suprême, ici-bas, de l'évêque.

Sculptures et peintures sur bois⁸⁷

Avec cinq croix d'autel ou de procession⁸⁸, cinq figures du Crucifié⁸⁹, un buste de Christ mort, fragment d'une monumentale Descente de croix⁹⁰, une hampe de croix de procession écotée⁹¹ et trois autres œuvres dispersées ou

d'Unha, de Vielha et de Vilamòs (Santa Maria). Ces rinceaux sont tous du même type, mais ils ne sont pas tous identiques entre eux et dénotent des exécutants différents.

86. Fonts baptismaux de Son et de Sorpe, cuves dîmières d'Alòs d'Isil, Boren, Isavarre, Son, Sorpe, et Sant Pere del Burgal – cette dernière étant conservée aujourd'hui au MNAC, à Barcelone - inv. 45812). Voir note 84, *supra*.

87. Voir en dernier lieu Carla DEL VALLE LAFUENTE, « A l'entorn de la creu. Nous plantejaments en la imatgeria romànica de la Val d'Aran », *Sintesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 2, 2014, p. 129-144.

88. Croix de Bagergue (Barcelone, MNAC, copie *in situ*), d'Escunhau (musée de Vielha), de Montgarri (Barcelone, musée Marès). Croix de Salarú (*in situ*), et de Santa Maria de Cap d'Aran (Barcelone, MNAC, inv. 3934).

89. Aux quatre croix précitées d'Escunhau, Montgarri, Salarú, et Cap d'Aran s'ajoute le Christ de Cazarilh (musée de Vielha). La croix de Bagergue ne supporte pas de figure du Crucifié. À noter que le Christ d'Escunhau est trop grand pour la croix qui le supporte. Ils ne furent probablement pas faits l'un pour l'autre ; la présentation actuelle serait le fruit d'un remaniement ancien où on aurait plaqué un Crucifié provenant d'une autre croix sur une croix qui aurait perdu son Christ.

90. Buste du Christ de Mijaran, aujourd'hui exposé dans l'église de Vielha.

91. Trouvée dans une petite pièce au-dessous de la tribune de Santa Maria de Cap d'Aran, où étaient entreposées les dîmes, elle est aujourd'hui conservée au musée de Vielha.

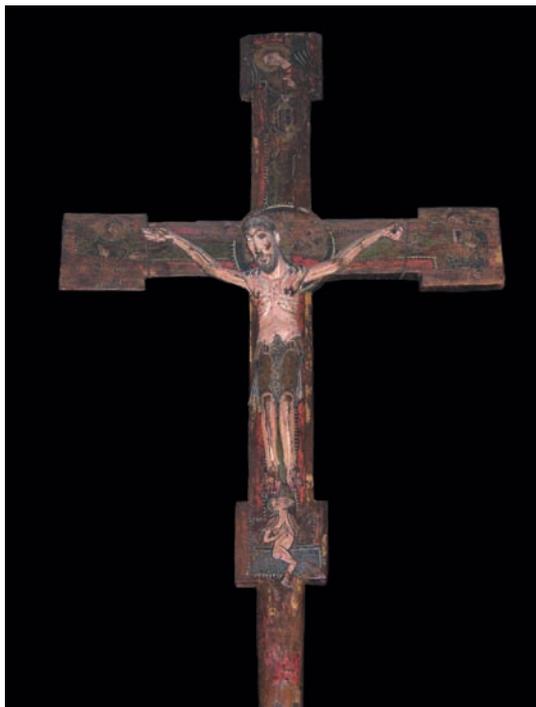


FIG. 18. SALARDÚ, église Sant Andréu. Croix de procession.
Cliché E. Garland.



FIG. 19. VIELHA, MUSÉE DU VAL D'ARAN. Christ provenant de Cazarilh (détail).
Cliché E. Garland.

disparues mais raisonnablement attribuées à des artistes aranais ou ayant au moins œuvré pour le Val d'Aran⁹², cette région présente une riche collection d'objets liturgiques en bois avec laquelle aucune autre vallée nord-pyrénéenne située à l'ouest de l'Aude ne peut se comparer. Et pourtant il ne s'agit là que d'une faible fraction de ce qui dut être produit entre le milieu du XII^e siècle (date des œuvres les plus anciennes) et la seconde moitié du XIII^e. Il ne reste aucun vestige de baldaquin, de poutre ou de devant d'autel (alors que les églises voisines d'Alós de Isil et de Santa Maria de Taüll ont conservé des devants d'autel) ; et ce qui reste de la Descente de Croix de Mijaran n'est hélas qu'un fragment du corps du Christ. Un seul objet complet est conservé *in situ*, la croix de Salardú (fig. 18 et 20). Les crucifix ou les croix de Salardú, Santa Maria de Cap d'Aran, Montgarri et Cazarilh sont des œuvres de qualité, voire de très grande qualité, un peu plus récentes que les peintures murales de Santa Maria de Cap d'Aran et d'Unha, et contemporaines pour les plus anciennes des grands portails de Bossòst, Escunhau ou Vilac⁹³. Le Crucifié couronné de Cazarilh (fig. 19), un peu plus tardif, est également une œuvre de grande qualité, de même que les croix peintes de Bagergue⁹⁴ et d'Escunhau (fig. 21). Seul le Christ actuellement fixé sur la croix peinte d'Escunhau est de facture moindre, mais il est plus récent. Les Vierges à l'Enfant sont sensiblement plus frustes et banales. Si, au-delà des pertes, les œuvres conservées sont bien représentatives de la situation à l'époque romane, alors les Aranais eurent une approche différente pour les objets liturgiques en bois, pour ceux de piété (les Vierges à l'Enfant), et pour les portails sculptés : alors que pour les premiers ils firent appel à des artistes régionaux maîtres de leur art, les Vierges à l'Enfant sont plus probablement l'œuvre d'artisans locaux, tout

92. Croix du Musée Archéologique de Madrid (inventaire 60539) : sa forme et sa décoration peinte sont très proches de celles de la croix d'Escunhau. Vierge à l'Enfant (coll. particulière) décrite et reproduite dans *Catalunya romànica* t. XXVI, p. 375. À cela s'ajoutent les Vierges à l'Enfant de Casau (*in situ*) et d'Arties (disparue, reproduction dans *Catalunya romànica* t. XIII, p. 398), œuvres tardives mais s'inscrivant dans une filiation directe avec l'art roman.

93. Immaculada LORÉS, Josep PARET, Mia MARSÉ, M. José GARCIA et Lourdes DOMEDEL, « La sculpture romane catalane sur bois : étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. XLIII, 2012, p. 101-111, et la bibliographie associée. L'examen des Croix et des figures du Crucifié nous conduit à situer leur exécution dans l'ordre suivant : Salardú, Santa Maria de Cap d'Aran (seconde moitié du XII^e s.), Montgarri et Cazarilh (fin XII^e - début XIII^e s.), Bagergue et Escunhau (seconde moitié du XIII^e s.).

94. Manuel CASTIÑERAS, « La Cruz "pintada" de Bagergue: Cristo, Serpiente, Cordero y León », dans *Progettare le arti Studi in onore di Clara Baracchini*, Pise, 2013, p. 21-29.



FIG. 20. SALARDÚ, église Sant Andréu. Croix de procession (détail). Cliché E. Garland.



FIG. 21. VIELHA, musée du Val d'Aran. Croix peinte provenant d'Escunhau (détail). Cliché E. Garland.

comme le furent les grands portails. Le *Christ de Mijaran*, dernier vestige, mais ô combien poignant, d'une grande Descente de croix dont tous les autres éléments ont disparu, est le chef d'œuvre de l'atelier d'Erill-la-Vall⁹⁵, et on imagine volontiers qu'il a servi de modèle ou tout au moins de source d'inspiration aux sculpteurs des Christs en croix de Salardú et de Santa Maria de Cap d'Aran, voire de Montgarri, Cazarilh et Escunhau (cités dans l'ordre chronologique, du plus ancien au plus récent). Il est possible d'établir des relations stylistiques entre ces œuvres et de nombreuses œuvres pyrénéennes, apparentées par différents détails, mais l'absence d'œuvres conservées dans les vallées nord-pyrénéennes voisines interdit toute conclusion définitive sur les sources et influences croisées entre le Val d'Aran et le reste de l'aire pyrénéenne et de ses marges piémontaises.

Les arts du métal

La Fondation Lazáro Galdiano, à Madrid, conserve un encensoir médiéval dont la provenance aranaise a récemment été démontrée. Cet encensoir sphérique en bronze, de 15,5 cm de diamètre et dont l'hémisphère supérieure ajourée est décorée d'un délicat entrelacs perlé provient en effet de l'église Sant Estèu de Betren⁹⁶. Avec la grille en fer forgé qui ferme l'abside principale de l'église de Salardú et dont la porte au moins est contemporaine du Crucifix ou de très peu postérieure, l'encensoir de Betren constitue un précieux témoin des objets métalliques d'époque romane dont les églises aranaises furent nécessairement pourvues, ne serait-ce que pour pouvoir assurer la liturgie. S'agit-il d'un objet importé ? On peut raisonnablement le supposer. La Catalogne conserve plusieurs encensoirs contemporains dont certains présentent des traits communs avec celui de Betren (en particulier celui du MNAC inscrit sous le numéro d'inventaire 12 116), mais on ne peut pour autant tirer de conclusion formelle car, pour aucun d'entre eux, le lieu de fabrication ne peut être certifié.

95. C. DEL VALLE LAFUENTE, *Al'entorn de la creu...*, p. 141-142. Jordi CAMPS I SÒRIA, Xavier DECTOT (dir.), *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, catalogue de l'exposition Paris-Barcelone, 2004.

96. Cette identification est le fruit d'un effort mené par le *Conselh Generau d'Aran*, sous l'impulsion d'Elisa Ros, pour retrouver la trace des œuvres aranaises attestées par des descriptions ou des photographies anciennes et aujourd'hui dispersées. C'est ainsi que la Croix de Santa Maria de Cap d'Aran put être retrouvée au MNAC et l'encensoir de Betren à Madrid. Sur la Croix de Cap d'Aran, lire Jordi CAMPS I SÒRIA, « *El Crist de Cap d'Aran. Una talla romànica identificada al MNAC* », *Bulleti MNAC*, t. 9, 2008, p. 137-142. Sur l'encensoir de Betren, lire Carla DEL VALLE LAFUENTE, « *Er encensèr romaníc de Betren. Un exemple de patrimoni retrobat dehòra des nostres termières* », *Era Batalha de Murèth, 1213. Era Querimònia, 1313. Era Grana Patzeria, 1513*, Journées d'études du Val d'Aran, Salardú, 18-20 octobre 2013, Vielha, 2015, p. 141-146. Résumé dans la revue *Románico*, n° 15, décembre 2012, p. 58-59.

Conclusion

Après la découverte du « premier art roman » et son appropriation tout au long du XI^e siècle, le tournant de l'an 1100 et les premières décennies du XII^e siècle sont marqués par une inflexion qui accompagne la multiplication des édifices. Leur taille, tout en restant modeste, augmente sans doute en rapport avec l'accroissement de la population, le développement des villages, la lutte contre le paganisme, la plus grande autonomie des paroisses désormais autorisées à délivrer la plupart des sacrements, l'affirmation enfin du pouvoir de l'église diocésaine restructurée par l'évêque saint Bertrand et ses successeurs. Le modèle architectural dit « basilical » s'impose alors avec force. Les tâtonnements voire les erreurs dans la couverture en pierre des nefs laissent à imaginer une communauté de maîtres d'œuvre et de maçons relativement fermée sur elle-même et arc-boutée sur ses habitudes. De ce fait, l'évolution des formes et des techniques y est lente. La fertilisation croisée avec les vallées avoisinantes que l'on observe au XI^e siècle fait long feu au XII^e, tout au moins dans le domaine de la conception des édifices. L'influence du Val de Boi voisin qui est alors en plein essor devient plus puissante que celle de la vallée de la Garonne ou du Larboust avec lesquels les échanges commerciaux devaient être pourtant sensiblement plus importants, au moins pendant la période hivernale.

Au XII^e siècle, de même que la façon de concevoir, bâtir et voûter les églises aranaises présente un caractère endémique affirmé, de même le décor monumental sculpté se révèle fondamentalement d'essence locale. Après une tentative sans lendemain à l'absidiole méridionale de Santa Maria de Cap d'Aran d'oser un décor sophistiqué inspiré (ou inspirateur ?) de ce qui se faisait de mieux à la même époque de l'autre côté des Pyrénées (chevet à colonnettes de Saint-Clément de Taüll), les arcatures se simplifient, puis tendent à disparaître tandis que les modillons sculptés font leur apparition. Mais tout cela reste fruste, réalisé selon toute vraisemblance par des tailleurs de pierre locaux plus habitués à travailler à d'autres productions, profanes, qu'à décorer des édifices religieux. Comme dans toute l'aire pyrénéenne, le décor monumental se concentre désormais sur le portail. Les plus simples se contentent d'afficher un chrisme, gravé ou sculpté, tandis que les autres se répartissent en deux groupes : les portails à tympan et les portails à voussures, surmontés ou non d'un chrisme. Le Val d'Aran se distingue alors nettement des régions avoisinantes par deux options qui lui sont propres : la représentation du Crucifié en Croix, couronné ; et la sculpture de chrismes sur des blocs oblongs, lesquels ne sont qu'exceptionnellement utilisés comme linteau mais plus généralement insérés au-dessus des portails. Les deux seuls tympans ornés d'une représentation du Christ en Majesté entouré du Tétramorphe se copient l'un l'autre tout en se singularisant de leurs modèles pyrénéens par leur facture et leur approche plastique : les artisans locaux qui les ont exécutés, probablement des sculpteurs d'occasion, respectèrent scrupuleusement le contenu imposé mais se refusèrent à copier la nature.

Aucun édifice de cette époque ne présente de chapiteau sculpté à l'intérieur, sauf en encadrement de fenêtres, toutes très tardives. Quant aux chapiteaux qui surmontent les colonnettes qui encadrent les portails les plus élaborés, ils présentent une facture extrêmement fruste, figurant des thèmes familiers de l'espace pyrénéen : vanneries, quadrupèdes, protomés et oiseaux. Cependant quelques-uns d'entre eux se distinguent soit par leur stéréotomie (cubique ou tronconique) soit par leur traitement qui fait une large part aux motifs abstraits incisés. C'est également avec les bases des colonnettes que le Val d'Aran se singularise : certaines se présentent comme des troncs de cône très similaires aux chapiteaux dont ils adoptent forme et thèmes.

Le décor peint, monumental, se révèle, à travers les deux seuls exemples conservés, Santa Maria de Cap d'Aran et Unha, d'une excellente facture, œuvre d'ateliers itinérants participant au rayonnement régional transpyrénéen. Ainsi l'ensemble exceptionnel de Santa Maria de Cap d'Aran appartient au premier cercle des émules formés au contact du Maître de Pedret, tandis que les vestiges du décor d'Unha témoignent de l'apogée de la seconde génération d'artistes, vers le second quart du XII^e siècle. Ces deux témoins (auxquels il faut ajouter la figure isolée peinte sur un pilier de Santa Maria de Cap d'Aran) laissent à penser que le Val d'Aran n'a pas généré d'atelier local dans le domaine de la peinture murale mais a su attirer les grands ateliers régionaux.

Une autre singularité du Val d'Aran réside dans ses objets mobiliers en pierre, fonts baptismaux, bénitiers et cuves dimières. Ces nombreux objets, bien répartis sur l'ensemble du territoire, sont l'œuvre d'artisans locaux qui savent manipuler le ciseau à défaut de maîtriser le dessin anthropomorphe. On y décèle une forte influence de l'art antique dans le dessin des rinceaux (thème unique des bénitiers au décor élaboré), tout autant qu'un fort ancrage dans les traditions populaires locales au niveau des programmes iconographiques des cuves baptismales qui mêlent symboles chrétiens récurrents (chrisme, agneau pascal, évêque bénissant), et éléments d'apparence plus anecdotiques, dont la signification du contenu discursif légendaire s'est perdue au fil des siècles. À l'opposé de cet art populaire tranche la splendeur des objets mobiliers en bois : les croix et les crucifix sont des œuvres de qualité, certaines même de très grande qualité. Elles sont contemporaines des grands portails et un peu plus récentes que les peintures murales précitées, ce qui montre

que les Aranais avaient une approche pragmatique, différente pour les unes et les autres. Il est impossible de déterminer avec certitude si ces œuvres furent réalisées sur place, par des ateliers formés, ou bien furent des objets d'importation, ce qui est plus probable. Il n'en demeure pas moins que le Val d'Aran sut réserver une place de choix à ces œuvres qui contribuent pleinement au développement et au rayonnement de l'art roman pyrénéen.

Les formes romanes connurent une longue prospérité en Val d'Aran, et aussi bien l'architecture des édifices religieux que les rapports à la lumière dans l'église, la manière de voûter les édifices ou encore d'orner fenêtres et portails, évoluèrent extrêmement lentement au cours du XIII^e siècle au point que l'on observe encore de nombreux archaïsmes au début du siècle suivant. Il semble que le Val d'Aran a sciemment renoncé aux leçons du gothique nord-pyrénéen tel qu'il se développait dans le Midi de la France. Alors que les débuts de l'art roman dénotaient une forte influence et interférence avec les vallées avoisinantes, et que le développement de l'art roman au cours du XI^e siècle semblait ouvert aux influences du Haut-Comminges, on a le sentiment d'un rééquilibrage puis d'une bascule en faveur du versant sud de la chaîne à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, inscrivant définitivement le Val d'Aran dans l'orbite du Royaume d'Aragon auquel il était désormais rattaché⁹⁷.

Annexe 1.

Inventaire des édifices et vestiges de l'art roman en Val d'Aran

Le Val d'Aran possède environ trente-cinq églises ou vestiges significatifs d'églises dont la construction peut être attribuée aux XI^e et XII^e siècles, voire, pour les plus récents, au premier tiers du XIII^e siècle. En l'absence de source écrite, notre tentative de datation repose essentiellement sur l'observation du bâti⁹⁸ :

- les matériaux utilisés (appareil moyen de plus en plus régulier au fur et à mesure que l'on s'avance dans le temps, et qui succède à un appareil de moellons taillés au marteau) ;
- l'apparition de l'arc brisé, sans doute pas antérieur à la seconde moitié du XII^e siècle, au regard des autres critères de datation, puis de l'ogive, pas avant le tournant du XIII^e siècle ;
- l'évolution des formes et du décor des ouvertures et des portails (dans la mesure où ceux-ci sont contemporains de la construction) : élargissement des portails, apparition puis disparition du tympan sculpté au profit du portail à voussures multiples, nues, évolution du décor des chapiteaux ornant les ouvertures, avec apparition tardive du motif de feuilles couvrantes en faible relief ;
- l'apparition et le développement du chrisme comme motif iconographique majeur (lequel disparaît dès le début du XIII^e siècle) ;
- la rupture dans l'évolution de l'iconographie et le style des portails avec l'apparition des voussures historiées au plus tôt à la fin du XIII^e siècle ; etc.
- Et bien sûr la comparaison avec les édifices datés des vallées avoisinantes (Haut-Comminges, Haut-Pallars et Ribagorce).

De cela, il ressort la proposition suivante :

- Édifices construits au XI^e siècle, dans l'ordre chronologique : Santa Maria de Cap d'Aran (état 1), Sant Estèu de Tredòs (vestige de décor d'arcature), Escunhau (nef), Arres de Jos, Sant Joan d'Arròs, Sant Ròc de Begós (fragment d'abside), Sant Miquèu de Vilamòs, Vilac (chapelle de la rue Sant Blas – fragment d'abside et mur nord), tour-clocher de Bossòst, tour-clocher accolée à Santa Maria de Vilamòs.
- Édifices de la fin XI^e – tournant du XII^e siècle : Mijaran (abside)⁹⁹, Unha (abside et murs gouttereaux).
- Édifices du XII^e siècle : Sant Martin d'Arrò (éléments structurels), Santa Maria d'Arties (édifice et objets mobiliers), Santa Maria de Peiron à Arties (ruines connues, aujourd'hui disparues), Era Mare de Diu deth Rosèr d'Aubèrt (nef et façade occidentale), Sant Fèlix de Bagergue (nef et la façade occidentale), Santa Eulària de Bausen (vestiges du chevet), Sant Martin de Benòs (voûte en berceau), Sant Pèir de Betlan (édifice et cuve baptismale), Sant Sernilh de Betren (ruines, linteau à chrisme), Era Purificacion de Bossòst (ensemble de l'édifice), Santa Maria de Cap

97. Les portails de Sant Estèu de Betren et de Sant Miquèu de Vielha sont de bons témoins de ce basculement : avec leurs riches voussures historiées, ces œuvres n'ont pas d'équivalent immédiat sur le versant nord des Pyrénées. Leur source d'inspiration est clairement catalo-aragonaise.

98. Voir les détails et justificatifs, applicables aux édifices du premier âge roman (XI^e et début du XII^e s.), dans E. GARLAND, « Les débuts de l'art roman... », p. 96-103.

99. Mijaran : l'église fut en grande partie détruite pendant la guerre civile d'Espagne. Seule une partie du chevet en est conservé.

d'Aran (états 2 et 3 ; peintures murales et objets mobiliers), Sant Pèir d'Escunhau (portail, objets mobiliers), Sant Martin de Gausac (vestiges et objets mobiliers¹⁰⁰), Sant Pèir de Gessa (éléments structurels), Sant Blas de Les (abside), Sant Laurenç de Mont (vestiges, bénitier), Sant Andrèu de Salardú (ensemble de l'édifice hors voûte et fenêtres retravaillées ; objets mobiliers), sanctuaire de Montgarri (fragment de mur et portail), Sant Miquèu de Vielha (nef (?) et tympan en remploi), Sant Fèlix de Vilac (nef, façade occidentale et objets mobiliers), Sant Estèu de Montcorbau (vestiges, cuve baptismale), Santa Eulària d'Unha (voûtement, décor peint et cuves), Santa Maria de Vilamòs (nef¹⁰¹ et bénitier), Sant Miquèu de Vilamòs (voûtement de la nef ?).

- De la fin du XII^e siècle ou du début du XIII^e siècle daterait Sant Joan d'Arties, et du second quart, voire du second tiers du XIII^e siècle Sant Estèu de Betren.
- Vestiges épars conservés dans le Val d'Aran, qui laissent supposer l'existence d'une église romane : la cuve baptismale de Santa Eulària d'Arròs, la cuve baptismale et le bénitier de Sant Andrèu de Casau, le linteau à chrisme, le Crucifix et la lipsanothèque de Sant Tomàs de Cazarilh, le chrisme de Garòs (remploi), le Christ de Mijaran (conservé dans l'église de Vielha), le chrisme de Mont (remploi), le Crucifix de Montgarri. À cette liste il convient d'ajouter divers objets conservés au musée de Vielha et dans le dépôt-musée de l'église de Casau.
- Vestiges dispersés hors du Val d'Aran : croix de Bagergue, encensoir de Betren, crucifix de Montgarri, peintures murales et crucifix de Santa Maria de Cap d'Aran, croix du Musée Archéologique de Madrid (inventaire 60539), et une Vierge à l'Enfant (coll. particulière) décrite et reproduite dans *Catalunya romànica* t. XXVI, p. 375. À cela s'ajoute la Vierge à l'Enfant d'Arties (disparue, reproduction dans *Catalunya romànica* t. XIII, p. 398), œuvre tardive mais s'inscrivant dans une filiation directe avec l'art roman aranais, possiblement plusieurs sculptures en pierre conservées à Barcelone, au MNAC et au Musée Frederic Marès (voir notes 74 et 75).
- La datation de Sant Jaume d'Arties et de Sant Martin d'Aubèrt, dont le plan et l'élévation s'inscrivent pleinement dans la tradition romane mais dont aucun élément de décor ne permet de préciser le siècle, continue de poser question (fin XII^e- XIV^e siècle ?).

Pour la localisation de ces édifices, voir fig. 1.

Annexe 2.

Les vestiges de la chapelle de la rue Sant Blas, à Vilac.¹⁰²

Cette maison située à l'est du village de Vilac, à trois-cents mètres en contrebas de l'église Sant Fèlix, laisse apparaître sur son angle nord-est trois petits arcs, derniers vestiges d'une arcature maçonnerie en tout point semblable à



FIG. 22. VILAC, maison de la rue Sant Blas. Vue d'ensemble pris du nord-est.
Cliché E. Ros.



FIG. 23. VILAC, maison de la rue Sant Blas. Détail de son angle nord-est.
Cliché E. Ros.

100. Gausac : n'en subsistent qu'un arc aujourd'hui encastré dans le mur sud et la cuve baptismale.

101. Vilamòs : le chœur et la façade occidentale romans ont été détruits et remplacés. Seuls subsistent la nef et les bas-côtés.

102. L'auteur remercie Mme Elisa Ros de lui avoir signalé l'existence de cette ancienne chapelle aujourd'hui transformée en maison.

celles des églises Sant Fabian d'Arres, Sant Joan d'Arròs, Sant Miquèu de Vilamòs et Santa Maria de Cap d'Aran. C'est une partie de la moitié nord-est de la construction primitive de ce qui fut une chapelle dont la construction porte les marques du « premier art roman ». Cette chapelle fut désaffectée au début du XIX^e siècle et vendue pour payer les travaux d'aménagement du nouveau chevet de Sant Fèlix (église dont la construction avait été entreprise plusieurs générations après l'édification de la chapelle).

Annexe 3.

Les lipsanothèques de Santa Maria de Cap d'Aran, à Tredòs.¹⁰³

Deux lipsanothèques ont été récemment retrouvées à Santa Maria de Cap d'Aran. La première (juin 2010) dans le pied central de l'autel majeur (conservé dans la crypte), l'autre dans l'autel d'une des absidioles. La première consiste en un flacon de cristal de roche gravé datant des IX^e ou X^e siècle et qui aurait été réalisé au Proche-Orient¹⁰⁴. La seconde est une simple boîte en bois d'un type très répandu dans les Pyrénées (on en compte plus d'une dizaine de forme semblable) et elle semble être un peu plus récente (XII^e siècle). Elle renfermait un fragment de tissu aujourd'hui conservé dans les réserves du Musée de Vielha. Il s'agit d'une soierie islamique de la première moitié du XII^e siècle produite dans les ateliers d'Almeria¹⁰⁵. La provenance et le luxe de ces objets témoignent du rôle insigne de Santa Maria de Cap d'Aran et, selon toute probabilité, des relations commerciales avec l'Espagne musulmane. La différence entre les deux lipsanothèques conforte, si besoin était, l'idée que les absidioles de l'église ont fait partie d'une campagne de construction significativement postérieure à l'abside principale.



FIG. 25. VIELHA, musée (réserve). Fragment de tissus provenant de la lipsanothèque de Santa Maria de Cap d'Aran. Cliché Montserrat Xirau.



FIG. 24. VIELHA, musée. Lipsanothèque. Lipsanothèque en verre provenant de l'autel majeur de Santa Maria de Cap d'Aran. Cliché E. Garland.



FIG. 26. VIELHA, musée. Lipsanothèque en bois de Santa Maria de Cap d'Aran. Cliché E. Garland.

103. Que Mme Elisa Ros, mosén Pere Balagué, curé de Vielha, ainsi que le personnel du Musée de Vielha soient ici remerciés de lui avoir permis d'examiner ces vestiges.

104. Alberto VELASCO, Elisa ROS et Daniel VILARRÚBIAS, « Una botella de producció persa (s. IX-X) reutilizada como lipsanoteca en la iglesia de Santa María de Cap d'Aran (Val d'Aran, España) », *Journal of glass studies*, t. 53, 2011, p. 243-246.

105. Montserrat XIRAU, *Teixit hispanomusulmà – NR. 2592 Museu dera Val d'Aran (CRBMC 12472)*, Memoria final d'intervenció de conservació i restauració, 2015.

LES DERNIERS TRAVAUX DE RESTAURATION DE LA « MAISON DE LA MONNAIE » À FIGEAC

par Anne-Laure NAPOLÉONE*

À la fin de l'année 2012, la municipalité de Figeac décidait d'élargir l'espace réservé à l'Office du tourisme à l'ensemble du bâtiment de la maison dite « de la Monnaie » dont il n'occupait jusque-là qu'une partie du rez-de-chaussée ; les trois salles restantes (une de plain-pied et les deux de l'étage) étaient aménagées depuis longtemps pour servir de musée de la ville. Ces nouvelles fonctions, et notamment le projet d'installer une salle de conférence/réunion dans la partie sud de l'étage, nécessitaient de réaménager les lieux. Le bâtiment étant classé depuis 1862, les travaux ont été programmés sous la direction de Jean-Louis Rebière, architecte en chef des Monuments Historiques. Ceux-ci devaient prendre en compte des vestiges d'enduits peints présents dans la future salle de conférence, principalement au revers de la façade sud, imposant avant toute opération, l'intervention de restaurateurs. C'était alors l'occasion de se pencher sur ce décor - dont un petit fragment est connu par un dessin du XIX^e siècle -, qui devenait de moins en moins visible sous les couches de poussière que le temps avait accumulées sur les murs. L'histoire de ce décor est cependant liée à celle de la maison et bien des anomalies s'expliquent à la lumière des différents travaux effectués sur l'édifice et à l'évocation de son contexte, il convient donc d'en retracer rapidement les grandes lignes avant d'essayer de reconstituer une partie de l'ornementation peinte de la salle sud de cette demeure.

De façon à constituer un dossier complet sur ce chantier, Didier Buffarot a photographié chacune des pierres conservant des traces de peinture, même ténues, tout en suivant les travaux de restauration au jour le jour. Sans ce très volumineux dossier photographique qui a permis de nourrir notre réflexion et a enrichi de nombreux détails les relevés qui illustrent cet article, le texte se serait limité à une simple notice.

Historique et mise en contexte

La maison dite « de la Monnaie » n'a jamais abrité d'atelier monétaire, cette appellation est due à Lucien Cavalié, historien de Figeac, qui trouva la mention d'un *Obrieyra de la Moneda* dans le cadastre de 1455¹. Il attribua donc au plus bel édifice de la *gache d'Orthabadial* cette noble fonction. Ainsi baptisée depuis 1911, ce nom lui fut conservé, malgré la démonstration faite par Louis d'Alauzier en 1958 établissant que l'atelier monétaire se situait en réalité bien plus au nord dans le quartier².

L'édifice était en fait une simple demeure bâtie vers le milieu du XIII^e siècle dans un quartier neuf gagné sur le terrain des jardins de l'abbaye, comme l'indique le nom du bourg. Le parcellaire en lanières, caractéristique d'un urbanisme programmé, évoque celui des bastides de la région. Il impose de petites parcelles de forme carrée ou bien longues et

* Avec la collaboration de Didier Buffarot, Jean-Marc Stouffs, Anne et Jean-Louis Rebière que je remercie chaleureusement ainsi que Pierre Garrigou Grandchamp, Pascal Ricarrère, Agnès Marin, Maurice Scellès et Priscilla Malagutti pour les informations amicalement transmises.

Communication présentée le 3 juin 2014, cf. « Bulletin de l'année académique 2013-2014 », p. 268-269.

1. CAVALIÉ, DIEUDONNÉ 1911, p. 238-245 et CAVALIÉ 1914.

2. ALAUZIER 1958, p. 83-87.



FIG. 1. « MAISON DE LA MONNAIE », façade sud sur la rue Orthabadiel.
Lithographie extraite de Taylor, Nodier, Languedoc, t. 3, 1835, pl. 73.

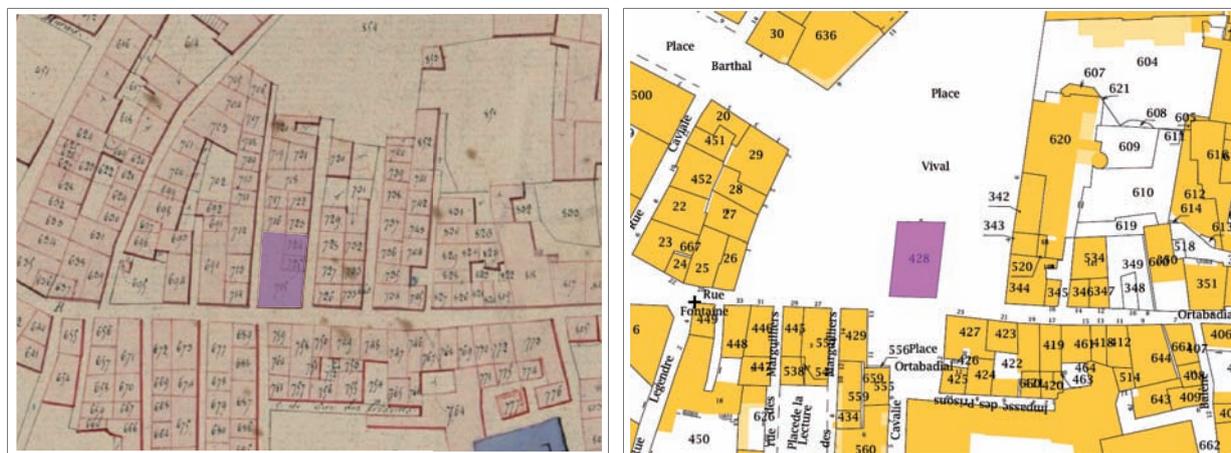


FIG. 2. PLANS CADASTRAUX DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES DE FIGÉAC, destruction du quartier pour l'aménagement de la place Vival. A.D. Lot.

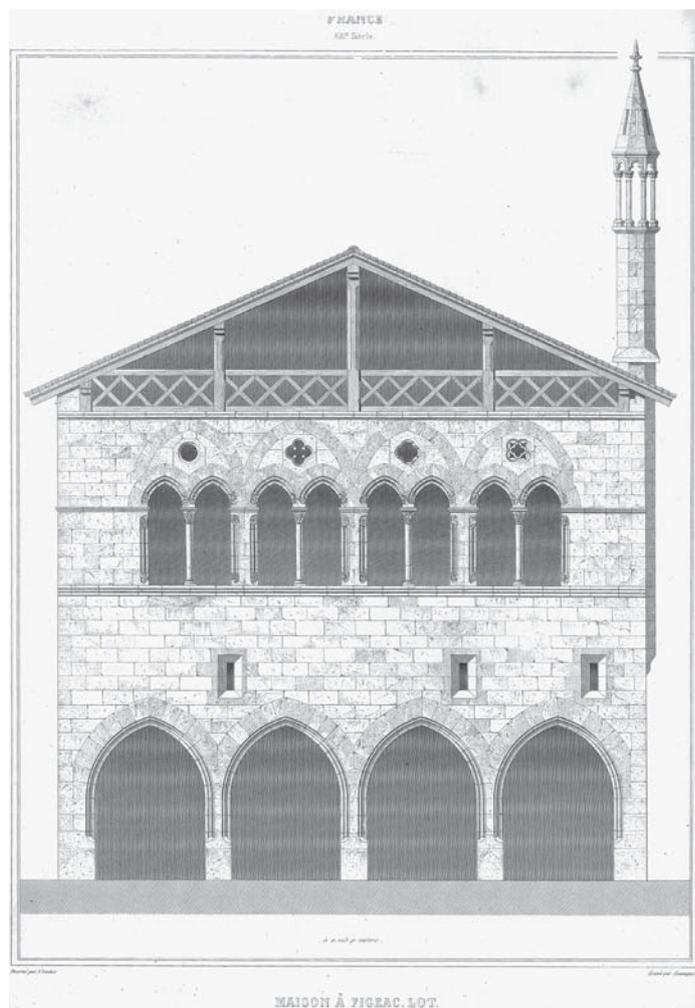


FIG. 3. « MAISON DE LA MONNAIE », FAÇADE SUD SUR LA RUE ORTHABADIJAL.
Gravure extraite de Verdier, Cattois 1855, t. 1.

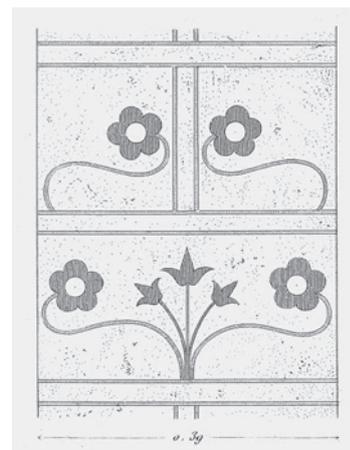


FIG. 3'. « MAISON DE LA MONNAIE »,
détail du faux-appareil décoré
de fleurettes sur un trumeau du mur sud.
Gravure extraite de Verdier, Cattois,
1855, t. 1.

étroites donnant sur des ruelles resserrées. Seules les parcelles situées aux extrémités des lanières le long de l'artère principale, parfois plus larges, bénéficient d'un espace plus confortable ; c'est le cas de la « Maison de la Monnaie ». Il s'agit donc, dans le cadre du quartier, d'un édifice qui comptait sans doute parmi les plus vastes. Le soin porté au décor sculpté qui orne les fenêtres de l'étage pourrait également suggérer une certaine opulence³ (fig. 3).

Taylor et Nodier signalent l'édifice pour la première fois dans le tome 3 des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* consacré au Languedoc en 1835 ; sa description est accompagnée d'une lithographie représentant la façade sud de l'édifice s'élevant sur la rue

Orthabadijal (fig. 1). Cette illustration est fidèle au bâtiment, toutes les ouvertures y sont figurées, même lorsqu'elles sont obturées, à l'exception des jours rectangulaires au-dessus des grands arcs du rez-de-chaussée⁴. La lithographie montre également les bâtiments voisins, vers l'est, donnant une image de ce quartier densément bâti dont le plan cadastral de 1833 garde également le souvenir (fig. 2). Les gravures publiées dans l'ouvrage de Verdier et Cattois en 1855, proposent un état restitué de la façade avec les détails d'une fenêtre, des décors sculptés et du faux-appareil garni de fleurettes peint sur les murs intérieurs de la salle⁵ (fig. 3').

C'est sans doute à la suite de cette publication que la maison fut classée en 1862. Cependant, cette protection ne s'étendait qu'à la partie sud de l'édifice et il a fallu attendre les travaux de 1908-1910 pour que l'on comprenne que le mur du fond était un refend et que la parcelle médiévale s'étendait au-delà de celui-ci (fig. 4). Les photographies de cette époque montrent un édifice en très mauvais état. Aussi, en 1886 le propriétaire fit-il une demande de 1200 francs au Ministère des Beaux Arts pour entamer une restauration partielle de la maison⁶ (fig. 5). C'est à la mairie que fut

3. NAPOLÉONE 1998, p. 106-129.

4. TAYLOR, NODIER 1835.

5. VERDIER et CATTOIS 1855, p. 149-152. Ce dessin n'est pas tout à fait exact puisque les fleurettes ne sont pas constituées d'une couronne de disques comme elles le sont en réalité.

6. Voir le dossier complet et les références dans NAPOLÉONE 1998, p. 106-111.

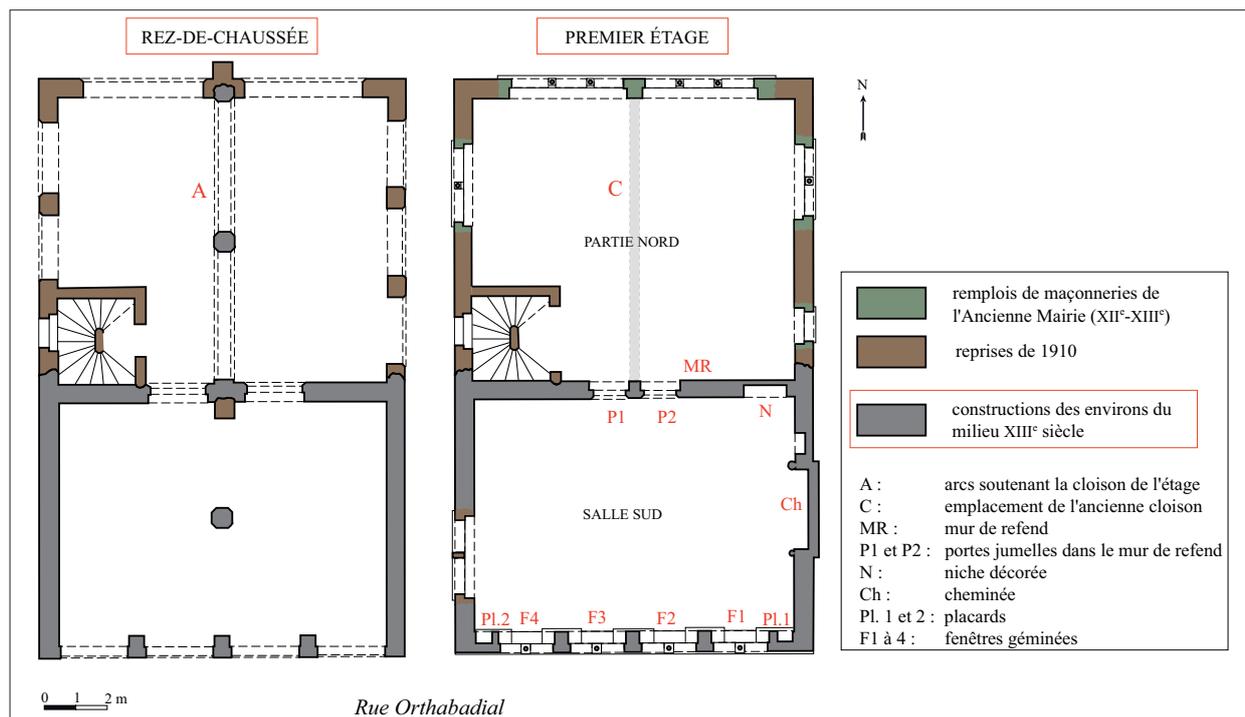


FIG. 4. PLANS DES DEUX NIVEAUX DE L'ÉDIFICE. À partir des dessins du projet de restauration d'Henri Chaîne (vers 1905), *Bibliothèque de l'architecture et du patrimoine DAO A-L. Napoléone.*



FIG. 5. « MAISON DE LA MONNAIE », façade sud sur la rue Orthabadiol, photographie avant travaux. Cliché Mieusement n° 1204, *Bibliothèque de l'architecture et du patrimoine.*



FIG. 6. « MAISON DE LA MONNAIE », reconstruction de la façade nord sur la place Vival. Cliché Chaîne n° 36768, *Bibliothèque de l'architecture et du patrimoine.*

adressée la réponse, lui rappelant qu'elle s'était engagée, cette même année, à acheter la maison et à en faire un musée en échange du déclassement et de la destruction du bâtiment dit de « l'ancienne Mairie » que le ministère avait accordés pour permettre l'élargissement de l'actuelle rue Gambetta⁷. La situation restant inchangée en 1887, les propriétaires envoyèrent un nouveau courrier au ministère réclamant, selon la loi du 30 mars de cette année, que l'édifice soit déclassé,

⁷ Élargissement qui devait permettre de détruire la halle de pierre bâtie à l'époque d'Henri IV et d'en rebâtir une autre plus grande, voir NAPOLÉONE 1998, p. 86-87.



FIG. 7. « MAISON DE LA MONNAIE », intérieur de la salle sud en cours de travaux, avant et après la réfection du plafond.
Clichés Chaine n° 36756, 36760 et 36773, Bibliothèque de l'architecture et du patrimoine.

faute de subsides permettant sa restauration. Ce n'est qu'en 1903 que le ministère demanda un rapport sur l'état du monument et un devis à l'architecte en chef du département du Lot, Henri Chaine. En même temps, la municipalité faisait l'acquisition de l'édifice ainsi que des bâtiments du quartier Orthabadiol dans l'objectif de les détruire pour agrandir la place Vival située derrière, là où se tenait habituellement le Marché de la ville (fig. 2). Il apparaît clairement que la « Maison de la Monnaie », élevée dans cet espace et dans l'axe de la rue Lucien Cavalié, constituait une gêne pour l'aboutissement de ce projet. On peut suivre ainsi dans les courriers échangés en 1904 entre le Ministère et Henri Chaine, se faisant l'intermédiaire pour la commune, la liste de tous les arguments qui devaient amener à la destruction de l'édifice ou au déplacement de sa façade. On doit à la poigne de Lucien Magne, Inspecteur Général au Ministère des Beaux Arts, de pouvoir encore contempler ce bel édifice, rare témoin des demeures qui avaient été bâties dans ce quartier. Il se rendit sur place, força Chaine à faire le devis demandé et la municipalité à accepter le projet. Celui-ci fut fait en 1905, les travaux commencèrent en 1908.

Un certain nombre de photographies prises par Henri Chaine permettent de suivre ces travaux. Notons qu'en l'absence de façade à l'arrière, des fenêtres de « l'ancienne Mairie » furent insérées dans un nouveau mur bâti au nord sur la place du marché (fig. 6). Les façades latérales furent également largement reprises, ne laissant aucune maçonnerie d'origine dans cette partie septentrionale de l'édifice à l'exception des arcs soutenant l'ancien refend au rez-de-chaussée (fig. 4, A). D'autres photographies montrent encore les transformations opérées à l'étage dans la salle sud pour la mise en place de nouvelles poutres destinées à supporter le plancher des combles et le redressement des arcs des fenêtres (fig. 7). Les travaux de maçonnerie prirent fin en 1910 et les finitions durèrent jusqu'en 1915.

Comme cela avait été prévu, la « Maison de la Monnaie » servit de musée de la ville mais aussi de siège à la Société des Amis du Vieux Figeac fondée par Lucien Cavalié. Cependant, les restaurations et les consolidations effectuées sur l'édifice s'avèrent rapidement insuffisantes puisqu'en 1941 un rapport émanant de l'architecte en chef Paul Pillet faisait un tableau alarmant sur l'état des maçonneries de la façade sud et de son retour à l'ouest qui n'avaient pas fait l'objet de reprises en 1910⁸. Il est question de « ... maçonneries déformées, soufflées, déversées vers l'ouest sur une hauteur de 6 m... », désordres que l'architecte attribuait au mauvais état des fondations⁹. Il fut donc projeté de consolider le mur ouest et de démonter la façade sud pour la reconstruire d'aplomb. Cette deuxième campagne de travaux est malheureusement peu documentée, seul un croquis de la façade, où chaque pierre porte un numéro, témoigne du démontage et du remontage de la façade¹⁰. Certains numéros correspondants à ce croquis sont encore lisibles sur les blocs de la façade (fig. 8).

8. Voir le dossier complet et les références dans NAPOLÉONE 1998, p. 111-112.

9. Les sondages effectués alors pour vérifier l'état des fondations ont montré l'absence de structures de soubassement qu'il faut peut-être imputer à la hauteur de la nappe phréatique à cet endroit, proche du Célé, et qui était la cause de l'affaissement de la façade.

10. Ce document est conservé à l'agence des bâtiments de France de Cahors.

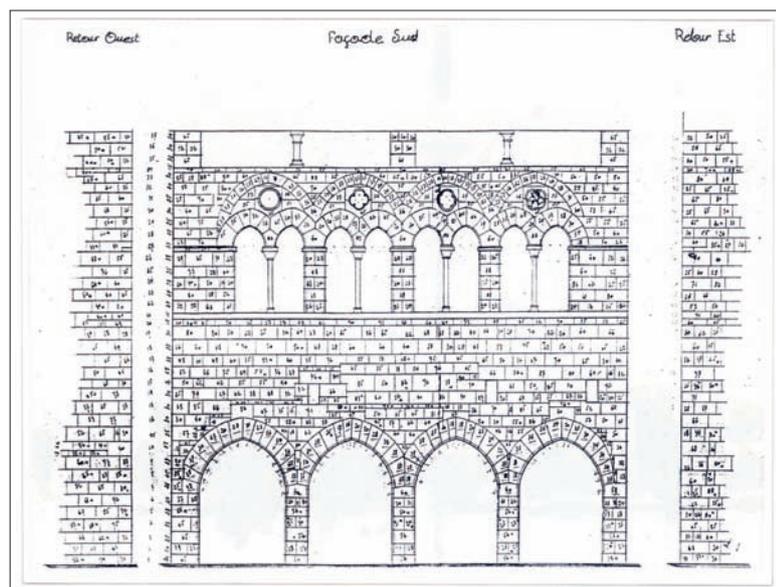


FIG. 8. « MAISON DE LA MONNAIE », croquis de la façade sud portant la numérotation de chaque bloc et vestiges de cette numérotation sur l'une des fenêtres. Archives des Bâtiments de France du Département du Lot.

Le décor peint de la salle sud au premier étage

Il est donc extraordinaire de constater que, malgré les travaux importants effectués en 1910 et le remontage de la façade en 1941, la salle sud conserve encore des traces du décor peint qui recouvrait ses murs au Moyen Âge¹¹. Sans doute, ces vestiges devaient-ils être suffisamment visibles pour que l'on ait pensé à les préserver lors du démontage de 1941¹². En effet, les numéros d'abord inscrits sur la face interne des blocs se trouvent portés sur la face externe au-dessus du niveau des coussièges des fenêtres du premier étage, là où commencent à apparaître les vestiges d'enduit peint. On peut penser que c'est la présence de ce décor a guidé ce changement de parti.

Avant la campagne de restauration, seuls restaient visibles les rinceaux de palmettes rouges dans le fond de la niche du mur de refend, quelques traits rouges épars, vestiges du faux-appareil sur les mur sud, est et nord, ainsi que sur la paroi nord du mur de refend (fig. 4, N, MR), et quelques rares petites fleurettes rouges sur le mur de refend près d'une porte et sur la hotte de la cheminée (fig. 4, P1 et Ch). Enfin, il faut ajouter à cette liste deux pierres marbrées de rouge et de jaune autour de l'arc d'embrasure de la première fenêtre géminée à l'est (fig. 4, F1). Le nettoyage des murs a permis de découvrir de nombreuses séquences du faux-appareil de pierre et des motifs de fleurettes qui le décoraient. Il a également mis au jour le décor des arcs d'embrasure des fenêtres géminées mais aussi une partie de celui qui se développait sur les tympan, autour des *oculi*. L'observation du mur sud et le relevé qui en a été fait, permettent enfin de rendre compte de l'état de la maçonnerie après les deux campagnes de travaux effectuées au XX^e siècle, avec les blocs qui ont été remplacés, sans doute en 1910, ou encore ceux qui ont été déplacés, peut-être en 1941. L'extension du décor semble indiquer que le plafond est aujourd'hui plus bas qu'à l'origine puisque le faux-appareil marbré des arcs d'embrasure est coupé dans sa partie supérieure (fig. 9). Les photographies anciennes montrent en effet que tous les bois du plafond avaient été changés et des corbeaux mis en place sous les nouvelles poutres transversales, entraînant une légère modification du niveau du plancher (fig. 7).

11. On comprend de fait pourquoi aucun vestige d'enduit ne recouvre les joints du mur de façade.

12. Rappelons les dessins effectués au XIX^e, VERDIER et CATTOIS 1855, p. 149-152.

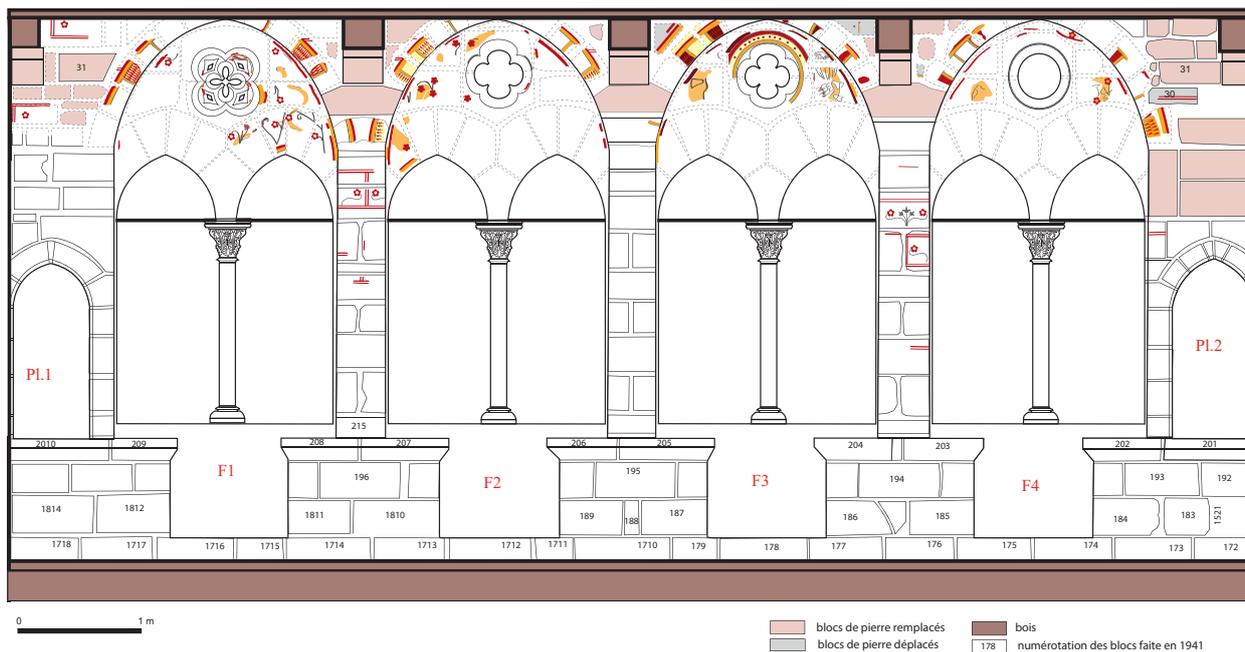


FIG. 9. « MAISON DE LA MONNAIE », relevé du parement intérieur de la façade sud. DAO A.-L. Napoléone.

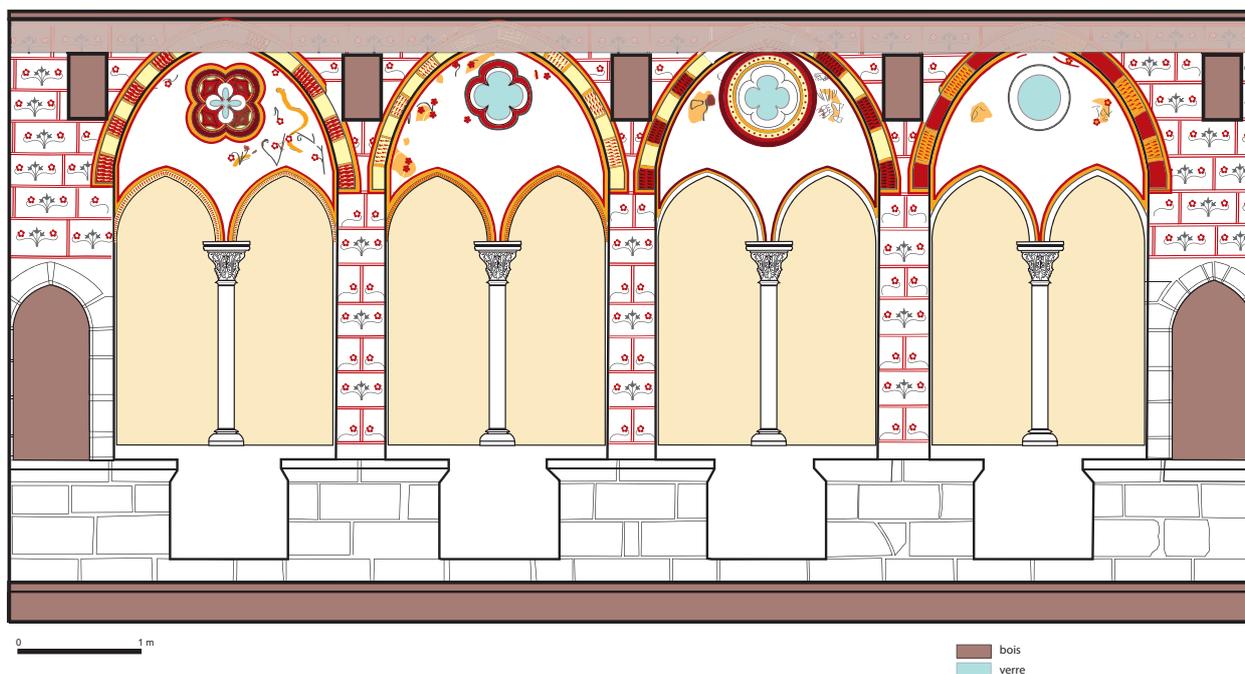


FIG. 10. « MAISON DE LA MONNAIE », hypothèse de restitution du décor peint du mur sud. DAO A.-L. Napoléone.

Les motifs décoratifs peints sur le mur sud étant en grande partie répétitifs, nous proposons une hypothèse de restitution de son développement, que nous commenterons au fur et à mesure, laissant en blanc les parties qui ne conservent aucun indice de séquence de décor comme sur les tympans (fig. 10). Pour cette restitution nous avons figuré les anciennes poutres transversales qui soutenaient les solives telles que nous les montrent les photographies prises au cours des travaux de 1910 et qui nous paraissent authentiques (fig. 7).

Le faux-appareil de pierres qui « tapissait » les murs

En dehors des décors de la niche nord et des tympans des fenêtres sud, les murs étaient recouverts d'un motif de faux-appareil de pierre composé de doubles lignes rouges délimitant les joints. Ces traits avaient été tracés sur un fond blanc préalablement passé sur la maçonnerie¹³. Les vestiges montrent que ce décor recouvrait les murs de la salle sud et au moins une des deux salles nord de l'édifice (fig. 4)¹⁴. Ces blocs étaient ornés de fleurettes déployant leurs cinq pétales rouges autour d'un cœur rond et blanc. Elles étaient groupées par deux, tantôt disposées en bouquets autour de trois feuilles grises en étoile (fig. 3'), tantôt isolées à chaque extrémité d'un bloc au bout d'une tige grise fine et souple (fig. 11). Une séquence est conservée sur le trumeau qui sépare la troisième et la quatrième fenêtre (fig. 9), elle indique une alternance verticale des deux motifs. Il s'agit en fait très certainement du même motif que le support étroit du trumeau ne permet pas de développer entièrement une assise sur deux. Il nous paraît donc plus vraisemblable de restituer le bouquet sur chaque bloc, de façon répétitive, comme le sont en général les motifs qui décorent les faux-appareils du XIII^e siècle¹⁵. Malgré l'absence totale de vestiges, on peut penser que le faux-appareil recouvrait également les piédroits des deux placards situés aux extrémités du mur (fig. 9, Pl.1 et 2), mais les claveaux avaient probablement bénéficié d'une mise en valeur particulière que nous ne pouvons restituer faute d'indices. De la même façon, aucune trace ne semble être conservée au-dessous du niveau des coussièges, on ne sait si le décor de faux-appareil se poursuivait à ce niveau ou si l'on avait prévu un traitement de plinthe pour la partie basse.



FIG. 11. FLEURETTE DÉCORANT LE FAUX-APPAREIL DE MUR conservée sur le troisième trumeau du mur sud.
Cliché A.-L. Napoléone.

La niche du mur de refend

Sur le mur de refend, à gauche de la cheminée (fig. 4, MR et N), s'ouvre une grande niche qu'il était prévu de laisser ouverte puisqu'aucune feuillure n'a été taillée et qu'aucune trace de gonds susceptibles d'accueillir un système de fermeture n'est visible sur les piédroits (fig. 12). Cette première constatation s'accorde donc avec la présence du décor qui se trouve à l'intérieur. Il s'agit d'une composition végétale formée de longues tiges vermillon s'enroulant et s'achevant en palmettes de même couleur, dont les lobes sont tantôt refermés, tantôt déployés. Ce décor monochrome occupe le fond de la niche, juste au-dessous de l'arc. On avait prévu de placer deux rayons de bois dans des rainures creusées dans les joints des tableaux mais on ne peut assurer que ces aménagements soient contemporains des décors ; la présence d'une planche barrant la composition végétale peut laisser penser au contraire que les deux faits ne sont pas synchrones. Cette niche présente cependant des traces surprenantes : le décor de palmettes rouge vif qui occupe la partie supérieure cohabite

13. Voir chapitre *infra* pour les techniques utilisées.

14. La salle nord-est. La présence de deux portes au centre du mur de refend laisse penser qu'elles donnaient chacune sur une pièce ou sur une pièce et un espace de dégagement à l'arrivée de l'escalier.

15. Voir des exemples comparables dans le chapitre *infra*.

avec le motif du faux-appareil décoré de fleurettes qui est conservé en bas dans un rouge plus sombre. Il faut reconnaître que les deux ornements s'accordent mal. Par ailleurs, une bande verticale apparaît sur les tableaux résultant du bûchage de la pierre à une dizaine de centimètres du fond de la niche. De part et d'autre de cette bande, dans la partie supérieure de la niche, les traces des joints du faux-appareil ne correspondent pas et ne sont pas tracés avec la même nuance de rouge. Ces détails trahissent peut-être des réaménagements et peuvent laisser penser que la composition végétale appartient à un état postérieur.

On note enfin les traces conservées autour de la niche qui montrent comment la trame quadrillée du faux-appareil avait été rompue autour de l'arc pour évoquer les lignes de coupe des claveaux. Une pierre en forme d'amande ornait la clé ; aucune trace ne permet de dire si ces claveaux étaient également décorés de fleurettes.

Le décor des fenêtres

Les belles fenêtres géminées qui donnaient sur l'artère principale du quartier Orthabadiel avaient fait l'objet d'un décor particulier¹⁶. Dans le même esprit que l'ornementation des murs, un faux-appareil reprenait le tracé des claveaux des arcs d'embrasures et les tympanaux étaient décorés de réseaux végétaux reprenant le motif de fleurettes (fig. 9 et 10). Ils encadraient les *oculi* dont chaque moulure était individualisée par une couleur différente. À ce tableau aux tonalités vives il faut sans doute imaginer d'ajouter des verres colorés fixés à l'intérieur de ces petites ouvertures. La palette des décors peints ne semble pas très variée ; le noir et le gris sont utilisés pour cerner les plages de couleurs ou pour tracer les tiges des compositions végétales ou des contours ; on trouve également une ocre jaune, un jaune très pâle et deux tons de rouge : le premier, largement utilisé, a servi à tracer les lignes du faux-appareil et tire sur les tonalités du pourpre ; le second, plus sombre, se rapproche du brun.

Un certain nombre de blocs ont été changés dans la partie supérieure du mur lors de la réfection du plafond en 1910 (fig. 9). Il nous manque ainsi la plus grande partie du faux-appareil qui ornait le mur au-dessus des arcs ainsi que le décor de quelques claveaux qui ont été remplacés par de gros blocs permettant de mieux asseoir les consoles soutenant les nouvelles poutres du plafond. Cependant, ces décors étant répétitifs, il est possible de les restituer avec une marge d'erreur réduite (fig. 10).

La première fenêtre (à partir de l'est, soit à gauche sur les dessins)

Chaque fenêtre se distingue de ses voisines par le décor qui recouvre son tympan mais aussi par les couleurs du faux-appareil de marbre redessinant les claveaux autour de l'arc d'embrasure. Au-dessus de la première fenêtre géminée, ce sont des claveaux crème et rouge tachetés pour imiter les veines du marbre qui alternent¹⁷. Les joints sont signalés



FIG. 12. NICHE DU MUR DE REFEND et son décor peint. Cliché A.-L. Napoléone.

16. Ce décor devait être peu visible de l'intérieur de la pièce à cause de la lumière du sud pénétrant abondamment par les quatre baies.

17. La restitution de l'emplacement des blocs colorés et des joints s'est aussi appuyée sur les traces conservées sur les tableaux de l'arc d'embrasure.

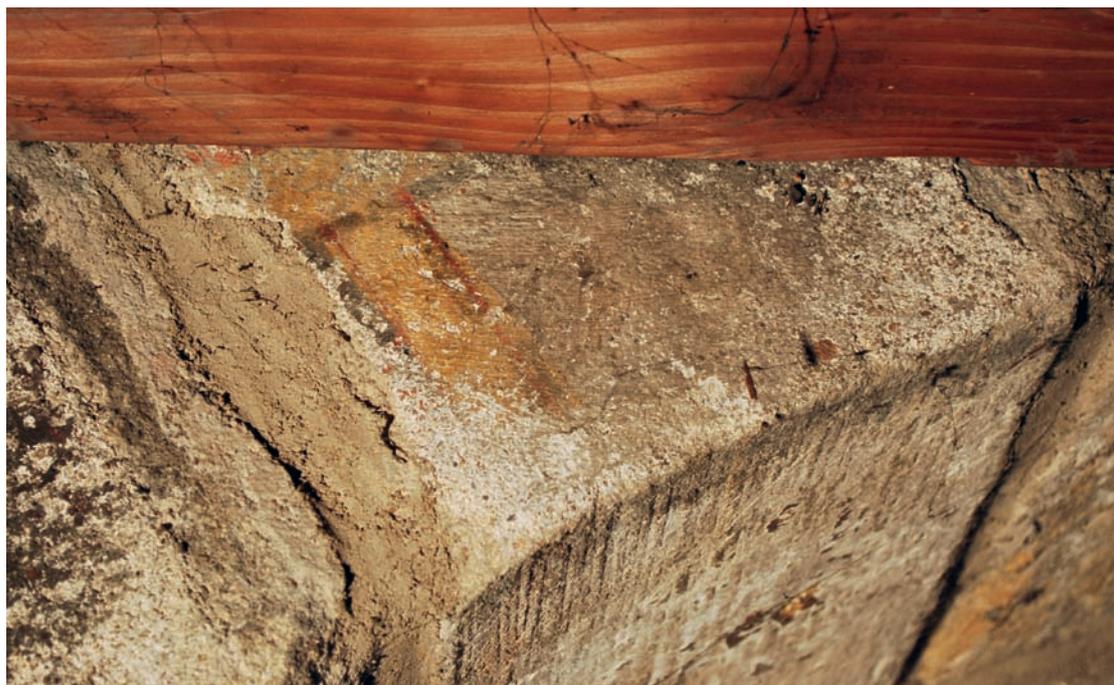


FIG. 13. VESTIGES DE DÉCORS DES JOINTS, constituées de lignes rouges à la deuxième fenêtre. Cliché D. Buffarot.

par une mince bande ocre. Un cerne noir délimite les blocs et les joints, et deux bandes respectivement jaune et rouge redessinent les contours de l'extrados. Cette limite s'interrompt au niveau du quatrième claveau en partant du sommier droit sans aucune raison apparente et reprend au-dessous. Des lignes du faux-appareil de mur partant de la bande rouge de l'extrados nous assurent qu'aucun autre décor n'encadrerait les arcs.

Les limites du tympan, sous l'arc d'embrasure de la fenêtre, sont également marquées par une double bande jaune et rouge ; elles se poursuivent autour des petits arcs brisés de la fenêtre géminée, au-dessus d'une bande crème tachetée de rouge bordant les intrados¹⁸. La surface du tympan, ainsi délimitée, est largement occupée par l'oculus en forme de quadrilobe. L'ouverture est formée d'un trèfle à quatre feuilles entouré de quatre petits jours en losange. Les chanfreins successifs qui bordent ces ouvertures et qui constituent l'ébrasement de l'oculus ont été peints en rouge alors que des bandes rouges, rouge foncé et jaunes retracent plusieurs fois ses contours, évoquant ainsi un motif floral. Les vestiges du décor appliqué autour montrent plusieurs tiges souples, tracées en gris sur fond blanc, au bout desquelles s'accrochent des fleurettes rouges au cœur blanc comme celles qui ornent les blocs du faux-appareil. Dans ce réseau végétal, où malheureusement peu d'éléments restent visibles, ondule un ruban jaune, peut-être un phylactère.

La deuxième fenêtre

L'arc d'embrasure de la fenêtre voisine conserve également les traces du faux-appareil de marbre qui le décorait. Ici alternaient des claveaux de couleur crème tantôt unis, tantôt tachetés de rouge. Ces taches, sans doute exécutées au pinceau, sont orientées tantôt horizontalement, tantôt verticalement par rapport à l'axe du claveau. Des lignes conservées aux limites des joints, en haut et à gauche de l'arc, peuvent laisser penser que ceux-ci étaient soulignés de rouge de part et d'autre des bandes jaunes qui les signalaient (fig. 13). Comme sur la fenêtre précédente, des bandes rouges et jaunes redessinent l'extrados de l'arc d'embrasure et les limites du tympan. Ici, c'est une bande jaune tachetée de rouge qui borde l'intrados des deux petits arcs de la fenêtre.

18. Il se peut que ces bandes rouges et jaunes aient été prolongées sur les piédroits de la fenêtre mais nous n'en avons relevé aucune trace pas plus que sur les autres ouvertures.

Le quadrilobe formant l'oculus est plus simple et plus largement ouvert que celui de la première fenêtre. La peinture qui bordait directement son pourtour n'a laissé aucun vestige mais les traces d'un second cerne rouge subsistent. Les nombreuses traces de peinture ocre jaune relevées sur le tympan laissent penser que cette couleur servait de fond à la composition végétale qui apparaît au-dessus. De façon assez proche de la première fenêtre, des tiges grises ou jaune pâle semblent s'enrouler et s'entrelacer pour donner naissance à des fleurettes entièrement rouges se distinguant ainsi de celles à cœur blanc de la première baie.

La troisième fenêtre

Le faux-appareil de marbre redessinant les claveaux de l'arc d'embrasure de la fenêtre suivante montrait une alternance de pierres jaune pâle et de pierres rouges tachetées de noir, toujours séparées par des joints jaunes. Comme sur les deux autres ouvertures, des bandes jaunes et rouges suivent l'extrados de l'arc, en revanche, ce sont des bandes jaunes et rouge foncé qui délimitent ici le tympan.

Le quadrilobe qui forme l'oculus est quasiment identique à celui de la seconde fenêtre¹⁹, il a fait cependant l'objet d'un ornement peint plus important. Aucune trace de peinture ne subsiste dans l'embrasure, mais la baie avait été encadrée de plusieurs bandes circulaires colorées : de l'intérieur vers l'extérieur, une bande jaune cernée de gris, une bande jaune pâle parsemée de points rouges, une bande rouge et une bande rouge foncé. L'oculus ainsi mis en valeur prend une place très importante sur le tympan au détriment du décor périphérique. Malgré les maigres traces conservées, il ne semble pas qu'une composition végétale ait été le sujet de ce décor. Si des traits gris apparaissent çà et là, évoquant éventuellement des tiges, on note en revanche l'absence totale de fleurettes sur ce tympan. Quelques taches jaunes apparaissent cependant sur lesquelles sont dessinées des formes en clochettes (des fleurs ?) et un visage au-dessus de plumes ou d'écailles à droite de l'oculus (fig. 14). Si on a pu penser qu'il s'agissait de vestiges d'un décor postérieur, l'utilisation du cerne noir et des mêmes teintes que dans le reste du décor (ocre jaune, rouge et rouge foncé) pour la partie basse du motif, nous amène à envisager que ce visage fasse partie du même programme que les compositions végétales. Cette fenêtre cependant, par l'utilisation du rouge foncé pour cerner le tympan, la mise en valeur importante de l'oculus et le choix d'un décor figuré, se distingue visiblement des autres.

Au-dessus de l'arc d'embrasure et à gauche, se trouve un bloc portant un décor peint. Il s'agit de deux bandes accolées rouge et jaune et d'un autre trait rouge (fig. 9). Ces bandes parfaitement rectilignes ne peuvent avoir participé au décor de l'arc de la fenêtre, il s'agit donc d'un bloc déplacé. Peut-être provient-il des piédroits des arcs d'embrasure où la double bande de l'extrados se serait prolongée, comme le montre l'exemple plus tardif du décor des fenêtres de la demeure dite « Hôtel des Templiers » sise place Champollion à Figeac même²⁰. Le deuxième trait rouge serait peut-être alors un vestige du décor de faux-appareil. En l'absence de traces « en place » nous n'avons pas restitué ce décor sur les piédroits des arcs d'embrasure.



FIG. 14. VISAGE D'UN PERSONNAGE peint sur le tympan de la troisième fenêtre. Cliché D. Buffarot.

19. De légères différences apparaissent de l'extérieur.

20. NAPOLÉONE 1998, fig. p. 198-199 (vol. II).



FIG. 15. VESTIGES DE REPÈRES PRÉPARATOIRES à la mise en place du décor autour de la deuxième fenêtre. Cliché D. Buffarot.

La quatrième fenêtre

La dernière fenêtre était ornée d'un faux-appareil de marbre constitué de blocs rouges et de blocs jaunes tachetés de rouge. Nous retrouvons les joints jaunes et les bandes jaune et rouge autour de l'extrados et du tympan. De façon symétrique à la première fenêtre, on peut noter l'arrêt des bandes rouge et jaune au-dessus du quatrième claveau à gauche de la fenêtre.

L'oculus circulaire n'a conservé de son décor peint qu'un simple cerne gris autour de son embrasure alors que le tympan était orné d'une composition végétale où des fleurettes rouges à cœur jaune apparaissaient au milieu d'un entrelacs de fines tiges grises. Cette fenêtre est celle dont le décor peint a gardé le moins de vestiges.

Hypothèses sur les techniques utilisées mises en œuvre

Nous n'avons malheureusement que très peu d'informations directes sur les techniques utilisées pour l'élaboration de ce décor peint et nous avons été réduit à des hypothèses que l'observation des vestiges nous a permis de faire²¹.

La qualité de conservation des vestiges peints et la nature de l'enduit laissent penser que le décor a été réalisé avec une peinture à la chaux passée sur un badigeon humide permettant ainsi une carbonatation de l'ensemble. Cette technique nécessite au préalable l'humidification de la pierre ; c'est sur celle-ci qu'est alors passé un badigeon de chaux aérienne en pâte diluée, donnant aux murs cette couleur blanche qui sert de fond aux motifs de faux-appareils. Après un séchage partiel, le décor est appliqué avec des peintures constituées de pigments et de chaux servant de liant²². La présence de repères de construction portés sur l'enduit sec peut également laisser penser que celui-ci a été ré humidifié dans un second temps pour appliquer le décor permettant ainsi une meilleure accroche de celui-ci. Nous n'avons aucune

21. Nous regrettons en effet de n'avoir pu trouver ces détails dans le rapport de restauration des peintures (MARINESCU, MUCCI 2013) et nous tenons à remercier chaleureusement Jean-Marc Stouffs, restaurateur, qui a bien voulu répondre à toutes nos questions et nous éclairer sur bien des points.

22. Technique évoquée par le moine Théophile, ESCALOPIER 1843, p. 26 et 30.

information sur les pigments utilisés, mais la lecture des chapitres sur la fabrication des couleurs du traité de Cennino Cennini, donne à penser qu'ils proviennent de terres²³.

Le décor de la salle sud de la « Maison de la Monnaie » est simple mais d'une grande régularité. Pour tracer un faux-appareil homogène, il était nécessaire d'établir des repères horizontaux et verticaux. Ceux-ci étaient tracés en claquant une corde imprégnée de pigment sur l'enduit sec. L'observation des vestiges a permis de trouver les probables vestiges d'un repère vertical au-dessus du faux-appareil de marbre de la deuxième fenêtre (fig. 15). Il s'agit d'une ligne fine de couleur rouge ayant laissé une trace irrégulière sur les microreliefs de l'enduit. De la même façon, pour ne pas choquer le regard, il fallait que les faux-appareils de marbre qui encadrent les arcs d'embrasure aient une épaisseur constante au-dessus de chaque fenêtre et que les joints aient une direction parfaitement rayonnante par rapport aux centres des arcs brisés. Pour cela, il était également nécessaire de tracer préalablement quelques repères sur l'enduit sec avant de peindre les contours du décor. Quelques traces de ces repères ont été trouvées, toujours sur la deuxième fenêtre : il s'agit de fines lignes ou de points rouges marquant l'emplacement et l'orientation des joints déterminant également la profondeur des claveaux. Ces repères étaient ensuite recouverts par le cerne noir qui délimitait les joints et les blocs comme nous pouvons le voir sur la fig. 15. Pour tracer des lignes et des courbes d'un repère à l'autre, il est probable que l'on ait utilisé des règles et des gabarits.

De la même façon, la régularité de la taille des fleurettes laisse penser qu'elles ont été peintes au pochoir²⁴. Un tel outil, découpé dans du parchemin, fut retrouvé à Meaux en Angleterre, il a permis de peindre des rosaces à six pétales et date sans doute du XIV^e siècle²⁵. Dans le cas des fleurettes de la maison « de la Monnaie », l'observation laisse penser que le pochoir était découpé de cinq petits disques répartis en couronne ; une fois qu'ils étaient reportés sur le mur, le peintre réalisait au pinceau le cercle central constituant le cœur de la fleurette ; dans bien des cas, on peut noter en effet l'irrégularité de ce cercle tracé à main levée (fig. 16).



FIG. 16. DÉTAIL DES FLEURETTES DE LA PREMIÈRE FENÊTRE, cercle central visiblement tracé à la main. Cliché D. Buffarot.

23. MOTTEZ s.d. p. 25.

24. Une légère irrégularité apparaît systématiquement, chaque fleurette présente en effet deux pétales très rapprochés et deux autres très écartées.

25. Publié entre autres dans BINSKI 1992, p. 63.



FIG. 17. FAUX-APPAREIL DÉCORÉ DE BOUQUETS trouvé dans la salle est de la maison n° 71 de la rue du Cheval-Blanc à Cahors. Cl. Philippe Poitou, © Inventaire général Région Midi-Pyrénées et relevé de Françoise Delmond, © Inventaire général Région Midi-Pyrénées.

D'autres décors peints contemporains

Le faux-appareil mural, qu'il soit simple, décoré de fleurettes ou d'autres motifs, qu'il soit encore coloré ou marbré, a rarement fait l'objet d'une étude attentive. Ce motif est pourtant très fréquent dans la peinture médiévale, non seulement dans les décors intérieurs des maisons mais également dans ceux des édifices religieux et militaires, utilisé seul ou pour servir de fond à une scène figurée. Vu que de tels ornements se rencontrent couramment dans la peinture depuis l'Antiquité²⁶ et jusqu'à une époque récente, on les pense difficilement datables. Pourtant, une observation plus fine de ce motif, comme des autres motifs couvrants, permettrait certainement de cerner des tendances pour chaque époque.

Le faux-appareil décoré d'un bouquet de fleurettes et de petites feuilles en étoiles peint sur les murs de la salle sud de la « Maison de la Monnaie » reste pour l'instant un exemplaire unique. Aucun motif identique n'a pu être trouvé à ce jour. Le plus proche serait sans doute celui qui décorait le grand faux-appareil peint sur les murs d'une salle du premier étage du bâtiment est, au n° 71 de la rue du Cheval-Blanc à Cahors, dont les lignes de coupe étaient signalées par un simple trait rouge sur fond jaune. Sur chaque bloc en effet, était représenté un bouquet de tiges souples dont certaines s'achevaient par de petites feuilles en étoiles dont la délicatesse rappelle celles de la « Maison de la Monnaie ». Cependant, ces bouquets ne



FIG. 18. FAUX-APPAREIL DÉCORÉ DE RINCEAUX ET DE FLEURETTES, dans la tour de Teyssieu (Lot). Cliché G. Séraphin.

26. AUTENRIETH 1997, p. 57-71.

comprenaient apparemment aucune fleurette (fig. 17)²⁷. Proche également par le traitement de la fleurette dans un cadre végétal, le faux-appareil qui recouvre les murs des pièces des deuxième et troisième étages de la tour de Teyssieu montre des pierres cernées de rouge sur fond blanc où seuls les joints verticaux sont signalés par un double trait décoré de part et d'autre de trois points rouges (fig. 18). L'intérieur des blocs est orné d'une tige jaune qui s'enroule doucement autour d'une fleurette rouge à cœur jaune reportée au centre. Des ramifications se déploient de cette tige pour donner naissance à des bourgeons rouges ou à de petites feuilles en étoile rappelant celles plus gracieuses de la « Maison de la Monnaie »²⁸. Toujours dans un contexte végétal mais plus éloigné quant au style et à la forme, le décor de faux-appareil conservé au n° 65 de la rue Delpèch à Cahors, montre des pierres constituées de blocs très longs, cernés de traits rouges sur fond clair ; seuls les joints verticaux sont marqués par une bande jaune (fig. 19). À l'extrémité de chaque bloc, trois points rouges s'accrochent de part et d'autre des joints jaunes comme à Teyssieu. Une branche garnie de feuilles fines évoquant les aiguilles d'un résineux est simplement tracée en quelques traits vert-gris à l'intérieur de chaque bloc ; elle s'enroule autour d'une fleurette rouge formée de cinq pétales irréguliers disposés autour d'un cœur blanc²⁹. Un motif similaire décore la voûte de la chapelle Saint-Nicolas de l'église souterraine de Saint-Émilion. On peut encore évoquer les faux-appareils où une simple fleurette est reportée sur chaque bloc, mais le motif est alors sorti de son contexte végétal. On en trouve à la cathédrale de Cahors servant de fond aux prophètes représentés en pied sur les parois de la coupole occidentale ; il est formé de doubles traits sombres sur fond crème³⁰. À Figeac, un décor de faux-appareil à fleurettes a également été trouvé sur des murs de la maison Belgaric sise 2, impasse Bonhomme. Le motif transparaît au sud, où se trouve



FIG. 19. FAUX-APPAREIL DÉCORÉS DE RINCEAUX ET DE FLEURETTES au n° 65 de la rue Delpèch à Cahors. Cliché A. Charrier.

27. SCELLES 1999, p. 196. Construction de la première moitié du XIII^e siècle ayant conservé des vestiges antérieurs.

28. SÉRAPHIN 2014, p. 362-365, la construction de l'édifice a commencé peu après 1232, mais l'analyse des constructions montre qu'elle fut effectuée en plusieurs campagnes, sans doute jusque vers la fin du XIII^e ou le début du XIV^e siècle.

29. CHARRIER 2013, p. 6 à 8. Ce décor est daté du XIII^e siècle.

30. BRU 2011, p. 158-160. Le décor des coupoles aurait été effectué vers la fin du XIII^e siècle.



FIG. 20. RINCEAU FLEURI SUR LE TYMPAN D'UNE FENÊTRE de la maison n° 42 de la place de la Daurade à Cahors. Cl. Philippe Poitou, © Inventaire général Région Midi-Pyrénées.



FIG. 21. RINCEAU FLEURI SERVANT DE FOND À UNE FRISE D'ÉCUS, 6, rue Notre-Dame à Périgueux. Cliché P. Ricarrère.

31. Il s'agit également de fleurettes à cinq pétales rouges autour d'un cœur blanc.

32. Ces informations et les photographies de ce décor m'ont aimablement été fournies par Didier Buffarot et Priscilla Malagutti que je remercie. L'édifice attend des travaux de rénovation depuis quelques années. La cheminée qui subsiste sur le mur sud indique que la maçonnerie date de la seconde moitié du XIII^e ou du XIV^e siècle.

33. SCELLES 1999, p. 196, cette maison est datée de la fin du XIII^e siècle.

34. GOUTAL 2002, p. 345, l'édifice aurait été bâti vers la fin du XIII^e ou le début du XIV^e siècle.

35. NAPOLÉONE 1998, p. 179. Un décor identique se trouve dans le prieuré grandmontain de Francou à Lafrançaise (82).

la cheminée, alors que les trois autres murs de la salle sont recouverts d'un faux-appareil uni. Tout comme à la « Maison de la Monnaie », deux traits rouges sur fond blanc délimitent les lignes de coupe et le motif de fleurette est reporté à l'intérieur du bloc au pochoir³¹ ; on ne peut exclure cependant que ce motif ait été accompagné de tiges et de feuilles qui ont pu disparaître sous la couche de poussière qui recouvre toujours les murs³². Toujours à Cahors, au n° 52 de la rue de Lastié des fleurettes rouges ornent le faux-appareil découvert dans l'embrasure de la fenêtre de la pièce arrière du rez-de-chaussée ; les joints sombres découpent des blocs aux angles arrondis et dessinent une petite perle au centre de chaque raccord vertical³³. De faux-appareils unis sont également assez fréquents. Citons à titre d'exemple celui tracé en rouge sur fond blanc découvert au deuxième étage de la maison qui s'élève dans l'impasse de Cavalier à Villeneuve-d'Aveyron ; il est particulièrement bien conservé, alors qu'au premier étage de maigres vestiges indiquent que les murs étaient ornés de la même façon, mais avec une fleurette et un rinceau comme à Teyssieu. Ici aussi, seuls les joints verticaux sont formés d'un double trait cantonné de part et d'autre de trois boules rouges³⁴. On peut également signaler l'élégant faux-appareil pourpre à joints blancs qui recouvre les murs d'une salle du premier étage de l'hôtel dit « des Templiers » à Figeac même³⁵.

Ces exemples montrent la grande variété de faux-appareils élaborés durant le XIII^e siècle dans un espace géographique relativement restreint. Ce motif très répandu est utilisé aux XIII^e

et XIV^e siècles dans toutes les régions de France et au-delà, avec des variations tout aussi importantes. Bornons-nous à signaler le faux-appareil qui recouvre les murs de l'église de Selling dans le Kent (GB), dont les joints sont marqués par un double trait, comme à Figeac, alors que la fleurette centrale est accrochée à une tige souple qui se divise pour donner naissance à des bourgeons et à des feuilles comme à Teyssieu³⁶. La fréquence de ce motif dans les édifices médiévaux de la ville de Provins a permis à Olivier Deforge d'ébaucher une typologie grâce à un échantillon de vestiges important³⁷. Eugène Viollet-le-Duc en a reproduit quelques-uns dans son *Dictionnaire*³⁸ et on en trouve également un certain nombre dans l'ouvrage de Pierre Gélis-Didot et Henri Laffilée, avec des formules très proches de celle de la « Maison de la Monnaie », en particulier les bouquets de trois fleurs (de lys ?) qui décorent un faux-appareil peint dans la chapelle Saint-Crépin à Évrou (Mayenne), ou un autre, très proche de celui de Teyssieu, malheureusement attribué vaguement à une église du bord de Seine (Normandie)³⁹.

Les décors des tympanes des fenêtres de la « Maison de la Monnaie », bien que très fragmentaires, peuvent être restitués sous la forme de rinceaux peuplés de fleurettes, à l'exception de la troisième ouverture. Nous ne connaissons à l'heure actuelle qu'un seul décor similaire, peint sur le tympan d'une fenêtre de la salle de la maison sise au n° 42 de la rue de la Daurade à Cahors. Il s'agit d'une tige arborescente rouge sur fond jaune, parsemée de fleurettes rouges à cœur blanc (fig. 20). Notons que la salle était ornée d'un faux-appareil timbré de fleurettes, programme décoratif qui est donc assez proche de celui de la salle sud de la « Maison de la Monnaie »⁴⁰. Les rinceaux fleuris apparaissent cependant dans d'autres cadres que celui des tympanes de fenêtres et sont utilisés pour servir de fond ou pour combler un espace laissé vide. Ainsi, dans la maison n° 6 de la rue Notre-Dame, à Périgueux, ils couvrent le fond d'une frise garnie d'écus, au-dessus d'un faux-appareil sans décor (fig. 21)⁴¹. À Hérisson, dans l'Allier, un décor peint relevé au XIX^e siècle dans la maison dite « la Synagogue », montrait un monstre ailé à longue queue derrière lequel se déployait un rinceau fleuri meublant l'espace au-dessus de la queue de la créature⁴². Apparemment plus tardifs, les rinceaux fleuris qui ornent la voûte du collatéral nord de l'église de Gluges (46) sont constitués de fines tiges vertes et de fleurettes à cinq lobes sur fond clair. L'état des enduits laisse seulement supposer que ces rinceaux occupaient un espace délimité par des bandes longeant les arcs de la voûte et imitant des liernes⁴³. Le motif de la fleurette particulièrement décoratif, utilisé pour orner de faux-appareils ou peupler les rinceaux, est également présent dans des scènes historiées tapissant les fonds derrière les personnages : ainsi sur le mur oriental du chevet de l'église du prieuré de La Grange à Durance (47) sur lequel sont représentés Saint Étienne et Saint Christophe⁴⁴.



FIG. 22. RINCEAU FLEURI DÉCORANT LES SOLIVES d'un plafond de la maison de la Place des Conques à Villeneuve-d'Aveyron, Cliché Ch. Évrard, ABR.

36. BINSKI 1992, p. 63. Ce décor aurait été réalisé dans le courant du XIII^e siècle.

37. DEFORGE 2007 (sans pagination). On en trouve également à Cluny, voir GARRIGOU GRANDCHAMP, SALVÈQUE 1999, p. 25, 37, 40, 48 et 60.

38. VIOLLET-LE-DUC 1864, t. 7, p. 105.

39. GELIS-DIDOT, LAFILLÉE 1889, pl. 26 et 30.

40. SCELLES 1999, p. 196, ce décor date du deuxième état de la maison c'est-à-dire de la deuxième moitié du XIII^e siècle.

41. COSTANTINI 2005, p. 256, RICARRÈRE 2007, p. 378-381 et DARTUS 2012, vol. 1 p. 51-60 (chapitre écrit par Pascal Ricarrère), à la p. 52, il est fait mention d'un vestige de fleurette dans la partie basse du mur nord qui aurait décoré une partie du faux-appareil. Décor appartenant à un ensemble daté largement de la deuxième moitié du XIII^e ou du XIV^e siècle.

42. GELIS-DIDOT, LAFILLÉE 1889, pl. 38.

43. BRU 2011, p. 240. Ces peintures sont datées de la fin du Moyen Âge.

44. GABORIT 2002, p. 81.

Le motif du rinceau fleuri ne décore pas uniquement les murs ; il orne également les poutres des plafonds. Des vestiges de polychromie découverts sur le plafond d'une maison donnant sur la place des Conques à Villeneuve-d'Aveyron (12), montrent que l'on aimait également en recouvrir les solives (fig. 22)⁴⁵. Ce motif apparaît enfin dans la sculpture, preuve de son succès au début de l'époque gothique, et c'est sur les fenêtres géminées de la « Maison de la Monnaie » de Figeac que l'on en trouve une des plus belles illustrations, décorant les amortissements des moulures des sommiers et des piédroits, à côté de palmettes et de feuilles, où subsistent de maigres vestiges de polychromie, faibles traces des rehauts colorés qui avaient été appliqués pour orner les baies⁴⁶.

Les peintures qui décoraient la belle salle sud de la « Maison de la Monnaie », peuvent apparaître d'une grande simplicité pour la pièce principale d'une demeure, équipée de tous les comforts, et dont les fenêtres étaient abondamment décorées de sculptures. Si elles ne mettaient pas en œuvre une iconographie élaborée, elles permettaient au moins, grâce au fond clair, de capter abondamment la lumière et d'unifier les murs. Ces décors ont vraisemblablement été réalisés peu de temps après la construction de l'édifice, c'est-à-dire vers le milieu ou la seconde moitié du XIII^e siècle ; c'est ce que semblent confirmer les rapprochements que nous avons pu faire avec les décors de Teyssieu et de Cahors. Elles s'inscrivent dans un ensemble de décors civils semblables, sans être parfaitement identiques, qui montrent les nombreuses variations qui existent à cette époque autour de ce thème très apprécié du faux-appareil décoré de fleurettes.

Bibliographie :

ALAUZIER 1958 : ALAUZIER (d') (Louis), « Une maison de la Monnaie à Figeac au XV^e siècle », dans *Bulletin de la société des études du Lot*, t. 79 (1958), p. 83-87.

AUTENRIETH 1997 : AUTENRIETH (Hans Peter), « Structures ornementales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane », dans OTTAWAY (John) (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995, Poitiers, CSEM, Civilisation Médiévale IV, 1997, p. 57-71.

BINSKI 1992 : BINSKI (Paul), *Les artisans du Moyen Âge, Les peintres*, éd. française, Brepols, Turnhout, 1992, éd. originale du British Museum, Londres, 1991.

CAVALIÉ 1914 : CAVALIÉ (Lucien), *Figeac. Monographie. Institutions civiles, administratives et religieuses avant la Révolution*, Figeac, 1914.

CAVALIÉ, DIEUDONNÉ 1911 : CAVALIÉ (Lucien), DIEUDONNÉ (Adolphe), « La Monnaie de Figeac », dans *Revue numismatique*, t. 15 (1911), p. 238-245.

CHARRIER 2013 : CHARRIER (Anaïs), *65 rue Delpech CE 410. Dossier de présentation générale de l'édifice et de ses décors peints*, Service du Patrimoine de la ville de Cahors, Décembre 2013.

BRU 2011 : BRU (Nicolas) (dir.), *Les églises du Moyen Âge dans le Lot*, coll. Archives de pierre, Milan 2001.

COSTANTINI 2005 : COSTANTINI (Frédérique), « Périgueux, maison romane du 6, rue Notre-Dame », dans *Bulletin Monumental*, t. 163-3, 2005, p. 255-257.

DARTUS 2012 : DARTUS (Magali) et alii, *9 rue de la Miséricorde, Périgueux (24). Rapport final d'opération archéologique : fouille préventive (étude de bâti et sondages)*, 3 vol., SRA Aquitaine, Bordeaux 2012.

DEFORGE 2007 : DEFORGE (Olivier), « Faux appareils et polychromie dans les maisons médiévales de Provins », dans Actes des Journées d'étude *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, tenu en novembre 2007, publié en ligne : (http://expos.maine-et-loire.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp).

ESCALOPIER 1843 : ESCALOPIER (de L') (Charles), *Théophile prêtre et moine. Essai sur divers arts*, Paris, 1843.

GABORIT 2002 : GABORIT (Michelle), *Des Histoires et des couleurs. Peintures murales médiévales d'Aquitaine*, éd. Confluences, Poitiers, 2002.

45. Décor inédit. Il a été appliqué sur des bois contemporains de la maison, c'est-à-dire à la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle. Je remercie Pierre Garrigou Grandchamp de me l'avoir signalé et Christophe Évrard de m'avoir communiqué la photographie de ce plafond.

46. NAPOLÉONE, SCELLÉS 2016, voir le chapitre p. 138-141. Voir également l'exemple d'une fenêtre de Villemagne-L'Argentière (Hérault), dans MAZERAN 2010, p. 369-372.

GARRIGOU GRANDCHAMP, SALVÈQUE 1999 : GARRIGOU GRANDCHAMP (Pierre) et SALVÈQUE (Jean-Denis), *Les décors peints dans les maisons de Cluny XII^e-XIV^e siècles*, éd. du Centre d'études clunisiennes, Mâcon, 1999.

GÉLIS-DIDOT LAFILLÉE 1889 : GÉLIS-DIDOT (Pierre) et LAFFILLÉE (Henri), *La peinture décorative en France XI^e-XVI^e siècle*, 2 vol. in fol., Paris, May et Motteroz, s.d. [2^e éd., 1889] (ici t. 1).

GOUTAL 2002 : GOUTAL (Sandrine), « Les maisons médiévales des XIII^e et XIV^e siècles à Villeneuve-d'Aveyron » dans *Revue du Rouergue*, n° 71, Automne 2002, p. 331-356.

MARINESCU, MUCCI 2013 : MARINESCU (Radu) et MUCCI (Dina), *Rapport des travaux exécutés. Traitement de conservation peintures murales. Hôtel de la Monnaie. Office de tourisme. Lot 5. Peintures murales*, Malbrel Conservation, Capdenac 2013 (pdf).

MAZERAN 2010 : MAZERAN (Frédéric), « Villemagne-l'Argentière. Découverte d'une maison du XIII^e siècle avec fenêtre géminée peinte dans l'îlot médiéval de la rue de l'hôpital », dans *Bulletin Monumental*, t. 168-4, 2010, p. 369-372.

MOTTEZ s.d. : MOTTEZ (Victor), *Le livre de l'Art ou traité de la peinture par Cennino Cennini*, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, traduit par Victor Mottez, éd. L. Rouart et J. Watelin, s.d. [1922] (1^{re} éd. 1858), Paris.

NAPOLÉONE 1998 : NAPOLÉONE (Anne-Laure), *Figeac au Moyen Âge : les maisons du XII^e au XIV^e siècle*, Camburat, 1998.

NAPOLÉONE, SCELLÈS 2016 : NAPOLÉONE (Anne-Laure), SCELLÈS (Maurice), « Couleurs sur les façades des habitations médiévales de la France méridionale », dans ESQUIEU (Yves) (dir.), *Les couleurs de la ville. Réalités historiques et pratiques contemporaines*, colloque de Viviers tenu en septembre 2011, Perronas 2016, p. 131-149.

RICARRÈRE 2007 : RICARRÈRE (Pascal), « Périgueux. 6, rue Notre-Dame : nouvelles peintures murales », dans *Bulletin Monumental* t. 165-4, 2007, p. 378-381

SCELLÈS 1999 : SCELLÈS (Maurice), *Cahors, ville et architecture civile au Moyen Âge*, Cahiers du Patrimoine n° 55, Éditions du patrimoine, Paris 1999.

SÉRAPHIN 2014 : SÉRAPHIN (Gilles), *Donjons et châteaux du Moyen Âge dans le Lot*, coll. Archives de pierre, Milan 2014.

TAYLOR, NODIER 1833-1837 : TAYLOR (Justin), NODIER (Charles), CAILLEUX (de) (Alphonse), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Le Languedoc*, Paris, 1833-1837.

VERDIER, CATTOIS 1857 : VERDIER (Aymar), CATTOIS (François), *Architecture civile et domestique au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, Paris, 1855 (ici p. 149-152 et 3 pl.).

VIOLLET-LE-DUC 1864 : VIOLLET-LE-DUC (Eugène), *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVII^e siècle*, Paris 1854-1889, article « peinture », vol. 7, 1864, p. 56-109.

L'ABBAYE SAINT-SERNIN ET LA PAROISSE DU TAUR AU PRISME DU PROCÈS DES ANNÉES 1470 -1480

par Michelle FOURNIÉ*

La paroisse du Taur présente plusieurs particularités qui attirent l'attention des chercheurs. Tout d'abord, elle a fait l'objet d'un changement de titulature à l'aube des Temps Modernes : en 1534 Saint-Sernin du Taur est devenue Notre-Dame-de-la-Purification. Cette modification est liée à la contre-offensive mariale face aux idées réformées. Néanmoins l'abandon d'une titulature est un fait exceptionnel et étonnant, d'autant plus que la dénomination la plus ancienne évoquait le lien avec le prestigieux martyr qui est considéré comme le premier évêque de la cité¹. Par ailleurs, dotée de nombreux établissements religieux, la paroisse du Taur a accueilli le couvent des chanoinesses de Saint-Sernin, qui constitue l'une de ses originalités. Les bâtiments, détruits au XIX^e siècle, occupaient un grand emplacement dans l'actuelle rue de Rémusat. Vital du Four, l'un des cardinaux franciscains de la Curie d'Avignon très proche de Jean XXII, avait en effet fondé à la fin du XIII^e siècle une communauté de repenties qui devinrent par la suite des chanoinesses régulières dépendantes de l'abbé de Saint-Sernin. Il s'agit là d'une exception remarquable. On ne connaît guère que les chanoinesses séculières de France du Nord et d'Empire, à l'exception de l'exemple méridional de Béziers². Enfin, c'est la paroisse du Taur qui fut choisie en 1392 pour déposer une célèbre relique christique, le saint suaire de Cadouin, afin de mettre le « précieux joyau » à l'abri des « Anglais » et des schismatiques, dans un édifice qui avait la faveur des capitouls. On aménagea alors la chapelle absidiale pour les ostensions. Ces diverses originalités, quelque peu hétéroclites, justifient que l'on revienne sur l'histoire médiévale de la paroisse, d'autant plus qu'on dispose d'un document encore insuffisamment exploité, le procès des années 1470-1480 entre le recteur de l'église Saint-Sernin du Taur et l'abbé de Saint-Sernin³. Ce conflit permet de poser un certain nombre de questions.

Une paroisse récente ou très ancienne ? La légende de la première sépulture de saint Saturnin

Les attestations documentaires

L'église du Taur est mentionnée pour la première fois au XI^e siècle dans le *Cartulaire* de Saint-Sernin⁴. Elle dépend de la grande abbatale et se trouve alors dans la paroisse de cette dernière. L'église Saint-Sernin du Taur a des activités

* Communication présentée le 28 avril 2015, cf. « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 237.

1. Le nom de Sernin dérive du latin *Saturninus* après sa transformation occitane en *Sarni*. On utilise indifféremment les formes Saturnin et Sernin pour désigner le saint martyr fondateur de l'Église toulousaine.

2. Marthe MOREAU, « Les chanoinesses du Saint-Esprit de Béziers », *Le monde des chanoines (XI^e-XIV^e s.)*, Cahiers de Fanjeaux (désormais C.F.), n° 24, Toulouse, 1988, p. 105-116.

3. Ce procès a été vu de manière partielle par Pierre Gérard qui en souligne l'intérêt pour l'histoire de Toulouse : Pierre GÉRARD, « Aux origines de la paroisse du Taur de Toulouse » dans *Notre-Dame du Taur*, Toulouse, 2004, p. 9, et, avant lui, par plusieurs chercheurs : Michel GAY, *L'histoire du Taur - Histoire du monument*, D.E.S., 1966, et surtout Florence MIROUSE qui en donne une analyse plus complète dans sa thèse et publie un certain nombre de documents dans *Le clergé paroissial du diocèse de Toulouse (1450-1516)*, Thèse de l'École des Chartes, dactyl., 1976.

4. Pierre GÉRARD, « Origine et développement des paroisses du Bourg de Toulouse », *La paroisse en Languedoc (XIII^e-XIV^e s.)*, C.F., n° 25, Toulouse, 1990, p. 51-68. Toutefois il faut se méfier de certains documents qui sont en fait des faux : cf. Gérard PRADALIÉ, « Faux et usage de faux :

paroissiales, notamment funéraires, attestées vers 1251/1255 (dans les plaintes contre les chapelains de Toulouse), mais le terme de « paroisse » appliqué au Taur n'apparaît qu'en 1285, lors de l'extension du *studium* de théologie des Cisterciens⁵, et surtout en 1294 dans l'acte de fondation du futur couvent des chanoines de Saint-Sernin, *in cujus parochia ecclesie de Thaur dictus locus dictarum sororum est situs*⁶. C'est donc une création ou une officialisation assez tardive de la fonction paroissiale.

Mais l'idée qu'il s'agit d'une paroisse formée autour d'une église très ancienne qui aurait été le lieu de la première sépulture de saint Saturnin a été longtemps admise⁷. De quand cette tradition date-t-elle ? En l'état actuel de la recherche, la première attestation se trouve dans le procès qui oppose l'abbatiale Saint-Sernin au recteur du Taur autour de 1475, ce qui a été noté par plusieurs chercheurs⁸.

Le procès des années 1470-1480 entre Saint-Sernin et le Taur

Le litige tourne autour de la question de la pension que l'abbé doit verser au vicaire perpétuel du Taur et dont celui-ci demande l'augmentation. Les revendications du vicaire remontent à la décennie 1450-1460⁹ ; elles sont le fait de plusieurs titulaires successifs : Astorg Rays, recteur de 1445 à 1469, Ymbert Rogier et Géraud Jean qui lui succèdent respectivement en 1469 et 1474. Les actes du procès sont conservés aux Archives départementales de la Haute-Garonne dans deux « boîtes » du fonds de Saint-Sernin correspondant aux cotes 101H 185 et 646 ; on y trouve le contenu du procès qui s'est déroulé en 1476 dans un registre datant de la fin du XV^e siècle, intitulé *Verbal de la procédure faite par Astorg Rays au Parlement*. Un deuxième registre correspond à la copie effectuée en 1709¹⁰. Ces deux registres incluent des documents antérieurs présentés par les protagonistes au cours du procès. D'autres pièces intéressantes sont conservées, notamment les dépositions des témoins des deux parties enregistrées en 1476. Elles figurent dans deux cahiers de la fin du XV^e siècle intitulés *Enquête faite par l'abbé de Saint-Sernin contre Astorg Rays et Géraud Jean* et *Enquête du sénéchal pour Géraud Jean* et dans les copies qui en ont été réalisées en 1709, deux cahiers également¹¹. Sept témoins déposent en faveur du Taur, trois prêtres et quatre laïcs qui s'expriment en langue vulgaire (*in romancio*). Onze témoins parlent pour l'abbé de Saint-Sernin ; il s'agit de chanoines, de prêtres et de quelques laïcs proches de la basilique. Le procès se

la difficile émancipation de Saint-Sernin (XI^e-XII^e siècle) » dans *Toulouse, une métropole méridionale : vingt siècles de vie urbaine*, Toulouse, 2010, t. 2, p. 841. Mais les fouilles de 1970 ont confirmé cette datation, Gregor WILD, « La genèse du cimetière médiéval urbain : l'exemple de la topographie funéraire de Toulouse (vers 250-vers 1350) », *A.M.M.*, t. 17 (1999), p. 1-24, n. 64.

5. Acte du 15 juin 1285 : « Item, quod corpus alicujus defuncti in parochia S. Saturnini & parochia de Tauro tantummodo non deferetur... » *Gallia Christiana*, t. XIII, *Instrumenta*, 1786, col. 45. Je remercie Patrice Cabau pour cette référence.

6. Gregor WILD, *Naissance du cimetière médiéval urbain : l'exemple toulousain*, maîtrise, Toulouse, 1995, p. 140 et p. 308. A.D. Haute-Garonne 101 H 639, n° XV, liasse XLVI, titre 1 ; cf. Priscille FOURNIER, *Les dames chanoines de Saint-Sernin de Toulouse*, maîtrise, Toulouse, p. 91, et Priscille FOURNIER, « Un couvent méconnu : les dames chanoines de Saint-Sernin de Toulouse », *Annales du Midi* (désormais A.M.), t. 111, 1999, p. 202.

7. Elle est acceptée par les historiens de Toulouse à l'époque moderne, Catel, Lafaille, Noguier mais aussi par les historiens contemporains : cf. P. GÉRARD, *Origine...*, 1990, p. 63 et *id.*, « Aux origines... », 2004, p. 2 avec, p. 3, une petite note prudente qui vient nuancer l'affirmation. Certains chercheurs ont éliminé cette hypothèse en combinant les résultats négatifs des recherches archéologiques et une relecture des textes de la Passion de saint Sernin ; cf. Jean-Luc BOUDARTCHOUCK, « Le locus de la première sépulture de l'évêque Saturnin de Toulouse : un état de la question », *M.S.A.M.F.*, t. LIV (1994), p. 59-70. On trouvera un exposé des différentes positions dans Daniel et Quitterie CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse*, Graulhet, 2008, p. 14-23.

8. M. GAY, F. MIROUSE, P. GÉRARD, G. WILD et en dernier lieu Jean-Luc BOUDARTCHOUCK, « Autour du corps de l'évêque Saturnin de Toulouse : nouvelles considérations », *M.S.A.M.F.*, t. LXI (2001), p. 257-262.

9. Le procès a débuté en 1450 d'après F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 188. Il reprend vigoureusement devant la cour du sénéchal le 13 novembre 1462 ; cf. A.D. Haute-Garonne, 101 H 185, XVI, livre 1^{er}, registre 1709, f° 12 ; un témoin interrogé en 1476 dit que le procès dure depuis 15 ans (f° 48v). L'année 1462 marque la fin de l'ère des abbés réguliers et l'arrivée du premier abbé commendataire, Jean *Geoffredi* (Jouffroy), auquel succède Gilles de Laval en 1475.

10. A.D. Haute-Garonne, 101 H 185, registre XV^e siècle, 124 folios, et 101 H 185, registre 1709, 84 folios ; cf. Catherine SAINT-MARTIN, *Saint-Sernin de Toulouse. Inventaire des archives anciennes*, Toulouse, 2000 (désormais *Inventaire 2000*), n° 2776. De fait, ces deux registres, dont l'un est la copie de l'autre, sont de dates très différentes et de formats différents. La foliotation diffère également ; or, ils portent la même cote, ce qui peut expliquer un certain nombre de confusions dans les références. Pour les distinguer dans cet article, j'utiliserai le terme « *Verbal 1476* » pour le registre du XV^e siècle et la formule « *Verbal 1709* » pour la copie moderne. Notons aussi que la date de 1475 qui figure sur la couverture du registre du XV^e siècle est exprimée en ancien style et qu'il s'agit en fait du 1^{er} février 1476.

11. A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, titres 1 et 5, XV^e s., titres 1 et 5 également pour les copies de 1709. Pour les distinguer dans cet article, j'utiliserai le terme « *Enquête 1476* » pour le cahier du XV^e siècle et la formule « *Enquête 1709* » pour la copie moderne.

clôt par une sentence du sénéchal, favorable au curé du Taur. L'abbé de Saint-Sernin fait rapidement appel en 1478 ; le *Libelle appellatoire* est conservé sur parchemin¹². Mais il y a aussi divers feuillets du XVIII^e siècle avec des « abrégés » des documents précédents. Tous ces éléments ont été répertoriés par Cresty et ont été de nouveau inventoriés en 2000¹³.

Les éléments légendaires et les arguments des parties

Les deux protagonistes se sont assurés les services d'avocats prestigieux : Bernard Lauret, président du Parlement, pour le Taur et Jacques Benoît (*Benedicti*) pour Saint-Sernin¹⁴. Dans le *Verbal*, Lauret, l'avocat du recteur du Taur, prétend que cette église correspond à l'emplacement primitif du tombeau de saint Saturnin ; il dit en effet que « en ladite église du Taur *fuit sepultum corpus sancti Saturnini* » ; il affirme que cette église était *parochial* avant Saint-Sernin et que le Taur est donc la seconde paroisse de Toulouse, la plus ancienne après Saint-Étienne. La paroisse de Saint-Sernin « extraite » postérieurement serait donc une émanation de celle du Taur. Il voit la preuve de cette affirmation dans le fait que la procession générale du jour de la Fête-Dieu part une année de la cathédrale et l'année suivante du Taur (et non de Saint-Sernin)¹⁵. Notons que cette affirmation est incluse dans un discours plus général sur l'histoire de la formation des paroisses de Toulouse. « Au commencement », dit Jacques Benoît, l'avocat de Saint-Sernin, la ville était très peuplée et autour de Saint-Étienne, Saint-Sernin et la Daurade, qui sont les seuls établissements à avoir encore des dîmes, des filiales (*filloles*) ont été fondées, *crecente populo*, à cause de l'accroissement de la population : trois ou quatre pour Saint-Étienne, quatre pour Saint-Sernin (le Taur, Saint-Quentin, Saint-Julien et Sainte-Radegonde) et une pour la Daurade, la Dalbade¹⁶. Dans ce même registre, Lauret mentionne que « selon les écrits et les légendes de la translation de saint Saturnin et selon les légendes de saint Exupère » ce dernier a construit et dédié l'église du monastère de Saint-Sernin et opéré la translation du corps de saint Saturnin de sa première sépulture du Taur à Saint-Sernin, au temps d'Innocent I^{er} qui a été élevé au pontificat en 407. Ces divers éléments sont fidèlement retranscrits dans la copie réalisée en 1709 ; dans celle-ci, Lauret, l'avocat du curé du Taur, affirme que « l'église du Taur étoit paroissiale avant que celle de Saint-Sernin et en ladite église du Taur *fuit sepultum corpus sancti Saturnini* et après en fut extraite la paroisse de Saint-Sernin ». Jacques Benoît, lui, réfute l'argument selon lequel saint Saturnin a été « seveli en l'église du Taur », puisque « ...lors ny avoit point d'église car estoit de *tempore paganorum* ». Mais il reconnaît que le martyr « fut tué ou est de presens l'église »¹⁷. Cependant, d'après lui, il n'y avait pas de paroisse à ce moment-là : « mais lors ne depuis de moult longtemps ny a eu paroisse et est notoire quelle a esté extraite de Saint-Sernin ».

Il y a donc plusieurs traditions qui circulent vers 1475 : l'église du Taur serait le lieu de la première sépulture de saint Saturnin, le Taur serait la plus ancienne paroisse après Saint-Étienne, Saint-Sernin en aurait été détaché ultérieurement, la paroisse de l'abbatiale dépendrait donc du Taur ; quant à saint Exupère, il aurait opéré, en 407 ou après, une véritable translation des reliques du martyr sur plus de 500 mètres, allant de l'emplacement de l'église du Taur jusqu'à l'emplacement de la future basilique et aurait concrètement fait construire l'édifice. Dans la seconde tradition, qui met en avant l'impossibilité de l'existence d'une église à cette époque païenne, le Taur marque simplement l'endroit d'un arrêt du corps pendant la course du taureau, entre le lieu du martyre (le Capitole) et celui de son ensevelissement (la future abbatiale Saint-Sernin) ; c'est là que le saint aurait effectivement rendu l'âme. Dans ce cas il s'agirait en somme d'un lieu « mémoriel » sur l'emplacement duquel on aurait ultérieurement édifié un édifice du culte portant le nom du martyr comme l'a souligné Jean-Luc Boudartchouk¹⁸. Ce ne serait d'ailleurs pas le seul puisque l'église Saint-

12. A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, titre 6.

13. *Inventaire* 2000.

14. Bernard Lauret est premier président, André VIALA, *Le Parlement de Toulouse et l'Administration Royale Laïque, 1420-1525*, Albi, t. II, 1953, p. 480. Jacques Benoît, docteur en décrets, appartient à une importante famille de robe de Toulouse, mais on ne sait s'il est ou non apparenté au célèbre Guillaume Benoît ; cf. Patrick ARABEYRE, *Les idées politiques à Toulouse à la veille de la Réforme. Recherches autour de l'œuvre de Guillaume Benoît (1455-1516)*, Toulouse, 2003, p. 82-83.

15. *Verbal* 1476, f^o 39v-40.

16. *Verbal* 1709, f^o 24v. Sur l'implantation des premiers établissements religieux, voir Jörg OBERSTE, « Présence et concurrence. Communautés monastiques et espaces urbains à Toulouse avant l'arrivée des Mendiants », *Moines et religieux dans la ville...*, C.F., n^o 44, p. 53-77. L'auteur cite le diplôme de 844 par lequel Charles le Chauve prend sous sa protection les trois églises de Saint-Étienne, Saint-Sernin et la Daurade.

17. *Verbal* 1709, f^o 26 et 26v.

18. J.-L. BOUDARTCHOUK, « Autour du corps... », p. 257-262.

Pierre-Saint-Géraud rapidement élevée sur l'emplacement du *Capitolium* romain aurait aussi rempli cet office¹⁹. Notons que ce procès situe la translation des reliques de l'évêque martyr sous le pontificat d'Innocent I^{er}, soit à partir de 407, ce qui autorise plusieurs hypothèses ; cette date se situe dans la fourchette chronologique (406-408) proposée par Anne-Véronique Gilles dans son réexamen des textes de la Passion, mais le pontificat d'Innocent I^{er} ayant duré jusqu'en 419, on peut également proposer une datation un peu plus tardive pour la translation comme le fait Jean-Luc Boudartchouk²⁰.

Ces idées existaient-elles avant 1475 ? Elles sont, en tout cas, absentes des textes du dossier sur le dépôt du suaire de Cadouin à Toulouse en 1392. Lorsque les capitouls vantent les mérites du Taur comme lieu d'accueil définitif pour la relique christique dans les négociations de 1394, ils ne font nulle mention du fait que le saint martyr y ait été enseveli, ni qu'il soit mort à cet endroit-là, alors que cela aurait constitué un argument essentiel pour leur propos. De même, lors du procès de 1432 qui oppose le Taur à Saint-Sernin, toujours au sujet du lieu de dépôt du saint suaire, il n'en est pas question²¹.

L'idée selon laquelle saint Saturnin a été enseveli au Taur est donc sans doute apparue entre ces deux dates. Elle a peut-être aussi été « inventée » par Lauret, l'avocat du Taur, dans le contexte de cette polémique. Elle a cependant persisté jusqu'à l'époque contemporaine, comme nous l'avons vu, et le changement de titulature en 1534 n'a pas effacé le lien entre l'édifice et le martyr. De toute façon, les arguments développés par Lauret au sujet de l'antériorité de cette paroisse sur celle de Saint-Sernin ne résistent pas à la critique historique.

Pourquoi l'avocat du Taur a-t-il développé un tel argumentaire ? Comment le justifie-t-il ? Revenons sur son raisonnement en faisant un fastidieux commentaire de texte²².

Les premiers temps du christianisme à Toulouse selon Bernard Lauret

Le passage le plus difficile à interpréter concerne les temps anciens, ce qui s'est passé *in principio* et que les avocats appellent la « fondation », le « commencement ».

Jacques Benoît, l'avocat de Saint-Sernin avait dit que « au commencement » il n'y avait que trois églises paroissiales, Saint-Sernin, Saint-Étienne et la Daurade, qui étaient et sont encore les seules à prendre des dîmes. Lauret, l'avocat du Taur, lui répond sur ce point. Il soutient au contraire que « du temps de ladite fondation » et pendant 200 ans encore environ, l'église du monastère Saint-Sernin n'était ni fondée, ni commencée, comme cela apparaît dans les *legendas* de l'ordre de saint Sernin et dans la *Vie* de saint Exupère qui fut autrefois évêque de Toulouse.

Le « commencement », dans ce raisonnement, renvoie nécessairement aux débuts du développement du christianisme à Toulouse, soit la seconde moitié du III^e siècle, saint Sernin ayant été martyrisé vers 250. À ce moment-là, le bâtiment de l'église du monastère de Saint-Sernin n'était effectivement pas construit, accordons ce point à Lauret.

Jacques Benoît avait par ailleurs avancé que la paroisse du Taur a été « extraite » de celle de Saint-Sernin. Lauret lui rétorque, *contrarium apparet*, que c'est le contraire qui est vrai : en effet c'est saint Exupère qui a fait construire concrètement l'église du monastère, l'a achevée et l'a dédiée au martyr. C'est lui qui a opéré la translation du défunt de sa première sépulture du Taur jusqu'à la nouvelle église et cela après 407.

D'après Lauret, l'église de l'abbatiale ne date donc que de la première moitié du V^e siècle, elle est par conséquent bien plus tardive que celle du Taur, qui, elle, aurait accueilli la dépouille de saint Saturnin et serait nécessairement un peu antérieure au milieu du III^e siècle. L'église du Taur précéderait donc celle du monastère de Saint-Sernin de plus de 150 ans, voire de 200 ans.

Lauret poursuit son argumentaire : les églises paroissiales ont été limitées et divisées par Denis en 265 (l'avocat fournit des cotes d'archives comme références).

19. Jean-Luc BOUDARTCHOUK, « Le *Capitolium* de Toulouse, l'église Saint-Pierre-Saint-Géraud et le martyr de l'évêque Saturnin : nouvelles données », *M.S.A.M.F.*, t. LXV (2005), p. 15-50, reprend l'ensemble du dossier et fait une mise au point sur les apports des fouilles archéologiques effectuées sur l'emplacement du *Capitolium* ; il souligne que le récit de la *Passion* suggère que la mort de Saturnin se serait produite immédiatement puisque le crâne se serait alors brisé au bas des marches du podium du temple. On a d'ailleurs retrouvé une calotte crânienne datant du milieu du III^e siècle et déposée intentionnellement à une période ultérieure. Elle pourrait avoir, elle aussi, un aspect mémoriel et rappeler l'emplacement du décès du martyr.

20. Anne-Véronique GILLES-RAYNAL, « Origine et diffusion du culte de saint Saturnin de Toulouse », *Saint-Sernin de Toulouse. IX^e Centenaire*, Toulouse, 1996, p. 51 et Anne-Véronique GILLES-RAYNAL, « Le dossier hagiographique de saint Saturnin de Toulouse », *Miracles, vies et réécritures dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006, p. 341-405 ; J.-L. BOUDARTCHOUK, « Le *Capitolium*... », p. 37.

21. Michelle FOURNIÉ, « Une municipalité en quête de reliques. Le saint suaire de Cadouin et son dépôt à Toulouse à la fin du Moyen-Âge », *M.S.A.M.F.*, t. LXXI (2011), p. 129-162.

22. *Verbal* 1476, f^o 50v -51 ; cf. texte et traduction en annexe.

Cette affirmation surprend l'historien contemporain, qui ne saurait assigner une date aussi précoce, ni à l'existence des paroisses, ni a fortiori à leur délimitation précise. En effet, ce passage évoque le pape Denis, pape du milieu du III^e siècle, auquel on attribue une prescription beaucoup plus générale précisant qu'à chaque église doit correspondre un desservant et réciproquement. Ce texte est invoqué dans les conflits de patronage car il peut servir la cause des desservants des églises ; c'est le cas par exemple dans le conflit qui oppose Saint-Nicolas à la Daurade²³. En fait, Lauret s'empare de cette prescription et en déforme le contenu pour affirmer que, *unde*, à partir de là, les paroisses ont eu une existence distincte pendant 200 ans environ, avant que les églises collégiales ne fussent fondées. Les églises dont il parle ne peuvent être que celles du Taur (paroissiale) et celle de Saint-Sernin (qualifiée de collégiale au XV^e siècle). Il suppose donc que, après la translation des restes du martyr, après que l'église du monastère de Saint-Sernin eut été concrètement édiflée par saint Exupère sur l'emplacement de la seconde sépulture et 200 ans environ après que les paroisses eurent été créées, la fondation de l'église collégiale de Saint-Sernin a été opérée, ce qui situerait ce fait vers 465. Pour être inexacte, cette chronologie obéit à une certaine logique. Lauret ayant, selon lui, démontré l'antériorité de l'église et de la paroisse du Taur en déduit, *sic apparet*, que les dîmes de Saint-Sernin appartiennent selon le droit commun à l'église paroissiale du Taur. C'est à ce point final que l'avocat du Taur souhaitait aboutir : il lui fallait absolument démontrer que le curé du Taur avait été financièrement lésé par l'abbé de Saint-Sernin pour justifier la demande d'augmentation de pension. Transformer l'église du Taur en église matrice de Saint-Sernin permettait d'en faire la détentrice du dîmaire initial. Pour renverser ainsi le lien de dépendance communément admis, Lauret devait démontrer l'antériorité de l'église (et de la paroisse) du Taur sur celle de Saint-Sernin. Il n'avait qu'un argument possible : en faire le lieu de la première sépulture du martyr. CQFD. Il ignore superbement la riposte de Benoît qui souligne l'impossibilité d'un lieu de culte dans une période où règne le paganisme.

Notons que Lauret, juriste cultivé et érudit, appuie sa démonstration non seulement sur des documents d'archives mais également sur des textes hagiographiques qu'il utilise comme preuves historiques. Reconnaissons aussi le caractère spécieux des arguments invoqués par le Premier président du Parlement. Champion de l'église du Taur, il se montre également virtuose de la casuistique. On peut donc le suspecter d'être, sinon « l'inventeur » de la tradition de la première sépulture de saint Saturnin au Taur, du moins le récupérateur habile d'une rumeur situant la mort effective du martyr à l'emplacement du Taur, ce que même son adversaire Jacques Benoît admet.

Le différend sur l'ancienneté de la paroisse du Taur se double de divergences sur son étendue.

Une grande paroisse ?

L'extension : dans et hors les murs ?

Les limites de la paroisse du Taur sont connues par un document extérieur au procès : il s'agit d'une « rubrique » des années 1317-1338, établie à la suite de controverses ; sa datation exacte n'est pas connue²⁴. Cet acte, qui n'est mentionné que de manière allusive dans le *Verbal*, donne les limites de la paroisse de Saint-Sernin par rapport aux paroisses de Saint-Pierre-des-Cuisines, du Taur et de Saint-Étienne. On peut donc en déduire les bornes de la paroisse du Taur, comme le fait Pierre Gérard qui s'appuie sur ce texte pour en décrire l'extension : « Le parcours suivait d'abord la ruelle... menant au Pla Vidal Guilhem et... de là à la porte Sardane... La frontière traversait ensuite le ponceau jeté sur le fossé pour rejoindre le vignoble qu'elle longeait en direction de monastère des Minorettes jusqu'à l'avenue de la Colonne et de la rue des Sept Troubadours (Chemin de Terre-Cabade). De là par la place Wilson (place Villeneuve) et la rue Lafayette elle rejoignait la rue Deville (rue des Cordeliers) jusqu'au couvent des Cordeliers qu'elle longeait en empruntant une rue mal famée - la rue de la Honte (*carrería turpis*) - avant de gagner la rue de l'Esquille et la rue du Taur (rue Méjane) »²⁵. C'est donc une paroisse importante qui comprend, à l'intérieur des murs, la Maison commune et la Porterie ainsi que le couvent des Cordeliers (fig. 1).

23. F. MIROUSE, *Clergé...*, p.112.

24. A.D. Haute-Garonne, 101 H 202, *Livre des statuts...*, n° 2833 de l'*Inventaire* 2000. Cette rubrique décrit avec une grande précision le chemin qui sépare les dîmaires de Saint-Sernin et de Saint-Étienne hors les murs (f° 43). Ce chemin est jalonné de croix. Les controverses sont mentionnées au f° 44v et l'extension de la paroisse du Taur au f° 45. Pierre Gérard propose une fourchette de datation qui s'appuie sur les dates des documents qui entourent cette rubrique.

25. P. GÉRARD, *Origine...*, 2004, p. 5.

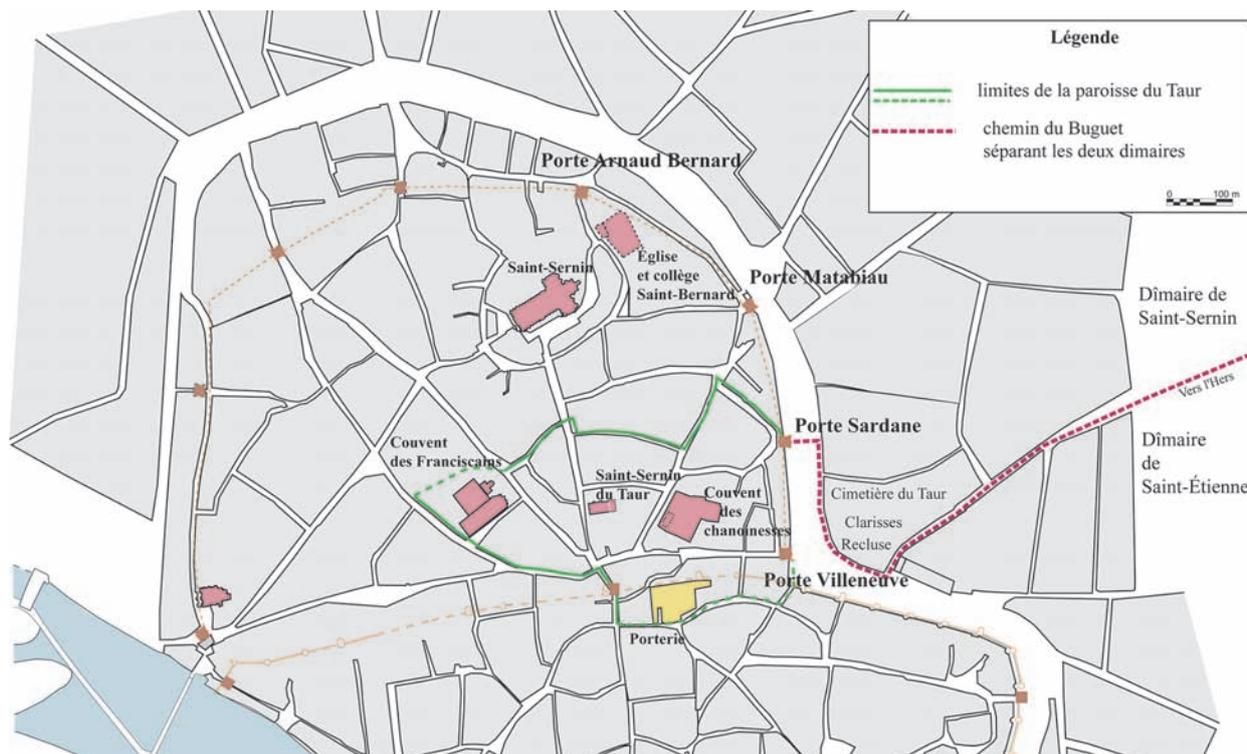


FIG. 1 : PLAN DU BOURG ET DU NORD DE LA CITÉ DE TOULOUSE avec les limites de la paroisse de Saint-Sernin du Taur. DAO A-L. Napoléone à partir des plans de F. Callède dans J. Catalo et Q. Cazes (dir.), *Toulouse au Moyen Âge, 1000 ans d'histoire urbaine, Portet-sur-Garonne, 2010*.

La paroisse s'étend-elle hors les murs ? Cela ne découle pas vraiment du document précédent. Cependant, la question est âprement débattue dans le procès, lors duquel les limites sont évoquées à plusieurs reprises ; dans le *Verbal* comme dans le *Libelle appellatoire* de la sentence du sénéchal en 1478 (qui reconnaît que la paroisse du Taur est « longue et large dans les murs »), on indique notamment la ligne de démarcation entre les paroisses et leurs dîmaires ; il s'agit du chemin qui s'éloigne de l'enceinte, en montant de la porte Villeneuve en direction de la fontaine du Buguet, appelée « du Bourg ». Puis, de là, il se dirige vers la fontaine « Na Vierna » et rejoint ensuite en droite ligne la rive de l'Hers²⁶ (fig. 2). Cette limite est connue depuis longtemps : elle figure dans un acte de 1145 environ²⁷. Mais cette ligne de partage, dont certains éléments ont pu être oubliés au cours du temps, fait l'objet de réactualisations périodiques, succédant à des contestations, comme on le voit dans l'acte du 15 septembre 1315 et dans la rubrique des années 1317-1338. Dans le cadre du procès, tout le problème est de savoir quelles paroisses et quels dîmaires sépare ce chemin... Nous y reviendrons.

26. *Libelle appellatoire* de la sentence du sénéchal, 1478, A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, titre 6 (n° 2758), f° 3v (art. 43), titre 7 (n° 2759), abrégé du document précédent ; *Verbal* 1709, f° 60v-61 ; *Verbal* 1476, f° 89-90 : le *Verbal*, dans ce passage, copie l'acte du 15 septembre 1315 : [decimarium] ... est et durat de cimierio beati Saturnini de Tauro quod cimierium est ante ecclesiam porte Villenove prout quadam carreria publica major pretenditur de dicto cimierio recte eundo per dictam carreriam prope fontem Bugueti vocatum de Burgo et de eadem carreria majori prope ad dictum fontem prout dicta carreria major pretenditur ad alium fontem vocatum Na Vierna sequendo et continuando semper dictam carreriam majorem et de dicto fonte usque ad flumen seu rivum Hircii recte eundo per cordam... Les fontaines du Buguet et de Navierna sont mentionnées dès le XIV^e siècle ; cf. *Fontaines toulousaines*, A.M. Toulouse, Catalogue d'exposition, 2003, p. 212, 214. Dans l'*Inventaire* 2000, p. 164 et p. 346, Le Buguet de Borc correspond à un terroir situé entre la route de Montrabé et le chemin de la Juncasse, au nord-ouest du quartier de la Juncasse. L'emplacement de la fontaine du Buguet est connu (cf. note suivante). La fontaine Navierna se situait, elle, tout près de l'Hers : *juxta prata fluminis Yrcii* (cf. A.D. Haute-Garonne, 101 H 202, f° 43).

27. Pierre et Thérèse GÉRARD, *Cartulaire de Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1999, t. 1, p. 131 et t. 2, n° 68, p. 594. Ce chemin est représenté dans le dossier de cartes : carte de la paroisse Saint-Sernin au XII^e siècle, territoire nord-est.

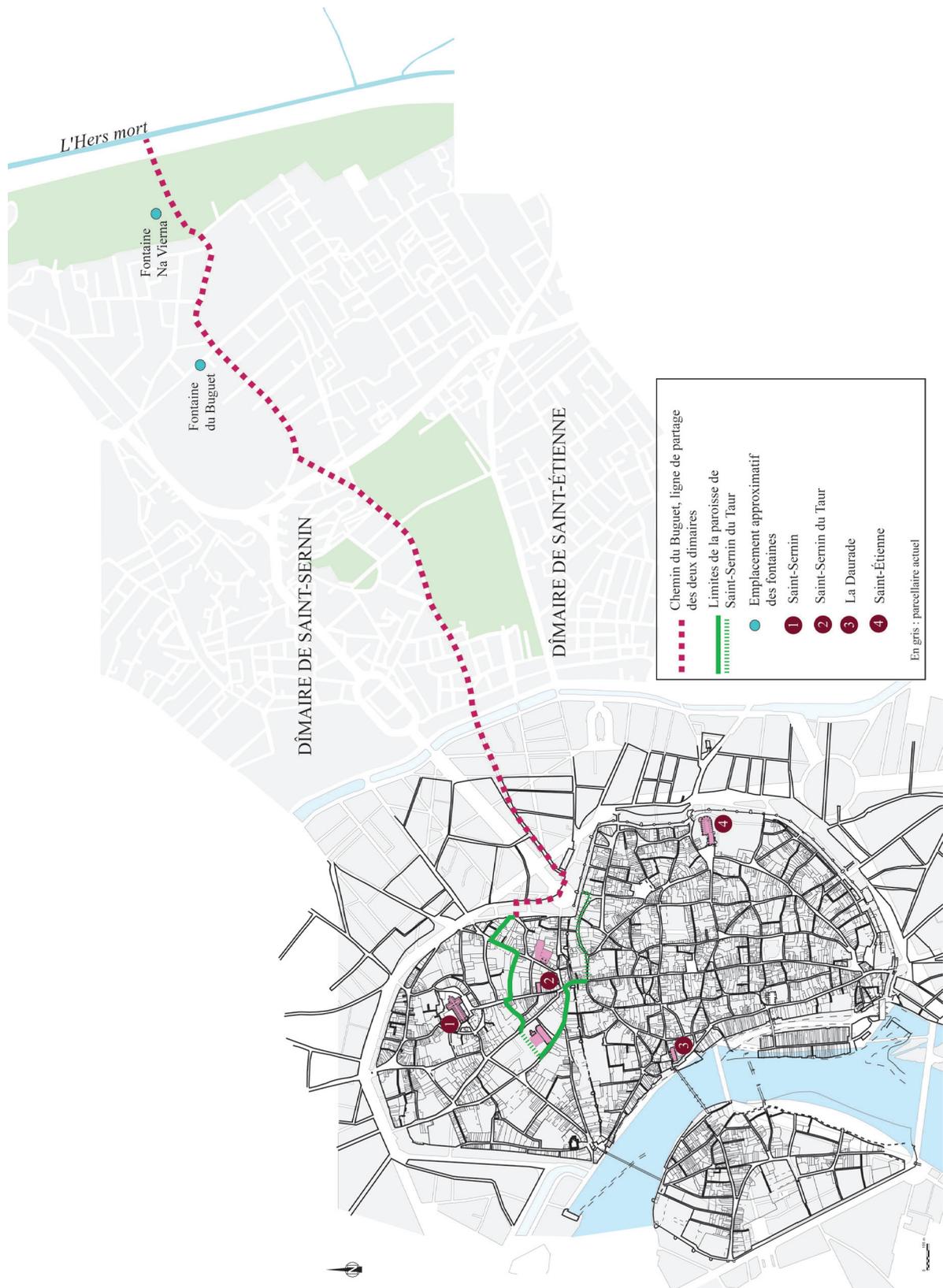


FIG. 2 : PLAN GÉNÉRAL DE LA VILLE AVEC LE CHEMIN DU BUGUET SÉPARANT LES DEUX DÎMAIRES.
D40 A-L. Napoléone à partir des plans de F. Cazes dans J. Catalo et Q. Cazes (dir.), *Toulouse au Moyen Âge, 1000 ans d'histoire urbaine*, Portet-sur-Garonne, 2010.

L'avocat de Saint-Sernin, lui, ne cesse de répéter que la paroisse du Taur est située à l'intérieur des fortifications de la ville, qu'elle n'a ni paroissiens ni dîmaire hors les murs : « La paroisse du Taur ne dépasse pas les murs de Toulouse »²⁸.

Ce qui semble incontestable, c'est qu'il y a bien un cimetière situé à l'extérieur de l'enceinte ; il vient compléter la capacité d'accueil du petit espace funéraire qui jouxte l'église du Taur, lequel est connu par les textes depuis 1235, et qui est notoirement trop petit²⁹. Ce cimetière extérieur fonctionne depuis le XIV^e siècle ; il aurait été transféré le 15 septembre 1315 près de la Porte Villeneuve, face à la « recluse », là où se trouvent les Clarisses dont l'église est mentionnée en 1275 et 1316³⁰ ; Philippe Wolff, lui, situe cette zone funéraire près de la Porte Sardane³¹. Ce cimetière se trouverait donc tout près de la place Wilson actuelle. On n'en a aucune trace archéologique, pas plus que du couvent des Clarisses, faute de fouilles dans ce secteur de la ville.

Dans le procès, les témoins qui déposent en faveur du recteur du Taur en juin 1476 donnent des renseignements : Jordan Galot, un *ortolan* qui a un jardin proche du cimetière, atteste que celui-ci, qui est « fort antique », est toujours en fonction : il a vu ensevelir beaucoup de défunts au temps du grand incendie (en 1463 donc) ; il insiste sur la « grande peine » du recteur qui doit accompagner le corps des défunts par des chemins boueux (*lutose*) lorsqu'il pleut et qu'il neige. Pierre *Thomatii*, qui habite Toulouse depuis 52 ans, a assisté à des enterrements depuis 35 ans, notamment lors de la mortalité quatre ans auparavant ; le chemin à parcourir était d'autant plus long que la Porte Villeneuve était fermée et qu'il fallait passer par la Porte Matabiau, qu'il pleuve ou qu'il neige. Vital *Matarati* confirme que des défunts ont été ensevelis, notamment une servante et des pèlerins morts à l'hôpital du Taur, il y a trois ans de cela³². Jean Roche, qui était prêtre au Taur du temps du curé Astorg Rays, précise qu'il a célébré sa première messe l'année de l'incendie, il y a 13 ans et 15 jours³³. Il a entendu raconter l'histoire d'un homme décédé dans une bordé qui se trouvait au-delà du cimetière, sur le chemin qui va vers Balma. Le cadavre, *disceptatum* entre le recteur de Saint-Sernin et celui du Taur, fit l'objet d'une contestation judiciaire. Il a fallu convoquer à ce moment-là des *antiquos probos* pour trancher le litige ; ils avaient alors décidé que le défunt appartenait bien à la paroisse du Taur. Quant à Jean *de Montilhio*, qui a été vicaire du Taur pendant quatre ans du temps du curé Imbert Rogier, il a lui-même enseveli plusieurs paroissiens³⁴.

Le fonctionnement de ce cimetière hors les murs ne fait donc aucun doute. On y ensevelit des paroissiens du Taur. Mais cela suffit-il à démontrer que la paroisse s'étend, elle aussi, sur cette zone ? Seule la décision de ces prudhommes évoqués par Jean Roche tendrait à le prouver. Inutile de préciser que l'avocat Lauret s'appuie sur l'existence de ce cimetière afin de prouver l'extension de la paroisse hors les murs³⁵.

Si on se tourne vers les témoins présentés par l'abbé de Saint-Sernin, on se rend compte qu'ils ne sont pas interrogés systématiquement sur la question de l'étendue et des limites de la paroisse. Seuls deux d'entre eux, Guillaume *Rosseti* et Antoine *Tatrati*, tous deux brassiers, disent qu'elle n'excède pas les murs. Mais Jean *Gaiani*, un *candelarius* ancien bedeau de l'abbatiale, précise que le cimetière hors la Porte Villeneuve qui dépend du Taur est situé dans la paroisse

28. *Verbal* 1709, f° 25v., *Enquête* 1709, titre 5, f° 2v.

29. G. WILD, *Naissance...*, p. 140 et p. 308.

30. P. GÉRARD, « Aux origines... », p. 7-8 ; G. WILD, « Genèse... », le localise au même endroit, voir la carte des cimetières, p. 22. Une transaction datée du 15 septembre 1315 (et dont nous reparlerons plus loin), en décrivant le chemin de partage mentionne ce cimetière : A.D. Haute-Garonne, 101 H 689, n° 2135 de l'*Inventaire* 2000 : [*decimarium*] ... *est et durat de cimiterio ecclesie beati Saturnini de Tauro, quod cimiterium est ante resclusam porta Villanove prout quadam carreria publica major protenditur de dicto cimiterio, recte eundo etc...* Notons que ce cimetière est situé par rapport à la recluse qui se trouvait près de la Porte Villeneuve au XIV^e siècle, alors que dans la copie du texte qui figure dans le *Verbal* 1476 (cf. note 25), on parle de l'église proche de la Porte Villeneuve, celle des Minorettes donc. Voir aussi les pages consacrées à ce cimetière par Didier Paya dans Jean CATALO, Quitterie CAZES (dir.), *Toulouse au Moyen-Âge, 1000 ans d'histoire urbaine*, Portet-sur-Garonne, 2010, p. 216 et 221. Cette zone funéraire est appelée ultérieurement « cimetière des pendus » et aurait accueilli les réprouvés. Selon Patrice Cabau que je remercie pour cette indication, l'existence du cimetière de Villeneuve est attestée en fait dès 1231.

31. G. WILD, *Naissance...*, p. 212 : « monastère Sainte-Marie de la Porte Villeneuve de l'ordre de Saint-Damien ».

32. En 1473 donc puisqu'il témoigne en 1476 ; cf. *Enquête* 1709, titre 1, f° 2v. Dans les chroniques urbaines, les capitouls mentionnent cette année-là une famine suivie d'une importante épidémie de peste qui contraint les membres du Parlement à se réfugier à Revel ; cf. François BORDES, *Formes et enjeux d'une mémoire urbaine au bas Moyen-Âge : le premier « Livre des Histoires de Toulouse » (1295-1532)*, Thèse NR, Toulouse 2, 2006, t. 2, p. 221-223.

33. Si les témoins ont bien été interrogés à la date mentionnée sur la couverture de la liasse, le 8 juin 1476, Jean Roche aurait donc célébré sa première messe le 22 mai 1463, alors que l'incendie a débuté le 7 mai 1463. Philippe WOLFF, *Histoire de Toulouse*, Toulouse, Privat, p. 402 (édition de 1958) ; p. 532 (édition de 1974).

34. Ces dépositions sont consignées dans l'*Enquête* 1709, titre 1.

35. *Verbal* 1709, f° 35v.

Saint-Étienne³⁶. Son témoignage contredit donc celui de Jean Roche et tendrait à suggérer que le cimetière hors les murs est une enclave du Taur dans la paroisse de la cathédrale.

La question de l'extension hors les murs reste donc posée pour l'instant.

Le nombre des paroissiens

Dans ce domaine également, les témoignages ne concordent pas. Selon le récapitulatif présenté par Saint-Sernin, il y aurait plus de 400 paroissiens³⁷. Ce chiffre est également évoqué par Pierre de *Villa Pradelli*, le chanoine aumônier³⁸. Mais dans le *Verbal*, comme dans le *Libelle appellatoire*, on parle aussi de 200 paroissiens *domiciliaros et incolas... tenentes focum et larem*³⁹ et c'est également à ce nombre que se réfère Pierre *Rosselli* dans l'enquête de l'abbé⁴⁰. Les témoins du Taur ne semblent pas interrogés systématiquement sur ce point, et, quand ils le sont, ils avouent ne pas connaître le nombre de paroissiens.

Le casuel du recteur du Taur, qui est évalué en 1477 par le syndic de Saint-Sernin, donne indirectement quelques éléments sur cette question⁴¹. On se rend compte tout d'abord dans ce texte qu'il ne faut pas assimiler le terme « paroissien » à celui de « personne » : 200 ou 400 « paroissiens » cela ne correspond pas à 200 ni 400 individus, mais cela désigne plutôt le nombre de familles ; en effet, lorsque l'on évoque le droit de confession, on estime que « pour 200 paroissiens, un double par maison rapporte 6 écus » ; les 200 paroissiens correspondent donc en fait à 200 maisons ; le denier de communion, versé par personne, lui, rapporte 2 écus : il y aurait ainsi environ 780 communicants environ⁴². Ce nombre concerne essentiellement les adultes et tout le monde ne communique pas... On peut donc estimer qu'il y a au moins un millier de personnes si l'on affecte un coefficient de 5 au chiffre de 200 maisons. Si l'on retient le chiffre de 400, on aurait alors quelque 2 000 habitants dans la paroisse. Ce texte donne également une idée de la vitalité de la paroisse, où on célèbre au moins 40 mariages par an, ainsi que 50 baptêmes.

Il est possible que l'écart entre les 200 ou 400 maisons évoquées dans le procès s'explique (en dehors des intérêts divergents des parties) par les variations démographiques subies par le quartier dans les années 1460-1475. En effet, l'avocat du curé du Taur et les témoins qui parlent en sa faveur évoquent la dépopulation qui a suivi l'incendie de 1463 et l'appauvrissement consécutif de la paroisse. A contrario, du côté de Saint-Sernin, on estime que la paroisse du Taur, moins touchée que d'autres, a accueilli les réfugiés et a donc vu augmenter le nombre des paroissiens (et sa richesse). Enfin, il faut également tenir compte des mortalités, Pierre *Thomatii*, l'un des témoins, évoque celle qui a sévi en 1473.

Une paroisse riche ?

Cette question comporte deux volets : quelle est la richesse de la paroisse, quels sont les revenus du curé ?

Paroisse et dîmaire

En ce qui concerne la richesse de la paroisse, il n'est guère possible de répondre, car on n'a gardé aucune comptabilité paroissiale à Toulouse. Les recettes des paroisses urbaines se composaient généralement du produit des quêtes dominicales

36. *Enquête* 1709, titre 5, f° 14v. Cela conforterait donc l'hypothèse de Didier Paya ; cf. Jean CATALO, Quitterie CAZES (dir.), *Toulouse au Moyen Âge, 1000 ans d'histoire urbaine*, Portet-sur-Garonne, 2010, chap. VI, *Nouveaux lieux d'inhumation*, p. 130-131.

37. *Enquête* 1709, titre 5, f° 3.

38. *Enquête* 1709, titre 5, f° 9v.

39. *Verbal* 1709, f° 67v et 69v : ... *ducentum parrochiani tenentes focum et larem, Libelle appellatoire*, A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, f°4.

40. *Enquête* 1709, titre 5, f° 19v.

41. F. MIROUSE, *Clergé...*, publie ce texte : annexe XIII, p. XLVII. Les renseignements fournis par le syndic de Saint-Sernin sont peut-être tendancieux car il a intérêt à « gonfler » le montant du casuel.

42. Rappelons quelques équivalences : 1 livre = 20 sous ; 1 sou = 12 deniers. 1 blanc (*album*) = 5 deniers ; 1 double = 10 deniers. La valeur théorique de l'écu est de 27 s. 6 d. Cependant elle varie selon les époques. P. GÉRARD, « Origine... », 2004, p. 9, estime que l'écu vaut entre 23 et 25 sous. Mais le procès lui-même fournit d'autres équivalences : selon l'évaluation du casuel du Taur en 1477, 41,5 écus et 50 livres valent 78 écus, cela donne donc 1 écu à 32 s. 9 d. ; 2 écus équivalent donc à 64 s. 18 d. soit 786 d., ce qui donnerait donc 786 communicants. Par ailleurs Florence MIROUSE, *Clergé...*, p. 77, fournit une autre équivalence valable peu de temps auparavant en 1467 : 58 écus valent 88 livres, ce qui met l'écu à 36 s. 4 d. ; ces variations de la valeur de l'écu ne permettent donc qu'une approximation du nombre de communicants.

du bassin de l'œuvre, de dons, des legs testamentaires, mais ces recettes étaient affectées à la fabrique, non au curé⁴³. Il n'est pas question de ces revenus dans le procès, qui s'intéresse seulement à la dîme et au casuel. Les paroisses urbaines, enserrées par les murs et peuplées d'artisans, de commerçants qui ne produisent pas de denrées agricoles, sont dépourvues de dîmaire... sauf si elles s'étendent sur la banlieue. La question du dîmaire, très débattue dans le procès, recoupe donc celle de l'extension de la paroisse, question que nous avons plus haut laissée en suspens. La paroisse du Taur avait-elle un dîmaire hors les murs ?

L'avocat de Saint-Sernin affirme, en s'appuyant sur un inventaire de 1246 (on montre un parchemin extrait des archives de l'abbaye), que l'église du Taur, propriété du monastère, n'a ni dîmes ni prémices, *quod ecclesia de Tauro est proprietas monasterii et non habet decimam neque primitiam*⁴⁴. On exhibe aussi un « instrument de division » des dîmaires daté du 15 septembre 1315, d'après lequel le Taur serait dépourvu de dîmes⁴⁵. Un autre inventaire daté du 28 mars 1334 est versé au dossier : il indique que Saint-Sernin a paroisse et dîmaire, alors que le Taur a seulement une paroisse⁴⁶. L'avocat de l'abbaye a d'ailleurs pris soin dès 1464 de préciser qu'il n'y avait à Toulouse que trois églises paroissiales pourvues de dîmaire, Saint-Sernin, Saint-Étienne et la Daurade⁴⁷.

Les témoins ecclésiastiques présentés par l'abbé ne sont pas interrogés sur la question des dîmaires et ils se contentent de dire, comme nous l'avons vu, que la paroisse n'excède pas les murs ; seul un des deux brassiers, Antoine *Tatrati*, qui a 78 ans, intervient à ce propos : il donne le montant global de 200 cartons de blé versés à Saint-Sernin, tout en précisant que l'abbé ne reçoit pas de dîmes de la paroisse du Taur. Tout cela, affirme-t-il, il le sait bien car il était *despicator bladorum decimalium parrochiae Sancti Saturnini in area sive solo de Sant Roc*⁴⁸.

Mais les témoins du Taur, au contraire, insistent sur l'existence d'un dîmaire dépendant de cette église. Bernard Puget, un apothicaire de 60 ans, dit avoir vu dépiquer les blés du dîmaire du monastère de Saint-Sernin contre l'église Saint-Roch, hors la porte Arnaud-Bernard. Le blé était rassemblé (*colligitur*) à Saint-Sernin et au Taur. Jordan Galot, un jardinier de 54 ans, qui a un jardin proche du cimetière, le chemin passant au milieu, a porté du blé du dîmaire des églises de Saint-Sernin et du Taur dans l'*ayra* du monastère, proche de l'église Saint-Roch et de la porte Arnaud-Bernard, il y a 20 ans ; les hommes battaient et dépiquaient ces blés en grande quantité : plus de 200 cartons, 250 parfois. D'après lui, la majeure partie provenait du dîmaire de l'église du Taur, lequel s'étendait du cimetière à la borde de « 7 Crambas » et de là jusqu'aux fontaines du Buguet et de Na Vierna, allant de là au Pont de Nega Romieu et à la croix de Montrabé, puis revenait au cimetière. Ce dîmaire contenait 200 à 300 arpents de vigne. C'est là la description la plus précise qui figure dans le procès⁴⁹. Pierre *Thomatii* évoque une vigne à « la Bordeta » qui en faisait partie, et il a entendu dire par plusieurs personnes que le Taur avait un dîmaire. Vital *Matarati*, un témoin âgé de 40 ans, confirme par ouï-dire les limites du dîmaire et précise que, lorsque le recteur du Taur levait la dîme du blé et du vin, ces denrées étaient portées dans la *capellania* du Taur à l'emplacement prévu à cet effet. Mais, ajoute-t-il, il y a eu un accord et, à partir de là, c'est le syndic de l'abbé qui a levé la dîme. Jean *de Montilho*, un prêtre qui a été vicaire du Taur, dépose dans le même sens⁵⁰.

On a donc l'impression que les témoins se réfèrent à une situation passée mais pas très ancienne (Vital *Matarati* n'a que 40 ans) puisqu'ils ont vu entreposer les denrées dans le local de la rectorie du Taur affecté à cet usage. Par ailleurs, les deux dîmaires du Taur et de Saint-Sernin, s'il y en a bien eu deux, ce dont on peut douter, paraissent avoir fonctionné plus ou moins ensemble : on dépique sur une aire proche de la porte Arnaud-Bernard et donc de Saint-Sernin. Il est vrai que cet emplacement se situe hors les murs, à côté de l'église Saint-Roch dans un secteur encore rural et où il y a la place suffisante pour battre les blés, ce qui n'est pas le cas près du Taur. Par ailleurs les témoignages ne concordent pas tous : Bernard Puget, un apothicaire de 60 ans qui témoigne en faveur du Taur, dit aussi avoir vu dépiquer à Arnaud-Bernard

43. Voir Michelle FOURNIÉ, « Les comptes de l'Œuvre de l'église Saint-Michel de Carcassonne au début du XV^e s. », *La Paroisse en Languedoc (XIII^e-XIV^e s.)*, C.F. n° 25, Toulouse, 1990, p. 110-147.

44. *Verbal* 1709, f° 33.

45. Le *Verbal* 1709, f° 61 date l'acte du 5 septembre : *die quinta*, mais c'est dû à une erreur de copie qui figure déjà sur le *Verbal* 1476. L'original de cette transaction se trouve dans A.D. Haute-Garonne, 101 H 689, n° 2135 de l'*Inventaire* 2000 (texte cité, n. 24) ; la date est bien *quinta decima die*.

46. *Verbal* 1709, f° 59v.

47. F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 187 ; A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, titre 3.

48. *Enquête* 1709, titre 5, f° 21.

49. D'après P. GÉRARD, *Aux origines...* p. 8, ce dîmaire, évalué à 170 hectares, se développerait sur le plateau de Jolimont et de la Colonne.

50. *Enquête* 1709, titre 1, f° 9v ; il précise que le chemin va vers Balma.

et rassembler le blé à Saint-Sernin et au Taur, mais c'est le syndic du monastère qui recevait le produit de la dîme, un produit important, plus de 200 cartons de blé et 200 pipes de vin. D'ailleurs, il a lui-même payé au syndic une pipe de vin par an pour la dîme des vignes qu'il possédait dans ces paroisses. Certains témoins, dont Vital *Matarati*, évoquent un accord à partir duquel le syndic de l'abbé a levé les dîmes même sur le secteur du Taur, mais ils ne disent pas quand il est intervenu. En fait, seul Jordan Galot est affirmatif quant à l'existence d'un dîmaire qu'il localise avec assez de précision.

C'est donc une certaine confusion qui se dégage de cet ensemble de dépositions. Le fait que des blés aient été entreposés au Taur, église dépendante de Saint-Sernin, à l'époque de la jeunesse des témoins, ne suffit pas à prouver l'existence d'un dîmaire spécifique. Par ailleurs cela ne semble plus pratiqué vers 1475, sans quoi les témoins du Taur se seraient empressés de le signaler. Il s'agit donc d'une pratique du passé, comme ils le reconnaissent implicitement eux-mêmes, puisqu'il y aurait eu entre-temps un accord avec l'abbé dont la date n'est pas précisée⁵¹.

En fait, on constate que l'emplacement proposé pour cet éventuel dîmaire du Taur jouxte le chemin qui part du cimetière hors les murs, puis passe par les fontaines du Buguet et de Na Vierna (fig. 2). Il correspond à la ligne de démarcation définie le 15 septembre 1315 entre les dîmaires de Saint-Sernin et de Saint-Étienne, nous l'avons vu. Cet acte, dont l'original a été conservé (on le montre d'ailleurs dans le courant du procès), détaille une transaction entre l'abbé du monastère et le chapitre de la cathédrale⁵². On indique dans ce texte que des points de discorde s'étaient élevés car les « limites antiques » étaient tombées dans l'oubli. Le bornage a été opéré par des arbitres : le dîmaire de Saint-Sernin et celui de Saint-Étienne s'étendent de part et d'autre du chemin. Il n'est nullement question du Taur dans cet acte.

Une fois de plus, Lauret entretient la confusion et essaie d'exploiter à son profit les témoignages favorables au Taur ; il rappelle que les paroisses du Taur et de Saint-Sernin fonctionnaient ensemble, elles « soulaient » être unies, et on se souvient qu'il faisait remonter cette union au milieu du V^e siècle environ. Mais une division ultérieure est intervenue : en effet, Lauret mentionne à plusieurs reprises le fait que ces paroisses ont été séparées avant la période où se déroule le procès : *tempore precedente*, dit-il sans donner de date. Il accuse l'abbé « qui lors estoit » d'avoir fait main basse à ce moment-là sur les profits du dîmaire du Taur⁵³.

La conclusion qui se dégage des contestations sur le dîmaire paraît donner raison à Saint-Sernin : la délimitation des paroisses et des dîmaires, périodiquement rappelée et réactualisée, définit une ligne de partage entre les dîmaires de l'abbaye et de la cathédrale. L'acte de 1315 ne concerne ni la paroisse ni le dîmaire du Taur. Quant à la « rubrique » de 1317-1338, elle délimite officiellement le territoire de la paroisse du Taur *intra muros* et rappelle la ligne de répartition des dîmaires entre Saint-Sernin et Saint-Étienne à l'extérieur des murs dans la banlieue.

Les efforts casuistiques de Bernard Lauret pour prouver que le dîmaire primitif dans et hors les murs appartenait au Taur, car cette paroisse, détentrice du corps du martyr, était antérieure à celle de Saint-Sernin, parce que l'abbé avait ensuite capté les profits de la dîme à son compte, lésant ainsi le titulaire du Taur, et enfin parce qu'elle jouissait d'un cimetière extérieur, apparaissent comme un combat d'arrière garde, étayé au moyen d'arguments spécieux.

Mais les divers documents auxquels se réfèrent les parties donnent de manière indirecte bien des renseignements sur l'histoire de l'abbatiale.

Saint-Sernin au XIII^e siècle au prisme du procès : la réforme de Bernard de Gensac

Malgré les nombreux ouvrages consacrés à Saint-Sernin, il manque toujours une histoire de l'institution, et, en particulier du chapitre⁵⁴. Il ne peut être question de se lancer dans cette entreprise dans le cadre de cet article, mais il est

51. *Verbal* 1709, f° 23.

52. 101 H 689, n° 2135 de l'*Inventaire* 2000 ; *Verbal* 1476, f° 89v-90 : l'avocat de Saint-Sernin évoque l'extension du dîmaire de Saint-Étienne : *totum decimarium quod est et durat de cimiterio beati Saturnini de Tauro quod cimiterium est ante ecclesiam porte Villenove...* suit la description du chemin de partage qui atteint les rives de l'Hers (texte déjà cité, n. 24)... *sit et remaneat seu pertineat deinceps et perpetuo dicte ecclesie Sancti Stephani sedis Tholose* ; il précise que les dîmes concernent les terres, vignes, jardins, prés, pastellières, foins et carnalages et tous les droits décimaux *a parte superiori versus solis ortum*, en direction du levant. En revanche tout le dîmaire qui s'étend... *de dicta resclusa prope dictum decimarium carreria majori in medio* et du côté du couchant, appartient à Saint-Sernin...

53. *Verbal* 1476, f° 35v : Lauret dit que « la cure des églises de Saint Sernin du Taur souloient estre unies ensemble et nestre que une cure mais apres *tempore precedente* ont este divisées, dit que l'abbé de Saint-Sernin qui estoit lors fist tant que tout le disme appartenant a ladite esglise du Taur luy demeura y a quelque transaction ». Texte identique dans le *Verbal* 1709, f° 23.

54. Les nombreuses publications sur Saint-Sernin concernent surtout l'édifice (Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1986, Daniel et Quittier CAZES), le temporel (Pierre GÉRARD) et les reliques et confréries (Célestin DOUAI, Catherine SAINT-MARTIN).

possible de verser au dossier des éléments fournis par le procès. Le *Verbal* donne en effet des indications sur la période des XIII^e et XIV^e siècles, en citant, reproduisant et exploitant un certain nombre d'actes.

On mentionne tout d'abord une transaction du 20 mars 1237 (1238 nouveau style) entre l'abbé de Saint-Sernin et les vicaires et prieurs des églises dépendantes du monastère à l'intérieur comme à l'extérieur de la ville ; cet acte fort long, conclu entre Raymond, évêque de Toulouse (Raymond du Fauga) et Bernard, abbé de Saint-Sernin (Bernard de Gensac ?) est entièrement recopié, car on y précise le montant des revenus des titulaires de ces bénéficiaires, dont la cure du Taur⁵⁵.

Il est fait allusion ensuite à un inventaire de 1246 dont nous avons déjà parlé, réalisé à Saint-Sernin. Ce document n'est pas recopié, mais on en extrait une citation qui indique que le Taur est propriété de Saint-Sernin⁵⁶.

Par ailleurs, une longue période antérieure de 200 ans au procès est fréquemment évoquée dans le *Verbal*, sans qu'une date précise lui soit assignée. En effet, d'après le *Verbal*, l'église du Taur jouit depuis 200 ans environ d'un statut paroissial complet, avec des cloches, un grand clocher et un cimetière qui la jouxte⁵⁷. C'est à ce moment-là, dit le texte, que le statut de son vicaire desservant a été modifié : il a cessé d'être un commensal de l'abbé de Saint-Sernin et s'est vu attribuer, en compensation de la pension de 30 sous toulzas que l'abbé doit lui verser *in perpetuum*, l'obligation de payer un cens recognitif de 10 sous⁵⁸.

Ces modifications s'inscrivent dans une réorganisation d'ensemble du fonctionnement de l'abbatiale, qui abandonne à ce moment-là une partie des principes de la vie régulière : l'abbé ferme sa table aux commensaux et supprime le réfectoire, *clausit dictum refectorium*, dit le texte du procès⁵⁹. Puis le supérieur du monastère *statuit et ordinavit vitam et praebendam suis canonicis*⁶⁰ ; il assigne alors à chacun des chanoines une pension de 4 cartons de blé, 4 pipes de vin et 30 francs. Cette pension constitue leur prébende ou tout au moins une partie. C'est donc un début de sécularisation de fait du chapitre. Les vicaires desservant les paroisses, ceux de Saint-Sernin comme ceux des églises-filles (dont le Taur), qui, auparavant, mangeaient à la table de l'abbé avec les chanoines, sont gratifiés eux aussi de pensions. Le procès ne permet pas de dater précisément cette importante réforme : en effet, le laps de temps de 200 ans invoqué dans le *Verbal* renvoie aux années 1260-1265 (par rapport au début du redémarrage du procès en 1462-1464) mais le *Libelle appellatoire* rédigé, lui, en 1478, évoque une période de 250 ans qui ferait donc remonter les modifications aux années 1230. Il faut probablement considérer qu'une sécularisation de fait s'est installée par étapes entre les années 1230 et 1260⁶¹. Cette période correspondrait à l'abbatiale de Bernard de Gensac si l'on retient les dates communément admises (1234-1263) bien qu'elles soient sujettes à caution⁶². On connaît surtout l'action de cet abbé en faveur de la valorisation des reliques : en 1258, il fait faire des travaux dans le sous-sol de l'édifice. Ces fouilles ont permis la redécouverte, autour du tombeau du fondateur de l'église toulousaine, des sépultures des saints évêques successeurs⁶³. Mais l'abbé de Saint-Sernin avait manifesté auparavant en 1238 des dons d'administrateur en réglant un certain nombre de différends qui l'opposaient à l'évêque ; le statut des églises dépendantes et de leurs vicaires, notamment, est précisé, nous l'avons vu. Par la suite, en 1245, une sentence arbitrale essentielle touche à l'exercice de la justice, à l'administration du temporel, à la discipline

55. *Verbal* 1476, f° 45v et suivants, *Verbal* 1709, f° 28 et suivants. L'original est conservé aux A.D. Haute-Garonne, 101 H 655, n° 2692 de l'*Inventaire* 2000.

56. Cf. note 39, *Verbal* 1709, f° 33. Cet inventaire a été publié par Célestin DOUAIS, « Inventaire des biens meubles et immeubles de l'abbaye Saint-Sernin de Toulouse, dressé le 14 septembre 1246 », *M.S.A.M.F.*, t. 14 (1889), p. 1-28.

57. *Verbal* 1709, f° 67v : ... *ecclesia parochialis de se habens summum pignaculum, campanas seu cimiterium juxta ecclesiam*... F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 103, souligne l'importance des cloches dans la fonction paroissiale ; la remise de la corde de la cloche fait partie du rituel de prise de possession du bénéfice.

58. *Verbal* 1709, f° 25.

59. *Verbal* 1709, f° 35.

60. *Verbal* 1709, f° 35.

61. Cette indication est d'ailleurs corroborée par l'inventaire des biens du monastère réalisé en 1246 : les chanoines vivaient déjà chacun dans un appartement particulier.

62. D'après Patrice Cabau, qui prépare une monographie sur Bernard de Gensac, celui-ci a eu pour prédécesseur Bernard de Martres qui semble en fonction en 1237 et 1238. Il n'y a aucune mention certaine de Bernard de Gensac avant 1243. En effet tous les documents antérieurs à 1243 désignent l'abbé de Saint-Sernin par son prénom, voire par la seule initiale B. Je dois toutes ces indications à Patrice Cabau que je remercie. Le procès du XV^e siècle ne permet évidemment pas de trancher, puisque, dans la copie de l'acte de 1238, on ne mentionne qu'un *Bernardum*, abbé.

63. Arnaud de Villemur, qui succède à Bernard de Gensac en 1263, fait aussi dresser immédiatement un second inventaire des biens et procède en 1265 à la reconnaissance officielle des reliques de quatre de ces saints évêques, voir Patrice CABAU, « Les lieux de sépulture des évêques de Toulouse », *M.S.A.M.F.*, LXI, Toulouse, 2001, p. 248-256 et Patrice CABAU, « Documents médiévaux relatifs à la dédicace de Saint-Sernin de Toulouse par le pape Urbain II (24 mai 1096) », *Saint-Sernin de Toulouse. IX^e Centenaire*, Toulouse, 1996, p. 147.

de l'abbaye et à la nomination aux bénéfices (chanoines, prieurs, curés)⁶⁴. De plus, en 1246, Bernard de Gensac fait réaliser l'inventaire des biens meubles et immeubles de l'abbaye, lequel concerne aussi la sacristie et les reliques de saint Saturnin.

Il faut désormais verser au crédit de l'action vigoureuse de Bernard de Gensac et de son prédécesseur immédiat, une réorganisation d'ensemble du fonctionnement de l'abbatiale, de son chapitre et de ses églises dépendantes ainsi que de ses finances. On constate aussi, à la simple lecture des notices de l'*Inventaire* du fonds de Saint-Sernin publié en 2000, que les actes concernant les dîmes et les dîmaires sont nombreux pendant cette période de réorganisation du fonctionnement de l'abbatiale. Il serait assez logique qu'on ait alors confirmé la délimitation précise des dîmaires des deux paroisses de l'abbatiale et de la cathédrale, de part et d'autre du chemin qui conduit de la Porte Villeneuve aux rives de l'Hers, alors même que l'église du Taur prenait de l'importance.

La maturation de la paroisse du Taur

Récapitulons les éléments épars fournis par le procès afin de suivre l'évolution chronologique du Taur.

L'église, mentionnée à la fin du XI^e siècle, a des fonctions funéraires depuis 1235 au moins ; en 1238 le vicaire s'est vu délogé de son état de commensal, ce qui relâche vraisemblablement un peu les liens de proximité avec l'abbé, et il a joui d'une pension ; l'église, elle, bénéficie d'un statut paroissial complet avec un clocher et des cloches depuis le milieu du XIII^e siècle environ, selon les indications du procès⁶⁵ ; elle est qualifiée de « paroissiale » dans des documents des années 1280-1290. Une trentaine d'années plus tard, son ressort *intra muros* est fixé et l'existence d'un cimetière extérieur effective.

La délimitation *intra muros* qui concrétise « l'extraction » de la paroisse du Taur de celle de Saint-Sernin a vraisemblablement été rendue nécessaire par l'augmentation de la population, qui, partout en Occident, a atteint son point maximum à la fin du XIII^e siècle. On peut remarquer que la reconstruction et l'agrandissement de l'église du Taur à cette époque-là vont dans le même sens : la nef, en effet est achevée à ce moment-là⁶⁶. Le magnifique clocher-mur qui marque la plénitude du statut paroissial symbolise bien cette réussite (fig. 3). La « rubrique » qui décrit le ressort de la paroisse du Taur est située entre 1317 et 1338 par Pierre Gérard. Le procès ne cite pas le texte ; il ne le mentionne que de manière allusive : en effet, Jacques Benoît, l'avocat de Saint-Sernin, se contente de dire qu'au moment de cette « extraction » la paroisse du Taur a été limitée à certaines rues de la ville. En ce temps-là, dit-il, les revenus de l'abbaye « valaient » 1 800 florins et la vacance en cour de Rome « montoit » à 700 ou 800, alors que, depuis, cette somme a été réduite à 500 florins⁶⁷. Cela ne permet pas de dater avec précision, à moins de retrouver l'année à laquelle se rapportent ces chiffres. Cependant il est possible que cet acte ait été rédigé vers 1317 plutôt que vers 1338. C'est en effet le 15 septembre 1315 qu'une transaction est passée entre l'abbé de Saint-Sernin et son chapitre d'une part et l'évêque et le chapitre de Saint-Étienne de l'autre au sujet des limites de leurs dîmaires respectifs car des points de discorde s'étaient élevés. Dans ce document on officialise l'attribution à l'église du Taur d'un cimetière hors les murs « devant la recluse de la Porte Villeneuve ». On y précise la ligne de démarcation des paroisses et des dîmaires du monastère et de la cathédrale dans la banlieue, ce chemin qui s'éloigne de la cité depuis la Porte Villeneuve en direction de la fontaine du Buguet et de l'Hers (fig. 2). De part et d'autre de cette frontière le dîmaire de Saint-Sernin s'étend à l'Ouest et celui de Saint-Étienne à l'Est⁶⁸. En soi, l'acte ne concerne pas le Taur, mais il était sans doute judicieux de rappeler ce tracé car le développement récent d'un élément essentiel de la paroisse du Taur, le cimetière hors les murs, avait pu provoquer des contestations. Il serait donc logique que les deux actes aient été rédigés à des dates proches.

64. A.D. Haute-Garonne, 101 H 519, n° 2485 de l'*Inventaire* 2000, p. 243.

65. Le *Verbal* 1709 évoque au f° 67v, une fois de plus, le laps de temps de 200 ans « environ ».

66. Jean-Marc Stouffès date des peintures murales du mur méridional de la nef de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e. Cf. Jean-Marc STOUFFÈS, « La conservation-restauration des peintures de l'église Notre-Dame du Taur (Toulouse) », *M.S.A.M.F.*, XLV (2005), p. 97.

67. *Verbal* 1709, f° 24v.

68. Cf. n. 51.



FIG. 3 : FAÇADE DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DU TAUR. *Cl. D. Martinez*

Les documents ultérieurs qui sont montrés dans le courant du procès (un acte du 14 avril 1331 et un inventaire de 1334 réalisé par l'abbé Hugues), actes non reproduits, n'apportent pas de renseignement supplémentaire⁶⁹. Mais on peut subodorer que les années 1310-1320 ont marqué le début de temps plus difficiles : la nécessité d'un cimetière supplémentaire correspond, certes, à l'augmentation préalable de la population et de ses décès naturels, mais on sait aussi que les crises frumentaires des années 1315-1330 amorcent un renversement de la conjoncture et provoquent nombre de décès conjoncturels, comme le feront ultérieurement les épidémies de peste, rendant encore plus nécessaire le cimetière extérieur. On peut trouver quelques signes de ce changement de conjoncture autour des discussions relatives à la situation matérielle du curé, ce qui a justifié l'ouverture des procédures.

Pour faire le tour des questions concernant la paroisse du Taur telle qu'elle apparaît à travers le procès, il reste à examiner la situation financière de son desservant.

Les revenus du curé du Taur

La paroisse du Taur constitue-t-elle pour son titulaire un bénéfice rémunérateur ? Quels sont les revenus du curé ? La situation a évolué avec le temps.

La table de l'abbé et la pension

Jusqu'au XIII^e siècle, c'est l'abbé de Saint-Sernin qui perçoit l'ensemble des revenus provenant du dîmaire de l'abbaye et ceux du casuel des églises dépendantes, dont les vicaires sont ses commensaux. Le vicaire desservant le Taur reçoit 3 francs en plus de la nourriture⁷⁰. En 1238, l'acte qui précise les revenus de tous les vicaires dépendants octroie effectivement 30 sous toulzas à celui du Taur ; en contrepartie, ce dernier verse chaque année à l'abbé de Saint-Sernin, *in jus subjectionis*, un cens reconnaissant de 10 sous toulzas⁷¹. Cette décision entre dans le cadre d'une modification générale de l'organisation de l'abbaye avec un début de sécularisation du chapitre comme nous l'avons vu. Cette réorganisation a des aspects financiers, puisqu'il faut dégager des prébendes canoniales et affecter des pensions aux desservants des églises dépendantes. Le vicaire de Saint-Sernin se voit attribuer 7 cartons de blé, 7 pipes de vin, ainsi qu'une partie des revenus de la paroisse de Launac, qui valent 30 écus or.

Au XV^e siècle, le curé perçoit toujours la pension, mais il jouit aussi du casuel de l'église. Quand sa situation financière a-t-elle été modifiée ? À quel moment l'attribution du casuel est-elle venue compléter la pension ? Le *Verbal* fournit à ce sujet des informations assez vagues : le manuel⁷² aurait été concédé *propter populi diminutionem*⁷³. Cette indication orienterait vers la première moitié du XIV^e siècle, soit les années 1315-1330 qui, avec les crises frumentaires, voient déjà s'amorcer une chute de la population. Dans ce cas, il y aurait une certaine simultanéité entre la définition du territoire *intra muros* de la paroisse, l'ouverture d'un cimetière supplémentaire hors les murs, le rappel de la délimitation des dîmaires (du monastère et de la cathédrale) et l'octroi des revenus du casuel au curé du Taur. Mais la « diminution du peuple » peut aussi orienter vers les années 1350, après les premières coupes sombres de la grande peste.

La question de la pension est au cœur du procès. Bien qu'Astorg Rays s'en soit contenté pendant 20 ans sans rien réclamer (comme d'ailleurs il s'y était engagé en prenant possession du bénéfice), il l'estime insuffisante. Plusieurs arguments sont développés : il ne reçoit que 30 sous toulzas alors que certains chapelains d'églises dépendantes en ont 40, d'autres perçoivent des dîmes⁷⁴. Quelques pensions ont même été augmentées jusqu'à 60 sous. De plus, celle du curé du Taur est inférieure à celle du curé de Saint-Sernin, qui touche, lui, 30 écus, 7 cartons de blé, 7 pipes de vin et le manuel d'une autre paroisse. Or Astorg Rays estime avoir davantage de charges : il doit en effet assurer tout le service

69. *Verbal* 1476, f^o 46v.

70. A.D. Haute-Garonne, 101 H 646, titre 3, *Verbal* 1709, f^o 24v. Cette pension est, suivant les documents, évaluée à 3 francs ou 30 s. tol.

71. *Verbal* 1709, f^o 24v.

72. Le « manuel », terme qui revient fréquemment dans le procès, est synonyme de « casuel » et désigne les revenus divers (et variables) que le desservant tire de l'exercice de son ministère.

73. *Verbal* 1709, f^o 24v : copie de l'acte de 1464 (demande d'augmentation de pension) contenu dans 101 H 646, titre 3, XV^e s.

74. *Verbal* 1709, f^o 27v, f^o 35, d'après l'acte de 1237.

liturgique, alors qu'à Saint-Sernin ce sont les chanoines qui s'en chargent en grande partie⁷⁵. Par ailleurs, Astorg affirme que ses autres revenus, le casuel en particulier, ont diminué. L'ensemble est insuffisant pour faire vivre le vicaire et son personnel, conclut son avocat. D'ailleurs, la pension initiale du curé du Taur, 30 sous toulzas, n'a plus la même valeur au XV^e siècle ; on dit bien qu'elle a été fixée lors d'une transaction « antique », faite du temps du comte Raymond, et qu'il faudrait connaître sa valeur actuelle ; d'après le syndic de Saint-Sernin, elle équivaldrait à 12 francs or en 1475⁷⁶. On sollicite d'ailleurs Jean Lancefoc, changeur et monétaire, pour qu'il donne son avis sur la valeur de 1238, mais il répond qu'il lui faudrait avoir accès aux *libris antiquis*⁷⁷.

Le casuel

Les revenus casuels du vicaire sont énumérés de manière précise en 1477 par le syndic du chapitre de Saint-Sernin, qui en profite pour donner son avis sur la question. Les offrandes dominicales et celles du lundi, en pain et en vin, non évaluées financièrement, sont jugées suffisantes pour quatre personnes pour une semaine. Les baptêmes rapportent 7,5 écus par an car 50 enfants environ sont baptisés au tarif de 5 doubles chacun. Le parrain donne un *album* et une chandelle valant un *album* et, quand il s'agit des principaux habitants de la cité, un « double » et une chandelle de la même valeur. La marraine donne un double pour le premier vêtement blanc du bébé. La mère verse deux doubles, deux pains et une « juste » de vin valant un double pour la messe des relevailles (*post puerperium*). Le produit des mariages se monte à 6 écus au moins car 40 mariages environ sont célébrés chaque année ; le tarif est de 5 doubles pour les paroissiens. Il atteint 6 doubles pour les conjoints qui se marient hors de la paroisse. Lors des fêtes de commémoration des défunts, le curé reçoit 3 pipes de vin et 3 cartons de blé, en pain cuit et en blé, le tout valant 12 écus d'or, mais on lui offre aussi des poissons et des fèves pour la valeur d'un écu⁷⁸. Ce n'est qu'un minimum, car du pain, du vin, de l'argent et du *leguminum* peuvent s'y ajouter. Les droits de sépulture et funérailles sont les plus rémunérateurs : toute la cire et toutes les offrandes apportées lorsque la sépulture a lieu dans l'église ou dans son cimetière reviennent au recteur ; la moitié seulement quand les funérailles se déroulent dans une autre église. Pour l'année, le total se monte à 50 livres. L'extrême-onction, dont le coût atteint 2 doubles par personne, rapporte un écu par an. Le droit de confession pour 200 paroissiens résidents et plus, évalué à un double par maison, se monte à 6 écus. Les absoutes dans l'église et au cimetière totalisent 4 écus. En ce qui concerne les oblations de jour de Pâques, où chaque paroissien et paroissienne qui communie doit verser un denier au moins, elles rapportent 2 écus ainsi que des offrandes en chandelles de cire et des aumônes extraordinaires.

En tout, le casuel du Taur se monte à 41 écus ½ et 50 livres, soit 78 écus⁷⁹. Cela fait-il du Taur une église rémunératrice pour le desservant ? Il est difficile de trancher car on ignore la valeur du casuel des autres églises paroissiales, à l'exception de la Dalbade où il est estimé, à la même époque, en 1467, à 88 livres, soit 58 écus⁸⁰. Le curé du Taur jouirait donc d'un manuel plus important que celui du curé de la Dalbade.

L'affermage du casuel

Cependant le casuel, composé en plus des sommes d'argent, d'éléments en nature hétéroclites, n'est pas directement perçu par les vicaires qui en arrentent la perception à un « fermier ». Celui-ci verse alors une somme fixe au vicaire et se charge de collecter les divers revenus et d'en tirer un profit supérieur. Le système est généralisé, que ce soit dans les cures urbaines ou rurales. Le « fermier » est souvent un prêtre, mais peut être également un laïque, comme Bernard Puget, qui raconte dans le procès comment il vient chaque lundi relever le manuel⁸¹. Les sommes évoquées dans le procès pour le montant de cet arrentement oscillent entre 11 et 25 écus. On en estime la valeur moyenne entre 16 écus et 18 écus, mais Géraud Jean, le successeur d'Astorg Rays, qui en tire habituellement 15 ou 16 écus, n'a pu obtenir que 12 écus seulement

75. *Verbal* 1709, f° 41.

76. *Verbal* 1709, f° 34 et f° 64v.

77. *Verbal* 1709, f° 80. Une dernière indication chiffrée concerne cette pension : en 1438 elle est évaluée à 10 moutons (le Taur vaudrait alors 40 moutons), *Verbal* 1709, f° 62.

78. Un petit poisson a été dessiné dans la marge (fig. 4).

79. *Verbal* 1476, f° 100v-105. ; F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 190.

80. F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 118.

81. F. MIROUSE, *Clergé...*, p. 195.

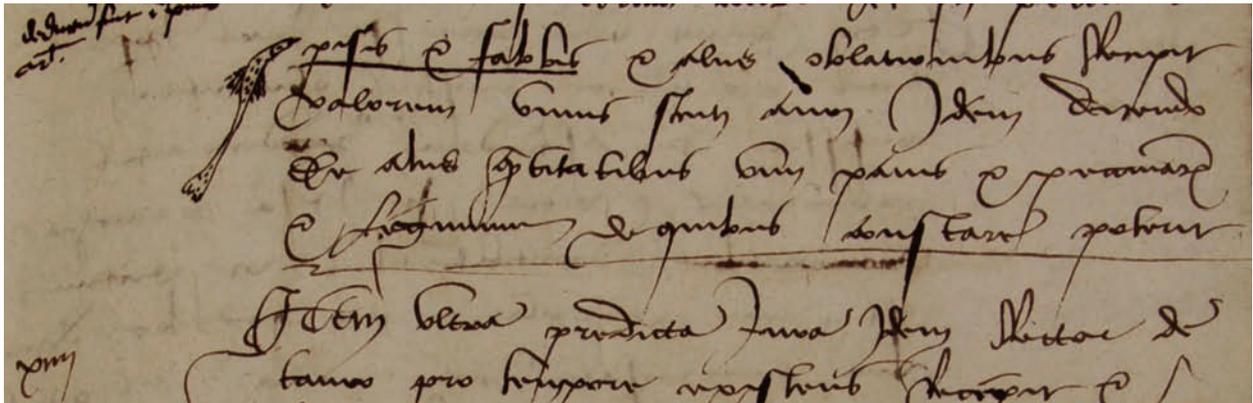


FIG. 4 : DÉCOR DE MARGE DU VERBAL DE LA PROCÉDURE FAITE PAR ASTORG RAYS au Parlement, registre XV^e siècle (A.D. Haute-Garonne, 101 H 185, f^o 104). Cl. D. Martinez.

l'année précédente (1477 ?)⁸². Même en retenant le montant de 25 écus qui paraît être le maximum de la « ferme », c'est très inférieur à la valeur réelle du casuel.

Cette somme est-elle suffisante pour le vicaire et le reste du personnel ?

Pour l'avocat de Saint-Sernin, les vicaires précédents en fonction depuis 200 ans en étaient satisfaits. D'ailleurs, Rays, qui exerce sa charge depuis 20 ans et qui s'est engagé en la prenant à ne pas demander d'augmentation de pension, s'en est aussi contenté pendant tout ce temps et n'a rien demandé sous les deux abbatiats précédents ; or, toujours du point de vue de l'abbé, le casuel a augmenté récemment depuis la « mutation de peuple » provoquée par l'afflux de fidèles en provenance des zones ravagées par le feu (en 1463)⁸³. D'ailleurs, ce même abbé explique qu'il a fait preuve de bonne volonté en proposant à Astorg Rays 25 écus ou un autre bénéfice, ce qui a été refusé. Par ailleurs, Astorg est personnellement riche, on dit que c'est le plus riche prêtre du diocèse, et il a acquis de nombreux biens pour lesquels il a payé 25 francs d'impôt⁸⁴. Cette fortune lui vient de l'église du Taur car, auparavant, il était pauvre. Géraud Jean, son successeur, s'est vu offrir 16 écus par l'abbé Gilles de Laval ; ce montant inférieur tendrait à montrer qu'il y a donc bien une diminution récente des revenus du casuel⁸⁵. Ce manuel est suffisant selon Saint-Sernin pour un prêtre, un clerc et une servante ; il suffit d'avoir un clerc qui sache lire, le recteur ne célébrant qu'une messe par jour. Dans un autre passage, Saint-Sernin estime que le manuel est suffisant pour 10 personnes. D'ailleurs, Astorg Rays entretient 7 ou 8 écoliers avec leurs serviteurs⁸⁶.

Pour l'avocat du Taur, le recteur n'est pas riche⁸⁷. Son manuel devrait être aussi important que celui du vicaire de Saint-Sernin, car il a plus de dépenses : en effet, il doit ouvrir et fermer l'église, s'occuper des cloches pour les messes à diacre et sous-diacre, conduire les processions, consacrer les fonts baptismaux, bénir les chandelles... Or à Saint-Sernin ce sont les chanoines qui font tout cela. De plus, le vicaire du Taur doit faire face aux droits épiscopaux de procuration, de synode et de *cathedraticum*⁸⁸. Or, le casuel a diminué car le dernier (et horrible) incendie a détruit la majeure partie de la paroisse du Taur (*pro maiori parte est destructa totaliter*), les meilleures maisons et les plus riches ont été brûlées. Elle est même totalement inhabitable et se trouve réduite à des vergers (*in viridaria reducta*). Le manuel de 16 écus est insuffisant pour deux personnes et, d'ailleurs, ni 25 ni 40 écus ne suffiraient. Les vicaires des autres églises dépendantes (Blagnac, Grisolles, Vacquiers...) ont vu leur pension augmenter jusqu'à 60 sous⁸⁹.

82. Verbal 1709, f^o 69v, 76, 52v.

83. Verbal 1709, f^o 25.

84. Verbal 1709, f^o 25v.

85. Verbal 1709, f^o 52v.

86. Enquête 1709, titre 1, f^o 3.

87. Verbal 1709, f^o 36.

88. Verbal 1709, f^o 40.

89. Verbal 1709, f^o 36, 39.

Les témoins du procès qui parlent en faveur du vicaire du Taur confirment cette vision des choses : Bernard Puget, l'apothicaire qui assistait 25 ans auparavant à la levée du manuel, parle d'un montant de 11 écus seulement. D'autres (Jordan Galot, Pierre *Thomatii*) l'estiment juste suffisant pour un homme seul. D'autres témoins comme le prêtre Bernard *Ychonis*, invoquent la concurrence des Franciscains, chez qui se font enterrer les paroissiens les plus riches et où ils portent volontiers leurs offrandes. Certains d'entre eux, en particulier Jean Roche, le prêtre de l'église du Taur qui a résidé dans la *capellania* pendant deux ans, se font les ardents défenseurs des vicaires du Taur. Ils attestent que ceux-ci, Astorg Rays comme son prédécesseur, Imbert Rogier, ont fait réparer à leurs frais la charpente et le toit de la rectorie ; ils accomplissent tous leurs devoirs, payent les taxes (6 s. tournois pour le synode par exemple). Ils administrent les sacrements aux paroissiens et pèlerins, ensevelissent les morts, y compris les pauvres infirmes de l'hôpital auxquels sont portés les sacrements. À Pâques, les vicaires vont quérir le chrême et les huiles saintes auprès des chanoines. Ils célèbrent une messe par jour, chantent les dimanches de carême, dénoncent les excommuniés, conduisent la procession de la Sainte-Croix. Aux rogations, le recteur et le vicaire du Taur apportent du fromage, deux pains et une pega de vin au monastère et le témoin se souvient d'avoir bu et mangé avec eux à cette occasion⁹⁰. Bref, les desservants du Taur sont irréprochables...

Les témoins qui déposent en faveur de l'abbé ne voient pas les choses de la même manière. Il s'agit de chanoines, de prêtres ou encore de laïcs proches du monastère. Certains exercent des charges importantes, comme Jean David, trésorier, ou Jean *Rabelli*, prieur claustral ; plusieurs sont bacheliers ou licenciés en décrets et ont eu accès aux archives du monastère. Ces témoins âgés d'une soixantaine d'années ont connu plusieurs vicaires du Taur (trois, quatre ou cinq), et sont capables de les nommer. Ils insistent sur la richesse d'Astorg Rays, qui, avant d'être recteur du Taur, avait été prébendé de l'abbaye aux alentours de 1462, puis avait exercé la charge de *granaterius* ou *panaterius* du monastère, et enfin avait été *sigillator*, fermier des revenus du sceau de l'abbé, comme en témoigne Jean *Caliminus de Savanhia*, un chanoine de 60 ans, prieur de Blagnac⁹¹. Les autres témoins ecclésiastiques confirment la réputation de richesse d'Astorg Rays, mais déclarent prudemment ne pas savoir si elle lui vient des revenus de l'église du Taur. Certains font des dépositions assez nuancées : Jean *de Cunhotio*, un prébendé de 50 ans, affirme que les autres chapellenies et bénéfices que détenait Rays lui rapportaient de 50 à 60 livres par an. Mais il reconnaît que l'arrentement du manuel a diminué depuis le grand incendie et qu'il est difficile pour un clerc de vivre sans d'autres bénéfices⁹².

Saint-Sernin soutient par ailleurs que les revenus du monastère sont affectés par une baisse encore plus importante. Ils seraient passés de 10 000 écus à 500 comme l'affirme Jean David, le trésorier. Certains témoins, tels Pierre *de Villa Pradelli*, l'aumônier ou encore Bernard *Lemosini* qui détient la cure de l'abbaye, confirment ces chiffres ; d'autres avouent les ignorer car ils ne sont pas trésoriers. L'une des raisons de cette chute de revenus, en dehors de la conjoncture, tient à la création de cinq prébendes canoniales affectées à cinq chanoines supplémentaires, ce qui entraîne un surcoût de 50 livres. Jean *Caliminus* précise que ce changement remonte à une douzaine d'années (vers 1464 donc) et il l'attribue au cardinal d'Albi (Jean Jouffroy, l'abbé commendataire). Le nombre des chanoines serait ainsi passé de 14 à 19⁹³.

À l'issue du procès, le sénéchal accorde à Géraud Jean une augmentation de pension, soit 4 cartons de blé et 4 pipes de vin en plus des 30 sous toulzas. Il juge donc les revenus du curé du Taur insuffisants et lui donne raison sur ce point. Mais cela ne signifie nullement que le sénéchal accepte tous les arguments développés au cours de la procédure concernant le dîmaire du Taur ou l'antériorité de la paroisse.

Cependant, l'abbé de Saint-Sernin ne renonce pas et fait appel en 1478 ; dans le *Libelle appellatoire*, il peaufine et enrichit encore son argumentaire. Il prend soin de détailler toutes les dépenses du monastère jusqu'au salaire du barbier qui entretient les tonsures des clercs... Le conflit se poursuit pendant un siècle encore jusqu'en 1573⁹⁴.

Cette ténacité montre, s'il en était besoin, la détermination de Saint-Sernin à contrôler son ressort.

90. *Enquête* 1709, titre 1, f° 6-8.

91. *Enquête* 1709, titre 5, f° 4-6.

92. *Enquête* 1709, titre 5, f° 15-17.

93. *Enquête* 1709, titre 5, f° 6.

94. L'abbé estime d'ailleurs ne pas avoir à verser de pension du tout puisqu'il n'en verse pas aux autres églises dépendantes. Par ailleurs, peu compatissant, il fait remarquer au vicaire du Taur que la diminution des offrandes tient au fait qu'il dessert mal son église et que les fidèles se tournent vers les Mineurs, notamment le lundi pour les offrandes (seuls 100 paroissiens sur les 400 les porteraient au Taur) car ils n'ont pas au Taur la messe matinale.

Une paroisse dépendante : la vigilance de Saint-Sernin

Le patronage de Saint-Sernin s'exerce sur l'église du monastère et sur celle du Taur. Cela se traduit essentiellement par la désignation du desservant auprès de l'autorité archiépiscopale. Dans le cas du Taur, le procès de 1475 permet de produire les actes récents de présentation du vicaire (Astorg Rays en l'occurrence) à l'archevêque Bernard de Rosier, qui opère la collation. La prise de possession réelle du bénéfice est également insérée dans le *Verbal*⁹⁵. Mais, en fait, ce droit de patronage dépasse largement la simple désignation du desservant : Saint-Sernin « sort les griffes » dès qu'un établissement religieux souhaite s'installer sur son territoire. La réalisation du projet est soumise à l'autorisation de l'abbaye. Cette situation remonte au XII^e siècle ; en effet, dès 1176, Saint-Sernin avait obtenu une bulle d'Alexandre III interdisant la construction de monuments religieux sur le ressort de la paroisse sans l'autorisation du chapitre⁹⁶. L'abbaye en profite pour imposer des accords de non-concurrence qui permettent la captation d'une partie des profits du nouvel établissement. Cette politique de gestion est de règle dans le ressort de la paroisse de l'abbaye, aussi bien que sur le territoire des églises dépendantes.

Contrôle de la paroisse de Saint-Sernin : le collège Saint-Bernard

En 1285, Saint-Sernin autorise l'abbaye cistercienne de Grandselve à bâtir une « petite » église et un cimetière pour le collège Saint-Bernard dont elle a le patronage et qui devient, dès 1289, un collège général de l'ordre de Cîteaux⁹⁷. Le proviseur doit faire serment à l'abbé de respecter des clauses draconiennes : on ne doit pas ériger d'autel à des saints vénérés dans l'abbatiale. L'administration des sacrements doit être limitée au personnel du collège. La prédication en langue vulgaire est interdite pendant les offices de Saint-Sernin. Du point de vue des revenus, un quart des dons et offrandes ira à Saint-Sernin⁹⁸.

En 1444, les cisterciens du collège sollicitent à nouveau une autorisation pour construire une chapelle plus proche de la rue. Saint-Sernin y consent, mais aucun des autels ne doit être consacré aux saints vénérés dans l'abbaye. Le cimetière pourra accueillir des paroissiens de Saint-Sernin et du Taur, mais les convois devront passer par leurs églises respectives. Le quart de tous les dons et legs reviendra à l'abbaye⁹⁹.

Contrôle de la paroisse du Taur

Les chanoinesses de Saint-Sernin

En 1294, des « repenties » envisagent de s'installer sur des terrains situés rue d'Agulhères (l'actuelle rue de Rémusat), à l'est du chevet de l'église du Taur. Elles prendront ultérieurement le statut de chanoinesses, et l'abbé de Saint-Sernin qui accorde son aval devient ainsi le « patron et fondateur » de l'église, du cimetière et des bâtiments conventuels. La supérieure du nouvel établissement doit verser à l'abbatiale un cens recognitif d'un denier esterlin d'argent. Les chanoinesses, qui se trouvent donc dans la paroisse du Taur, ne pourront changer d'emplacement, ni s'étendre. Si jamais elles partaient, le terrain reviendrait à Saint-Sernin. Du point de vue du culte, les religieuses ne peuvent faire célébrer les offices des dimanches et jours fêtes avant la messe de prime à l'abbatiale, et, si jamais l'interdit frappait Saint-Sernin ou le Taur, les chanoinesses ne pourraient pas faire célébrer les offices ni réciter les heures canoniales publiquement. Elles ont seulement droit à une clochette pour annoncer les offices et non à une cloche. En ce qui concerne les revenus, les offrandes des dimanches et des jours fêtes iront pour moitié à Saint-Sernin et au Taur. Quant au cimetière, il est réservé aux sœurs et ne peut donc concurrencer les cimetières paroissiaux¹⁰⁰.

95. *Verbal* 1476, f^o 11-16 ; F. MIROUSE, *Clergé...*, publie ces textes en annexe.

96. A.D. Haute-Garonne, 101 H 515, n^o 3015 ; C. SAINT-MARTIN, *Inventaire...*, p. 282.

97. Louis J. LEKAI, « Le collège Saint-Bernard de Toulouse au Moyen-Âge (1280-1533) », *Annales du Midi*, t. 85 (1973), p. 251-264.

98. Marcel FOURNIER, *Les statuts et privilèges des universités françaises...*, Paris, 1891, I, p. 454-56.

99. A.D. Haute-Garonne, 101 H 515, n^o 3008 ; *Inventaire* 2000, p. 281. Aucun autel pour Saturnin, Martin, Vincent, Nicolas, Jean-Baptiste, Pierre et Paul, Exupère, Thomas (Becket), Augustin, Jacques, Blaise Michel, les Saints Apôtres et la Sainte-Croix ; exception pour la Vierge et Sainte Catherine.

100. Sur cette fondation progressive, voir P. FOURNIER, « Un couvent méconnu ... ».

L'oratoire du saint suaire

En 1392, la ville de Toulouse accueille une relique christique d'autant plus célèbre qu'elle accomplit de nombreux miracles : le saint suaire de Cadouin. Saint-Sernin autorise dans un premier temps son installation à l'intérieur de l'église du Taur, où on aménage un oratoire, mais s'oppose ensuite à la pérennisation de cette situation qui aurait entraîné une perte de contrôle de l'église au profit des religieux cisterciens de Cadouin. Là encore, le droit de patronage (*jus patronatus*) a fonctionné. C'est la raison de l'échec, car Saint-Sernin aurait perdu le contrôle d'une église dont l'abbé de Cadouin aurait nommé le desservant et perçu les revenus¹⁰¹.

En 1396, en revanche, lorsque le « précieux joyau » est transféré de l'église du Taur dans des locaux dépendant du collège Saint-Bernard, l'abbatiale accepte l'érection sur son territoire paroissial propre d'un nouvel oratoire dédié au Saint-Suaire. Il faut l'aménager dans des locaux qui jouxtent le collège cistercien et sont donc très proches du chevet de Saint-Sernin. Vigilante, l'abbatiale impose des accords de non-concurrence. Des clauses de restriction affectent les dédicaces des autels et les célébrations des fêtes ; il s'agit de préserver les autels majeurs de Saint-Sernin, dont on fournit la liste : Saturnin, Jacques le Majeur, Philippe, Barnabé, Exupère, Gilles, Augustin, Loup et les Douze Apôtres. Les religieux de l'oratoire ne pourront pas prêcher les jours de fête pendant la durée des sermons à Saint-Sernin. On délimite des territoires respectifs de procession et de quête. Les cloches de l'oratoire du suaire ne pourront sonner pour annoncer les miracles pendant la prédication à Saint-Sernin. Les revenus doivent également profiter à l'abbatiale : les dîmes et prémices lui reviendront ainsi que la portion accoutumée des droits funéraires. C'est une sage précaution car, si les dîmes et prémices de ce secteur urbain sont négligeables, les *funeralia*, dont la part habituelle se monte à un quart du total de la somme qui y est affectée, peuvent être particulièrement intéressants en ces temps de peste.

Les accords de non-concurrence, malgré de légères différences qui s'expliquent par les statuts variés de tous ces établissements, présentent bien des points communs. Le territoire de la paroisse-matrice est protégé, les activités paroissiales de Saint-Sernin sont prioritaires ; il y a donc une répartition de l'espace, avec délimitation du secteur des quêtes et des processions. Cette répartition concerne aussi l'espace sonore et les sonneries de cloches. On interdit celles qui font la concurrence la plus déloyale, en saluant à toute volée les miracles journaliers qu'accomplit le saint suaire et pour lequel une cloche spécifique avait été fondue en 1397. Elle doit se taire pendant les offices de l'abbatiale ; il est en effet probable que les fidèles se seraient précipités, en l'entendant, dans l'oratoire voisin. Avec les chanoines, c'est une hiérarchisation du volume sonore qui est envisagée, puisqu'elles n'ont droit qu'à une clochette. Enfin, dans tous les cas, le culte des saints de l'abbatiale est préservé de toute concurrence, que ce soit en ce qui concerne l'érection des autels ou la célébration des fêtes.

Le litige qui oppose le desservant de l'église du Taur au puissant monastère de Saint-Sernin à la fin du Moyen Âge permet de suivre de près la croissance d'une paroisse urbaine, née tardivement et toujours dépendante, ainsi que les aléas de la conjoncture à laquelle elle est soumise (épidémies, incendies...). Le personnel qui gravite autour de l'église (vicaires, prêtres, collégiats, paroissiens proches) évoque le fonctionnement matériel et liturgique de l'église ainsi que celui de son cimetière. Cependant, il faut bien reconnaître que les revendications présentées par le curé, ou plutôt par son avocat, pour améliorer ses finances, ne peuvent guère s'appuyer que sur un passé mythique, au prix d'une reconstruction de l'histoire et de l'invention d'une légende tenace. Mais le principal intérêt du procès de la fin du XV^e siècle réside peut-être dans la lecture, en filigrane, de l'histoire du monastère de Saint-Sernin lui-même. On peut ainsi préciser la période de sécularisation de fait du chapitre, entre les années 1230 et 1260 et verser cette réforme au crédit de l'abbé Bernard de Gensac, en souhaitant qu'une monographie soit consacrée à ce personnage essentiel par les futurs chercheurs. Ce procès révèle également, ce qui n'est guère une surprise d'ailleurs, que la ténacité des abbés à défendre le territoire, les droits, les revenus et l'influence du monastère sur les églises dépendantes, ne faiblit pas à la fin du Moyen Âge... ni aux Temps modernes.

101. Dans ce cas, l'église du Taur aurait pratiquement échappé au contrôle de Saint-Sernin pour être unie à Cadouin et c'est évidemment la raison pour laquelle l'abbatiale s'est opposée à cette solution : M. FOURNIÉ, « Une municipalité... », p. 147.

ANNEXE

A.D. Haute-Garonne, 101 H 185, Livre 1^{er}, XV^e s.

Verbal de la procédure faite par Astorg Rays au Parlement, f° 50v-51.

Lauret, l'avocat du Taur, répondant à Benoît : *Item quando pars adversa dicit... quod in villa Tholose fuerunt fundate, in principio, plures ecclesie et monasteria inter quas erant tres ecclesie parochiales videlicet ecclesia Sancti Stephani, Sancti Saturnini et Deaurate que recipiebant decimas etc. Respondetur quod tempore dicte foundationis nec fere a ducentis annis citra ecclesia monasterii Sancti Saturnini non fuit fundata nec incepta prout reperitis in legendis dicti ordinis sancti Saturnini et similiter legitur et reperitur in vita sancti Exuperii olim episcopi tolosani. Item quando pars adversa dicit... quod ecclesia de Tauro et parrochia fuit abstracta de parrochia Sancti Saturnini, contrarium apparet ut dictum est per scripturas et legendas translationis (f° 51) sancti Saturnini et per legendas dicti sancti Exuperii qui edificavit, construxit et consummavit et fideliter dedicavit dictam ecclesiam monasterii Sancti Saturnini et translatavit dictum sanctum Saturninum de sua prima ecclesia de Tauro ad dictam ecclesiam dicti monasterii tempore Innocentii primi qui fuit assumptatus ad papatum secundum canonicas anno quadringentesimo septimo ; quiquidam Exuperius et Innocentius fuerunt eodem tempore concurrentes ut in capitulo propo ti LXXXII a d. et parochiales ecclesie fuerunt limitate et divise per Dionisum anno ducentesimo sexagesimo quinto secundum archi. hoc dicit XIII a q i/t i. Unde parrochie fuerunt prius distincte fere per ducentos annos quam ecclesie collegiate institute et sic apparet quod decime Sancti Saturnini de jure communi pertinent ad ecclesiam parochialem Sancti Saturnini de Tauro.*

Traduction

De même, quand la partie adverse dit que dans la ville de Toulouse furent fondés, au commencement, plusieurs églises et monastères parmi lesquels il y avait trois églises paroissiales, soit Saint-Étienne, Saint-Sernin et la Daurade qui recevaient les dîmes etc. Il est répondu que, du temps de cette fondation et pendant 200 ans environ, l'église du monastère de Saint-Sernin n'était pas fondée ni commencée, comme cela apparaît dans les légendes de l'ordre de Saint-Sernin, et on lit la même chose dans la Vie de saint Exupère, autrefois évêque de Toulouse. De même quand la partie adverse dit que la paroisse du Taur fut créée à partir de celle de Saint-Sernin, c'est le contraire qui apparaît, comme on le dit dans les récits et légendes de la translation de saint Saturnin et dans les légendes de saint Exupère qui a édifié, construit, achevé et pieusement dédié l'église du monastère de Saint-Sernin et opéré la translation du corps de saint Saturnin de sa première église du Taur à l'église du monastère de Saint-Sernin, au temps d'Innocent I^{er}, lequel a été porté au pontificat en 407 ; Innocent I^{er} et saint Exupère étaient contemporains (référence) et les églises paroissiales furent délimitées et divisées par Denis en 265 (référence). De là, il découle que les paroisses furent d'abord distinctes, pendant presque deux cents ans, avant que les églises collégiales ne soient fondées et il apparaît donc que les dîmes de Saint-Sernin appartiennent, selon le droit commun, à l'église paroissiale de Saint-Sernin du Taur.

RICHES ET PUISSANTS. LA DOMINATION D'UN GROUPE ARTISTIQUE AU SEIN D'UNE SOCIÉTÉ URBAINE À LA FIN DU MOYEN ÂGE : LES ORFÈVRES DE TOULOUSE

par Sophie CASSAGNES-BROUQUET*

Métropole régionale, la ville de Toulouse ne bénéficie pas à la fin du Moyen Âge d'une cour brillante ni d'un mécénat princier ou ecclésiastique d'envergure. Cependant, les très nombreux documents d'archives conservés permettent de retracer les contours d'un milieu artistique vivace dont l'influence s'étend au-delà des limites de la ville et au sein duquel les orfèvres occupent une place prédominante, tant par leur nombre que par leur richesse. Si, de nos jours, l'historiographie s'est concentrée sur la pratique artistique au sein des cours ou des capitales princières, somme toute très minoritaires, la pratique plus modeste des arts est relativement peu abordée. L'intérêt d'une ville comme la capitale du Languedoc, c'est qu'elle offre au chercheur la possibilité d'approcher de façon plus moyenne ou médiane la sociologie et l'économie d'un groupe artistique à la fin du Moyen Âge.

Une enquête de plusieurs années dans les fonds notariés toulousains a révélé la présence de 163 orfèvres entre 1320 et 1515. Bien entendu, ces chiffres ne constituent qu'un minimum.

Sans surprise, les sources montrent une évolution vers un groupe toujours plus nombreux. Une progression sans doute réelle, mais qui doit aussi être portée au crédit d'une meilleure conservation des sources notariales. Au début du XV^e siècle, Toulouse compte en général une douzaine, puis une quinzaine d'argentiers exerçant leur art en même temps ; au milieu du siècle, ils ont plus que doublé et forment un groupe d'une trentaine d'ateliers, et, après un léger tassement au cours des dernières décennies du siècle, ils retrouvent ce chiffre au début du XVI^e siècle.

Incontestablement, les orfèvres constituent le groupe le plus nombreux parmi tous les métiers d'art, peintres, brodeurs, sculpteurs ou enlumineurs qui œuvrent à Toulouse au Moyen Âge.

Quelques documents mentionnent leur origine. Elle est dans l'ensemble très majoritairement toulousaine, surtout pour les maîtres, un peu moins pour les valets et les apprentis. Peu d'orfèvres sont précisément désignés comme toulousains, car cela semble une évidence aux scribes. Seuls, huit maîtres (sur 159) sont à coup sûr originaires de contrées plus lointaines. Parmi eux se trouvent quatre argentiers venus du Sud-Ouest de la France : l'un d'entre eux est originaire de Bayonne, Jean de Diversorio, dit le Basque (1500-1513¹), les trois autres sont des Gascons : deux viennent d'Auch, Jean Chaynelli (1490)² et Antoine Lambert (1498)³, et le troisième, Bernard de Samatan, est originaire du bourg dont il porte le nom (131-1337)⁴. L'attractivité toulousaine en direction de l'est, c'est-à-dire le Languedoc, est sans doute fortement limitée par la présence d'un important foyer d'orfèvrerie à Montpellier⁵.

* Université Toulouse Jean Jaurès. Communication présentée le 3 février 2015, cf. « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 228.

1. Les dates mentionnées entre parenthèses évoquent la présence des orfèvres dans les sources toulousaines.

2. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2220, Not. Pierre Canini, fol. 65, 4 août 1490.

3. A.D. Haute-Garonne, 3 E 233, Not. Pascal Arnaldi, fol. 74v-78v, 21 juillet 1498.

4. A.M. Toulouse, CC 1337, fol. 64-65, 1337.

5. Jean THUILE, *Histoire de l'orfèvrerie en Languedoc*, Paris, T. et E. Schmied, 1964-1966.

Deux orfèvres viennent d'Auvergne pour Pierre I^{er} Fonte, natif du diocèse de Saint-Flour (1417-1443)⁶ et du Velay pour Étienne Blanc (1508-1516), originaire du Puy⁷. Seules deux exceptions viennent confirmer la règle d'un manque relatif d'attractivité toulousain, celle de Geoffroi Hauttuntin, venu de Paris (1514)⁸, qui semble de passage dans la capitale du Languedoc tandis que Pierre Bocaud, originaire de Trêves, « *in partibus Alemanie* » (1410-1423) s'y installe et y fait carrière⁹.

Tout au long de la période, l'origine des orfèvres demeure donc très majoritairement locale et cette forte proportion d'artistes autochtones s'oppose à la plus grande diversité d'origine que l'on peut constater au sein d'autres métiers d'art toulousains comme les brodeurs¹⁰, les sculpteurs ou les enlumineurs¹¹. Cette prépondérance toulousaine est sans doute à mettre en rapport avec la présence dans la ville d'importants lignages d'argentiers qui se partagent les commandes d'orfèvrerie.

L'autochtonie des orfèvres toulousains, si elle n'est pas démentie par le recrutement des valets et des apprentis, est légèrement infléchie. Quatre contrats notariés permettent de connaître l'origine des valets : Pierre Cordon, un Toulousain (1509)¹², Gayciot de Labbadie, originaire du diocèse de Lescar en Béarn (1464)¹³, mais aussi Pierre Doart, venu de Pampelune en Navarre, engagé par Jean de Diversorio de Bayonne¹⁴, et Fortunat de Murella, venu de Burgos en Castille¹⁵. Cette origine castillane qui peut sembler étrange s'explique aisément par les liens étroits qu'entretiennent les deux villes de Toulouse et de Burgos au sein d'un réseau commercial et bancaire ce que Gilles Caster a qualifié de système de Burgos¹⁶.

Le recrutement des quinze apprentis dont l'origine est mentionnée dans les contrats toulousains¹⁷ reproduit la même suprématie du Sud-Ouest de la France, à commencer par Toulouse¹⁸ et ses environs immédiats ainsi que Gaillac¹⁹ et Montauban²⁰. Le Béarn et le Pays Basque restent bien représentés²¹ ainsi que l'Auvergne avec deux apprentis²². La part

6. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2961, Not. Pierre de Cuguron, fol. 42-43v, 17 mai 1443.

7. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6056, Not. Jean Parti, fol. 111v-113, 30 juin 1508.

8. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2740, Not. Jean Clavelli, fol. 91-92, 20 février 1516.

9. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4391, Not. André del Grès, fol. 14v-15r, 7 mai 1417.

10. Sophie CASSAGNES-BROUQUET, « Le métier de brodeur à Toulouse à la fin du Moyen Âge », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXXI (2011), p. 309-313.

11. Sophie CASSAGNES-BROUQUET, « Les métiers de la couleur à Toulouse à la fin du Moyen Âge » dans *M.S.A.M.F.*, t. LXXII (2012), p. 223-242.

12. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1957, Not. Jean Bruguerie, fol. 248, 16 janvier 1509, engagé par Jean Blarru en 1509 pour quatre ans.

13. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 17v, 15 septembre 1464. Le 15 septembre 1464, il embauche Gayciot de Labbadie, originaire d'Argelos dans le diocèse de Lescar, pour un an contre un salaire annuel de 22 écus d'or qui seront payés toutes les six semaines.

14. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3735, Not. Pierre Eyguière, fol. 136 v, 5 octobre 1504, Pierre Doart argentier se loue à maître Jean Diversorio argentier de Toulouse pour le servir dans le métier d'argenterie comme familier et serviteur pour l'espace d'un an pour le prix de 24 livres t.

15. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 150, 11 octobre 1468. Le 11 octobre 1468, il recrute un valet espagnol originaire du diocèse de Burgos, Fortunat de Murella, âgé de 18 ans, pour deux ans pour un loyer de 12 moutons d'or.

16. Gilles CASTER, *Le Commerce du pastel et l'épicerie à Toulouse de 1450 environ à 1561*, Toulouse, Privat, 1962, p. 138-139.

17. Quinze sur vingt.

18. Toulousains : Amiël de Fontmelha, engagé par Pierre Cluzel le 3 mars 1445 A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapients, fol. 19, 3 mars 1445 ; Christophe de Brive engagé le 24 décembre 1460 par Guillaume Astolh, A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 34r et v, 24 décembre 1460 ; Jean Portet engagé par Jean Blaru le 5 décembre 1503, A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 268-269, 5 décembre 1503 ; Jean Cardo engagé par Étienne II d'Abbadie le 28 août 1509, A.D. Haute-Garonne, 3 E 5430, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 289v, 28 août 1509 ; Jean Gracia engagé par Antoine Fabre le 13 janvier 1513, A.D. Haute-Garonne, 3 E 6187, Not. Guilhem de Podio, fol. 348v-349, 13 janvier 1513, l'acte est annulé le 30 juin 1519. D'autres apprentis sont originaires des environs de Toulouse : de Castelmaurou pour Antoine Plantade, engagé par Jean Astolh le 7 juillet 1511, A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 119v-120, 7 juillet 1511 et de Villariès pour Jacques Gensonier engagé par Jean Coseri le 21 septembre 1509, A.D. Haute-Garonne, 3 E 6186, Not. Guilhem de Podio, fol. 227, 21 septembre 1509.

19. Raymond Boyer engagé par Jean Ricmalhol le 31 décembre 1445, A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 40, 31 décembre 1445.

20. Pierre Martin engagé par Jean Ymer le 26 juillet 1507, A.D. Haute-Garonne, 3 E 5430, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 38, 26 juillet 1507.

21. Nicolas Bloteau engage le 7 mars 1509, Jean de Lapitz, originaire du Pays Basque, et le 11 mars 1509, Arnaud Guilhem originaire du diocèse d'Oloron, A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 201r et v, 7 mars 1509 et A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 204v-205, 11 mars 1509.

22. Arnaud Colomb prend en apprentissage Louis Frontalier, originaire d'Aurillac le 13 juillet 1493, A.D. Haute-Garonne, 3 E 3733 bis, Not. Pierre Eyguière fol. 111v-112, 13 juillet 1493. Jean d'Albion, originaire d'Auvergne, entre en apprentissage auprès Jean Ricmalhol le 28 janvier 1441, A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 133, 28 janvier 1441.

du Sud-Ouest est donc très importante dans le recrutement des apprentis. Cependant, une recrue vient de Verneuil en Normandie²³.

Un groupe prospère et hiérarchisé

Les orfèvres ont donné leur nom à une rue toulousaine, celle des Argentiers (actuelle rue Gambetta), située au cœur de l'activité marchande et bancaire de la ville médiévale. Leurs maisons et leurs ateliers se jouxtent tout au long de cette artère et de sa voisine la rue d'En Falgar (actuelle rue Sainte-Ursule). Cette concentration est poussée à son maximum à Toulouse plus que pour toute autre profession artistique. Sur soixante-dix orfèvres dont le domicile est mentionné dans les documents d'archives, quarante-neuf demeurent rue des Argentiers et huit rue d'En Falgar son prolongement, soit cinquante-sept sur soixante-dix, une écrasante majorité. Les treize autres sont dispersés dans la ville. Après le Grand Incendie qui ravage Toulouse en 1463 et brûle leurs maisons, les orfèvres vendent et achètent des places de maisons et des ateliers brûlés, mais ne modifient en rien à leur concentration rue des Argentiers.

Souvent propriétaires de plusieurs maisons, ils les louent en partie à leurs collègues. Étienne d'Abbadie cède à bail le 16 février 1460 une maison située rue des Argentiers au notaire Antoine Valini²⁴, c'est peut-être la même demeure qu'il loue un an plus tard, le 11 mars 1461, au brodeur Antoine Cordera pour deux ans pour 5 écus d'or²⁵. Jean Astolh loue le 10 juin 1507 pour deux ans une maison située dans la rue du Salins à un caussatier pour un loyer de dix écus par an²⁶. Il possède aussi une boutique qu'il loue le 2 mai 1508, mais ses locataires doivent partir au bout de six mois²⁷. Le 17 février 1422, Pierre Bocaud loue une maison située rue des Argentiers confrontant avec celle de l'orfèvre Aymeric de Serier pour deux ans contre un loyer annuel de 6 écus d'or²⁸.

Premier représentant de la dynastie des Bruxelles, Amiel de Bruxelles est actif à Toulouse dans la première moitié du XV^e siècle. Il apparaît alors comme un orfèvre riche et bien possessionné²⁹. Le 25 juin 1442, il cède en location une maison qu'il possède dans la grande rue Saint-Étienne pour 6 ans contre un loyer de 2 écus d'or annuel³⁰. Il possède une autre maison qu'il loue pour 12 ans contre un loyer annuel de 2 écus³¹. Le 6 avril 1468, Barthélémy de Bruxelles vend avec son neveu Jacques de Bruxelles un emplacement de maison brûlée pour 4 livres tournois³².

Pierre Cluzel possède une maison rue des Argentiers où il demeure, une autre rue de l'Île et encore une rue des Imaginaires, près du collège des Pauvrets. En 1447, il demeure rue des Argentiers où il loue pour trois ans une maison à un étudiant pour un loyer annuel de 24 livres et 15 sous tournois³³. Le 20 mars 1461, il cède à Huguet et Germain Durand, frères et fustiers, une maison située dans la rue des Argentiers contre la promesse d'une réparation et d'y édifier un *obrador* selon la forme et modèle contenus sur un papier³⁴. Ces réparations se poursuivent avec l'achat par Cluzel de bois de construction³⁵.

Le 4 mai 1464, il vend à Barthélémy de Bruxelles une place de maison brûlée avec son jardin et son puits, voisine de celle de l'orfèvre Bernard de Serier³⁶. Il vend une autre place de maison brûlée par le grand incendie située dans la rue dels Negres à Pierre et Jean de Bosc, ses confrères pour 8 livres tournois, le 17 avril 1466³⁷.

23. Nicolas Ruffly, originaire de Verneuil dans la diocèse d'Évreux entre en apprentissage auprès de Jean de Camps le 18 décembre 1501, A.D. Haute-Garonne, 3 E 2221, Not. Pierre Canini, fol. 191, 18 décembre 1501.

24. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5553, Not. M. Marsaloti, fol. 19v, 16 février 1460.

25. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 42v-43, 11 mars 1462, paiements reçus le 25 juillet 1461, le 28 janvier 1462, le 21 août 1562, le 21 octobre 1462.

26. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2829, Not. Bertrand Costairac, fol. 11v-12, 10 juin 1507.

27. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2829, Not. Bertrand Costairac, fol. 77v, 2 mai 1508.

28. A.D. Haute-Garonne, 3 E 851 (2), Not. Henri Bernat, fol. 26, 17 février 1422.

29. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 127, 29 juin 1440.

30. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 145v, 25 juin 1442.

31. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 178v, 2 janvier 1445.

32. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 20, 6 avril 1468.

33. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4381, Not. Guy Grandjean, fol. 47v, 24 février 1447.

34. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 44v, 20 mars 1461.

35. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 45v, 23 mars 1461 et fol. 95, 29 mars 1461.

36. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 274, 4 mai 1464.

37. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 338, 17 avril 1466.

Aymeric de Serier demeure rue des Argentiers. Très aisé, il multiplie les achats et les ventes de biens immobiliers. Le 18 avril 1440, il loue à Barthélémy de Layga une maison située dans la rue des Argentiers, confrontant la sienne pour cinq ans contre un loyer de 5 écus³⁸. Le 21 janvier 1441, il cède à bail au changeur Guillaume Bocaud une maison située rue des Argentiers, entre la sienne et celle de Pierre de Bosc, son collègue orfèvre, pour trois ans contre un loyer de 5 écus d'or³⁹. Le 26 octobre 1443, il vend à Gauthier Blanquard, orfèvre, une maison située rue des Argentiers confrontant d'un côté à celle de Pierre de Bosc et de l'autre à celle du vendeur pour 30 écus d'or, sans doute celle qu'il louait auparavant⁴⁰. Le 1^{er} mai 1444, il loue la maison qu'il possède rue des Argentiers, confrontant avec celle vendue à Gauthier Banquard pour trois ans contre un loyer annuel de 4 écus⁴¹.

Comme dans tous les métiers de l'artisanat toulousain, l'argent des plus riches est investi à la campagne en achats de vignes en priorité, mais aussi de fermes s'accompagnant de contrats de locations et de baux à cheptel avec des laboureurs des environs de Toulouse. Les auteurs de ces transactions comptent, sans surprise, parmi les lignages et les ateliers qui reçoivent le plus de commande et les plus nombreux apprentis, comme le lignage des Abbadie, celui des Bruxelles, qui malgré son nom est implanté à Toulouse depuis longtemps, ainsi que les Maistre, parmi d'autres.

Étienne d'Abbadie est assez riche pour posséder des domaines à la campagne : le 28 octobre 1461, il cède à Jean Perelha une terre au lieu de Saint-Sauveur avec ses prés et ses cultures pour un loyer de 2 écus annuels⁴². Le 28 août 1462, il loue à Pierre et Bernard Fabre, frères et laboureurs cette borde contre un loyer de deux cartons de bon blé et la moitié d'un carton de seigle qu'ils doivent apporter à leurs dépens dans sa maison de Toulouse le jour de la saint Barthélémy⁴³. Le 25 novembre 1462, il reloue à deux frères Jean et Bertrand Dissas et à Gabriel Selie cette borde pour le même loyer⁴⁴. Ses deux fils Guillaume et Jean poursuivent les investissements de leur père dans ce même lieu de Saint-Sauveur⁴⁵.

Jean Astolh dispose d'une belle aisance financière et des propriétés en ville comme à la campagne. Il achète le 22 décembre 1477 une vigne près de Toulouse à l'extérieur de la porte Matabiau pour le prix de 4 écus⁴⁶. En 1513, il loue une borde à un laboureur de Toulouse pour 4 ans⁴⁷.

Il ne fait pas de doute que Jean Blarru est un orfèvre bien établi à Toulouse. Il achète de nombreuses propriétés foncières aux alentours de Toulouse. Le 15 janvier 1500, un apothicaire toulousain Antoine du Puy lui vend un jardin situé dans un faubourg de la ville pour 8 doubles⁴⁸. Le 20 avril 1508, il achète une pièce de terre d'un demi-arpent à Pouvoirville pour 4 écus⁴⁹. Pierre Bocaud, demeurant rue des Argentiers dans une maison confrontant à celle des Bruxelles, achète le 22 mars 1410 la moitié d'un arpent de vigne pour le prix de 60 livres⁵⁰, puis, le 4 avril suivant, il prend en bail emphytéotique un demi-arpent de vigne avec colombier et un puits au lieu-dit de Bellegarde pour 60 livres⁵¹. Il en obtient un autre du marchand Pons de Ricmalhol, parent de l'orfèvre du même nom, pour un bail de neuf ans et un loyer de 15 sous le 10 avril 1410⁵². Le 7 mai 1417, il fait une donation à Vinant del Ghepath, son cousin germain du côté maternel et lui lègue une maison avec ses biens meubles et immeubles à Trèves, ayant appartenu à sa mère Gertrude et à son père Lambert. Il semble avoir abandonné toute volonté de revenir en Allemagne et s'installe définitivement à Toulouse⁵³.

38. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 122r et v, 18 avril 1440.

39. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 130v et 131 r, 21 janvier 1441.

40. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 157v, 26 octobre 1443, fol. 158, 26 octobre 1443.

41. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 164v, 1^{er} mai 1444.

42. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 21v, 28 octobre 1461.

43. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 115v, 28 août 1462.

44. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 131v, 25 novembre 1462.

45. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1996, Not. Pierre de Bussière, fol. 6v 7, 23 mai 1470.

46. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6149, Not. Pierre de Fraxino, fol. 75v, 22 décembre 1477.

47. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 303r et v, 5 août 1513.

48. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3730, Not. Jean Eyguière, fol. 215-217v, 15 janvier 1500.

49. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1957, Not. Jean Bruguerie, fol. 190, 20 avril 1508.

50. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2955, Not. Bernard de Cuguron, fol. 46v-47, 22 mars 1410.

51. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2955, Not. Bernard de Cuguron, fol. 47v-48, 5 avril 1410 et 2957, Not. Bernard de Cuguron, fol. 29-31, 27 mars 1410.

52. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2957, Not. Bernard de Cuguron, fol. 31v, 10 avril 1410.

53. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4391, Not. André del Grès, fol. 14v-15r, 7 mai 1417.

Amiel de Bruxelles apparaît dès 1444 dans un acte en compagnie de Barthélemy de Bruxelles, son neveu avec lequel il achète un demi-arpent de vigne pour 4 écus⁵⁴. Toujours avec Barthélemy, il donne procuration à un tisserand de laine pour faire labourer pour eux 14 arpents de terre en blé contre 8 cartons de loyer annuel⁵⁵. Le 13 mai 1444, Barthélemy achète avec son oncle Amiel un demi-arpent de vigne pour 4 écus⁵⁶ et donne procuration à un tisserand de laine de Saint-Cyprien pour labourer une terre de 14 arpents pour eux⁵⁷. Le 7 août 1450, il achète une borde à Auzeville pour le prix de 12 livres tournois⁵⁸. Borde qu'il donne en location le 25 novembre 1453 pour un an⁵⁹, puis le 28 novembre 1454, pour six ans contre un loyer annuel de cinq cartons de blé et deux tonneaux de vin, apportés chaque année dans sa maison, par moitié pour la saint Barthélemy et l'autre pour la saint Thomas apôtre⁶⁰. Barthélemy et Jacques de Bruxelles donnent en location pour vingt-neuf ans deux bordes contiguës situées à Saint-Cyprien dans la rue vulgairement appelée Lo Chay Redon que le locataire promet de réparer à ses dépens et de payer pour loyer chaque année un franc⁶¹. Cette association se poursuit l'année suivante où les deux hommes donnent en location ou à parsion six arpents de terre situés hors de la porte Saint Cyprien au lieu appelé *dels artz* pour une durée de cinq récoltes : le locataire promet de bien les cultiver et de donner un septième de la récolte et de l'apporter à la maison desdits Bruxelles⁶².

Le 6 avril 1481, Bertrand de Bruxelles vend à un marchand de Toulouse un pré dans le quartier de Saint-Cyprien pour 11 livres tournois⁶³. Il reçoit de nombreuses reconnaissances de dettes de paysans de Saint-Cyprien et de Fonsorbes qui cultivent ses terres⁶⁴. Le 28 juin 1502, Bertrand de Bruxelles loue à Thomas de Rosergue, *laborator*, et Marguerite Alexandre sa femme une pièce de terre et de vigne et six mesalhées de terre pour douze ans pour cinq charges de bon blé et deux tonneaux⁶⁵. En 1504, il prend en fief une borde à Quint avec un arpent et demi de terre, une autre pièce d'un arpent et demi et une dernière de 4 arpents⁶⁶.

Pierre de Cluzel possède aussi de nombreuses propriétés dans les alentours de la ville. Le 28 septembre 1461 il vend à un marchand une vigne d'un arpent pour le prix de 57 livres et 15 sous tournois⁶⁷. Le 5 juillet 1470, il achète à Pierre Brusaud, un notaire une métairie importante à Balma, affermée à mi-fruit⁶⁸.

Jean de Camps achète le 18 août 1486 une pièce de terre et de vigne de deux arpents et demi, située au lieu-dit Mont Vincent pour 14 écus⁶⁹. Il poursuit ses achats fonciers en acquérant le 5 avril 1490 trois *carbonatas*⁷⁰ de terre labourable pour 7 écus à Fonsorbes⁷¹. Cette emprise foncière à Fonsorbes se poursuit par l'achat d'un pré le 16 avril 1490 pour le prix de 7 écus et 15 sous tournois⁷², puis, le 8 octobre suivant d'une pièce de terre d'une valeur de 9 écus⁷³. Il fait exploiter ses terres par des paysans. Ainsi le 13 avril 1492, il cède en gasailhe une borde qu'il possède à Fonsorbes pour six ans à Jean Rolland en échange de la moitié des récoltes⁷⁴. Le 9 novembre 1495, il cède en gasailhe une borde qu'il

54. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 166r et v, 13 mai 1444.

55. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 179, 3 janvier 1445, fol. 181v, 21 avril 1445

56. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 166r et v, 13 mai 1444.

57. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 179, 3 janvier 1445.

58. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4400, Not. André del Grès, fol. 13, 7 août 1450.

59. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4400, Not. André del Grès, fol. 63, 25 novembre 1453.

60. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4398, Not. André del Grès, fol. 130v- 132, 28 novembre 1454.

61. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 24v-25, 23 avril 1468.

62. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 28v, 6 mai 1468.

63. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5941, Not. R. Mosdureri, fol. 226-227, 6 avril 1481.

64. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2709, Not. Jean Chavalhon, fol. 106v-107, 10 juin 1491, fol. 168v-169, 17 mars 1492, fol. 196v, 16 juin 1492.

65. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 41r et v, 28 juin 1502.

66. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3865, Not. Jean Filholi, fol. 12r et v, 1504.

67. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6146, Not. Pierre de Fraxino, fol. 70v-71, 28 septembre 1461.

68. Raymond CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse au XV^e siècle », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1936-1937, p. 663-741, p. 693-694, 723, 736, 740-741. Raymond CORRAZE, « L'art à Toulouse au XV^e siècle », *Revue historique de Toulouse*, 1939, p. 128. Robert MESURET, *Toulouse, métropole artistique de l'Occitanie*, Toulouse, Saber, 1986, p. 63.

69. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6149 bis, Not. Guilhem Peyronis, fol. 244v, 26 août 1486.

70. Ou cartonnée, mesure représentant environ sept ares.

71. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2220, Not. Pierre Canini, fol. 2, 5 avril 1490.

72. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2706, Not. Jean Chavalhon, fol. 60-62, 16 avril 1490.

73. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3723, Not. Jean Eyguière, fol. 103, 8 octobre 1490.

74. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5412, Not. Adhémar Mandinelli, fol 19v-20v, 13 avril 1492.

possède à Mondouzil avec ses terres, ses prés et un potager pour 29 ans contre 15 cartons de froment chaque année⁷⁵. Le 11 décembre 1504, il donne en gasailhe une borde qu'il possède à Saint-Loup-Cammas, appelée la borde de Castera, avec ses prés et ses vignes comprenant 17 arpents et un potager d'un arpent et demi pour douze ans contre un loyer de cinq cartons de froment⁷⁶.

Aymeric de Serier achète le 30 janvier suivant à un brassier de Saint-Loup-Cammas un emplacement où se trouvait un logement dans les murs du même lieu pour le prix de 11 écus d'or⁷⁷. Le 9 mai 1442, il achète 8 arpents de terre dans les environs de Toulouse pour le prix de 4 sous tolsas⁷⁸.

Originaire de Villariès, Pierre Maistre fait des achats fonciers dans ses alentours. Le 26 janvier 1508, il achète un arpent de terre labourable à Gargas pour le prix de 5 écus et 12 doubles⁷⁹. Le 7 juillet 1511, il y achète une vigne d'un arpent et une maison pour le prix de 48 écus⁸⁰. Le 11 février 1512, Guilhelma, veuve de l'orfèvre Pierre Maynard, lui vend une borde et son jardin dans Toulouse pour 40 livres tournois⁸¹. Le 29 octobre 1518, il cède à un habitant de Gargas dans le diocèse de Toulouse une puncheata⁸² de vigne pour la cultiver pour lui⁸³. Le 1er août 1520, il achète deux arpents de terre à Fenouillet pour le prix de 14 écus⁸⁴.

Ces quelques noms représentent une élite de quelques familles au sein du groupe nombreux des orfèvres toulousains monopolisant les demeures urbaines, les propriétés rurales, les postes de bayle du métier ainsi que les commandes les plus prestigieuses.

De ces transactions ressort clairement une hiérarchie des investissements et des fortunes, plaçant les orfèvres au sommet du groupe des artistes toulousains, devant les verriers, les peintres, sculpteurs et brodeurs, puis les enlumineurs.

Fils de Jean de Bruxelles, Barthélemy est un riche propriétaire, cet orfèvre possède une maison rue des Argentiers ainsi que d'autres maisons dans Toulouse, des terres, des vignes et des prés à la campagne. Il est capitoul de Toulouse en 1465⁸⁵. Très riche, il ajoute à son activité d'orfèvre, celle de financier, héritée de son père Jean qui a fait des prêts aux Capitouls de Toulouse, comme en attestent leurs comptes. Le 6 mars 1438, les Capitouls ordonnent le remboursement des 150 livres tournois, plus 21 moutons d'or qu'ils lui doivent, sommes qu'il finit par obtenir le 7 novembre 1440⁸⁶. Ces prêts concernent aussi des particuliers comme le damoiseau Jean de Solages qui reconnaît lui devoir le 22 juillet 1444 la somme de cent écus d'or⁸⁷.

Fils de Barthélemy de Bruxelles, orfèvre, puis trésorier de la ville, Bertrand semble avoir abandonné le métier d'orfèvre à la fin de sa vie pour se consacrer uniquement à son métier de financier et à la gestion de ses domaines fonciers autour de Toulouse. On ne trouve aucune commande d'objet d'orfèvrerie qui lui soit adressée dans les archives notariales toulousaines. Le 10 février 1498, il reçoit une reconnaissance de dette de 2 livres et demi tournois⁸⁸ et le 11 juillet 1498, de 15 écus⁸⁹. Le 28 juin 1502, l'orfèvre Guillaume Olivier lui fait une reconnaissance de dettes de 3 écus⁹⁰.

Lignages, endogamie et réseaux

Plus que tous les autres métiers artistiques, les orfèvres toulousains présentent d'importants lignages qui dominent tout à la fois la production artistique mais aussi l'économie et la société urbaine. Parmi ces treize grandes familles,

75. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5415, Not Adhémar Mandinelli, fol. 198-200v, 9 novembre 1495.

76. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5427, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 42-43, 11 décembre 1504.

77. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 133v, 30 janvier 1441.

78. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 144v-145, 9 mai 1442, acte annulé le 22 avril 1446.

79. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3865, Not. Jean Filholi, fol. 112, 26 janvier 1508.

80. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4310, Not. Jean de Gipol, fol. 27v-28v, 7 juillet 1511.

81. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5423, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 322v-326v, 11 février 1512, et fol. 325, 23 juin 1512.

A.D. Haute-Garonne, 3 E 5423, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 322v-326v, 11 février 1512, et fol. 325, 23 juin 1512.

82. Ou pugnerée représentant environ quatorze ares.

83. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2739, Not. Jean Clavelli, fol. 141-143, 29 octobre 1518.

84. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2739, Not. Jean Clavelli, fol. 172v-173v, 1^{er} août 1520.

85. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 691-693, 717, 723, 736. R. CORRAZE, « L'art à Toulouse... », p. 143-147.

86. A.M. Toulouse, CC 2322, n° 76, 6 mars 1438.

87. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 169v, 22 juillet 1444.

88. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5411, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 202v-203, 10 février 1498.

89. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5428, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 84r et v, 11 juillet 1498.

90. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 223v-224, 28 juin 1502.

la supériorité revient sans conteste aux Bruxelles⁹¹. Les sources toulousaines ne permettent pas de savoir quand les membres de lignage, très vraisemblablement originaire du Brabant, se sont établis dans la capitale du Languedoc, le fait est qu'ils sont déjà parfaitement assimilés au début du XV^e siècle et déjà installés dans leur hôtel de la rue des Argentiers.

Premier représentant de la dynastie des Bruxelles, Amiel de Bruxelles est actif à Toulouse dans la première moitié du XV^e siècle ; mort avant 1458, il laisse trois enfants, Jean, Jacques et Barthélémy⁹². Il apparaît dans les archives notariées dès 1436 aux côtés de son frère Jean, tous deux demeurant rue des Argentiers, puis, en 1444 dans un acte en compagnie de Barthélémy de Bruxelles, son neveu⁹³. Il meurt avant le 23 février 1454, date à laquelle sa femme Jeanne Fernolis est qualifiée de veuve⁹⁴.

Frère d'Amiel, Jean de Bruxelles (1413-1467) est mentionné dans les actes notariés toulousains dès 1413⁹⁵. Il demeure rue des Argentiers dans la même demeure que son frère⁹⁶, mais acquiert aussi une maison rue de l'Île le 24 avril 1423 pour le prix de 20 livres tournois⁹⁷. Il est capitoul 1434 et en 1440⁹⁸.

Fils d'Amiel de Bruxelles, et neveu de Jean et de Barthélémy, orfèvre comme eux, Jacques de Bruxelles apparaît dans plusieurs actes avec lui en 1468. L'oncle et le neveu semblent partager la même maison et la même fortune. À partir de 1469, Jacques prend son indépendance et apparaît seul dans les actes. En 1474, il donne tous ses biens à son cousin, Bertrand, fils de Barthélémy de Bruxelles⁹⁹.

Fils de Jean de Bruxelles, Barthélémy de Bruxelles (1438-1483) possède une maison rue des Argentiers. Il a deux fils Jean et Bertrand et une fille Jeanne. Il est capitoul de Toulouse en 1465¹⁰⁰. Son fils Bertrand (1481-1506), orfèvre, puis trésorier de la ville, se marie avec Naudette de Roux et demeure rue des Argentiers. Le 23 juin 1503, avec sa femme Naudette de Roux, il conclut un accord après toute une série de procès, avec les héritiers de Jeanne de Bruxelles, femme de Manaud de Beauvoir, avec lequel il se disputait des terres¹⁰¹. Le 23 juin 1503, en échange de sa renonciation à ces terres, il obtient la somme de 3 écus¹⁰².

Bertrand de Bruxelles fait son testament le 14 février 1505. Il teste assis dans sa cathèdre de la salle haute de son hôtel de la rue des Argentiers. Après un long préambule consacré aux invocations religieuses, il demande à être enterré dans l'église du couvent des prédicateurs de Toulouse devant la chapelle Saint-Jean dans la sépulture de son père et de sa mère. Il laisse à ses frères Étienne et Jean de Bruxelles à chacun 5 sous t., tout le reste de ses biens va à sa femme Naudette de Roux. Ses exécuteurs testamentaires sont Jehan de Roux, procureur au Parlement, et Jean Deschamps, argentier¹⁰³. Il meurt en 1506¹⁰⁴.

S'ils ne disposent pas de l'ampleur financière des Bruxelles, les d'Abbadie forment une famille d'orfèvres très présents à Toulouse dans la même période. Le fondateur du lignage est Étienne d'Abbadie (1442-1462), épouse Guillaumette Benfayta dont il a un fils Jean lui aussi orfèvre. Jean (1462-1498) commence sa carrière d'orfèvre dès 1462. Le 22 juillet 1462, il est mentionné aux côtés de son père et de sa mère. Vingt ans plus tard, le 8 octobre 1482, il est encore

91. Philippe WOLFF, *Commerces et marchands de Toulouse (vers 1350-vers 1450)*, Paris, Plon, p. 292.

92. Raymond CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse au XV^e siècle », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1936-1937, p. 663-741, p. 691-693, 717, 736.

93. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 166r et v, 13 mai 1444.

94. A.D. Haute-Garonne, 3 E 179, Not. Raymond André, fol. 12r et v, 23 février 1454.

95. A.D. Haute-Garonne, 3 E 602, Not. Pierre de Faurges, dit Recaud, fol. 66, 22 décembre 1413.

96. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4471, Not. Michel Nux, fol. 12r et v, 4 septembre 1436.

97. A.D. Haute-Garonne, 3 E 851 (2), Not. Henri Bérat, fol. 70, 24 avril 1423.

98. A.M. Toulouse, CC 1322, n° 96, 16 février 1440. Raymond CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse au XV^e siècle », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1936-1937, p. 663-741, p. 691. Robert MESURET, *Toulouse, métropole artistique de l'Occitanie*, Toulouse, Saber, 1986, p. 258.

99. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3541, Not. Albert Duranti, fol. 33v-35, 1474. Raymond Corraze commet des confusions sur la parenté au sein de la famille des Bruxelles, notamment à propos de Jacques. Raymond CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse au XV^e siècle », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1936-1937, p. 663-741, p. 691.

100. R. CORRAZE, « L'art à Toulouse ... », p. 143-147.

101. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5420, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 369v-375, 23 juin 1503.

102. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5421, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 350-351, 23 juin 1503.

103. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5421, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 511-515v, 14 février 1504.

104. R. CORRAZE, « L'art à Toulouse... », p. 142-143.

associé à sa mère, veuve depuis 1466, à l'occasion d'une reconnaissance de dettes¹⁰⁵. Il est alors marié à Gaillarde de Narbonne à laquelle il donne la maison où ils demeurent tous les deux rue des Filatiers ainsi que tous ses biens meubles et une vigne située à Pech David¹⁰⁶. Cette donation entre vifs est sans doute à mettre en rapport avec son état de santé puisque, vingt jours plus tard, le 21 septembre 1482, il fait son testament¹⁰⁷.

Dans la salle haute de sa maison de la rue des Filatiers, il acte selon la tradition en recommandant son âme à la Trinité, à la Vierge et à tous les saints. Il élit sa sépulture dans l'église de la Sainte-Trinité, dans le couvent des Trinitaires de Toulouse et désire être enseveli dans l'habit des religieux de l'ordre, dans la tombe où repose déjà son fils Antoine. Il demande une messe haute et plusieurs messes basses pour le jour de sa sépulture. Il laisse de l'argent pour le luminaire et des biens aux hôpitaux et léproseries de Toulouse et fait héritière universelle sa femme Gaillarde de Narbonne¹⁰⁸.

Guillaume d'Abbadie, fils d'Étienne et frère de Jean (1466-1490), est également actif à Toulouse dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Il apparaît dans les sources notariées le 4 août 1490 où il reconnaît devoir la somme de 13 écus à un confrère l'orfèvre Jean de Camps, dette sans doute contractée à l'occasion du contrat de mariage de sa fille, signé le même jour chez le même notaire. Sa fille Guillemme apporte un dot de 50 moutons d'or à son futur mari l'orfèvre Jean Chaynelli, originaire d'Auch. Parmi les témoins du contrat, figure précisément Jean de Camps¹⁰⁹.

Dans la deuxième moitié du XV^e siècle, les Astolh constituent l'un des lignages les plus actifs à Toulouse. Durand Astolh (1466-1473) demeure rue des Argentiers avec sa femme Jeanne, originaire de Montauban. Frère ou cousin du précédent, Guillaume Astolh (1460-1469) et son fils Jean (1477-1519) disposent d'une belle aisance financière et de propriétés en ville comme à la campagne. Jean fait son testament le 11 juin 1519¹¹⁰.

Un autre lignage d'orfèvres tient le haut du pavé dans la Toulouse de la deuxième moitié du XVI^e siècle, les de Bosc. Ils sont trois frères, Pierre l'aîné, (1423-1469), orfèvre, Pierre le cadet, « friseur de draps », et Vital, orfèvre. Pierre est déjà présent à Toulouse en 1423. Jean de Bosc (1461-1509) est avec son père Pierre I^{er} le représentant le plus important de cette famille. Il demeure rue des Argentiers en 1491¹¹¹. Parent du précédent, Bertrand est uniquement mentionné comme témoin d'un acte le 24 février 1445¹¹². Un autre membre de la famille de Bosc, sans doute prénommé Raymond, est sanctionné par les capitouls lors de leur visite des ouvriers en avril 1446 pour la malfaçon d'une tasse¹¹³.

Les Maynard appartiennent aussi aux puissants lignages qui dominent l'activité d'orfèvrerie à Toulouse dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Le fondateur est Guillaume (1435-1461) : il épouse Agnès dont il a trois fils orfèvres, Pierre, Jacques et Jean¹¹⁴. Jean Maynard (1460-1505), est marié à Mariette Luquet dont il a un fils prénommé Jacques. Le 5 septembre 1489, il donne tous ses biens à sa femme et à son fils¹¹⁵. Pierre Maynard (1468-1482), son frère, réside lui aussi rue des Argentiers¹¹⁶. Dans son testament, il élit sa sépulture dans le couvent des frères prêcheurs de Toulouse dans la sépulture où est enterrée sa mère. Il lègue à son frère Jean Maynard, la somme de 15 sous tournois. Il est marié à Guilherma Fontmelha, elle-même issue d'un puissant lignage d'orfèvres toulousains. Il laisse deux fils mineurs placés sous la tutelle de son beau-frère Jean Fontmelha, marchand de Toulouse, de Jean Albert, cordier de Toulouse, et Pierre Clément, un argentier de Toulouse. Cependant, Pierre Maynard n'est pas mort en 1482, puisqu'il apparaît le 24 janvier 1488 parmi les syndics du luminaire de l'église paroissiale de la Daurade et comme membre de la table du Purgatoire de l'église la même année¹¹⁷.

105. A.D. Haute-Garonne, 3 E 63, Not. Maître de Agus, 1480-1484, fol. 30r et v, 8 octobre 1482.

106. A.D. Haute-Garonne, 3 E 75, Not. Alauseli, 1474-1484, fol. 119v, 1^{er} septembre 1482.

107. A.D. Haute-Garonne, 3 E 75, Not. Alauseli, 1474-1484, fol. 121-122v, 21 septembre 1482.

108. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2805, Not. Isaac Cornayardi, 1494-1501, fol. 118-121, 15 février 1498.

109. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2220, Not. P. Canini, 1490, fol. 64v, 4 août 1490, acte annulé en 1493.

110. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 694. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 64.

111. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3723, Not. Jean Eyguière, fol. 123v, 8 février 1491.

112. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2961, Not. Pierre de Cuguron, fol. 180, 24 février 1445.

113. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

114. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 696.

115. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5113, Not. Jean Laysaci, fol. 153v- 155, 5 septembre 1489.

116. R. CORRAZE, « L'art à Toulouse... », p. 139.

117. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6150, Not. Guillaume Peyronis, fol. 52r et v, 24 janvier 1488 et fol. 92v-93.

Au début du XVI^e siècle, ce sont les Mercadier qui dominent le milieu des argentiers toulousains. Jean Mercadier est le fondateur du lignage (1466-1502) : argentier et monétaire, il demeure rue des Argentiers. Il est le fils du marchand de Toulouse Jean Mercadier qui lui fait une reconnaissance de dettes de cent moutons d'or valant 15 sous tournois en 1466¹¹⁸. Marié à Françoise Albevran, il a deux fils Antoine et Guillaume, tous deux orfèvres. Antoine fait son testament le 22 décembre 1511¹¹⁹. Il précise qu'il est atteint du mal de Naples et que ses jours sont comptés. Il veut être enterré dans le caveau familial du couvent des Carmes de Toulouse. Ses funérailles seront organisées à la volonté de ses héritiers. Il lègue ses biens à sa mère. Guillaume (1502-1521) est le frère d'Antoine ; il fait son entrée dans le métier l'année même de la mort de son père, en 1502 et paie un droit d'entrée d'une livre¹²⁰. Le 8 novembre 1511, Dominique Mercadier, dont on ignore le lien de parenté avec le reste de la famille et qui fait son testament ce jour-là, lui vend la part de leur maison qu'il possède rue du Salin¹²¹.

Ces lignages toulousains révèlent l'importance des relations matrimoniales et une pratique fortement endogamique au sein du métier qui permet de fortifier les réseaux bien établis ou d'intégrer des nouveaux venus prometteurs en leur donnant des filles. Cette stratégie se traduit concrètement par l'association des nouveaux venus dans les ateliers. Ainsi, Étienne Daniel (1489-1497), gendre de l'orfèvre Jean Passé de Toulouse, travaille d'abord en collaboration avec son beau-père et sa belle-mère Hélix. Il s'engage avec les frères du couvent des Augustins de Toulouse pour restaurer la châsse d'argent doré¹²².

Cependant, la consolidation des réseaux ne passe pas seulement par les liens du sang, mais aussi des relations de voisinage et d'amitié. Au début de sa carrière, Étienne I^{er} d'Abbadie (1442-1466) est un proche de l'orfèvre Jean de Ricmalhol qui en fait son procureur pour certaines affaires, le 2 novembre 1444¹²³. Plus tard, il entretient des relations étroites avec l'orfèvre Jean de Bruxelles et sa femme. Le 3 novembre 1461, il est opposé à son confrère Germain Costa, argentier, héritier de la veuve de l'orfèvre Henri de Ricmalhol dans une controverse, discutée dans « la maison des Seigneurs Capitouls ». Il aurait été chargé de demander que ses héritiers obtiennent certains biens mentionnés dans son testament, mais ils n'en ont rien fait. Dans cette dispute qui partage le métier des orfèvres, Étienne d'Abbadie est soutenu par les orfèvres Bartholomé de Bruxelles et Aymeric de Serier et Germain Costa par Guillaume Maynard et Pierre de Bosc¹²⁴. Jean de Bruxelles est également un témoin régulier de ses actes notariés¹²⁵.

L'entraide entre orfèvres se traduit par les nombreuses délégations confiées à des confrères et le choix des tuteurs pour leurs enfants. Jean Blarru (1500-1527) apparaît le 30 juin 1508, comme le tuteur de la fille de l'orfèvre Jean Chancel, décédé, à l'occasion du contrat de mariage de celle-ci¹²⁶. Jean Masson (1486-1508) est choisi le 6 septembre 1506, comme procureur par son confrère Pardulphe Cotin pour exiger du notaire maître Brun la somme de 41 sous et 3 deniers qu'il lui devait pour la façon de tasses en argent doré¹²⁷. L'amitié ou la proximité naissent aussi d'une collaboration. Guillaume Astolh (1460-1469) est peut-être un ancien apprenti ou un valet de Pierre de Bosc car le 27 janvier 1469, ce dernier et son fils Jean, tous deux orfèvres, « voulant éviter l'ingratitude et récompenser les bienfaits et services » lui donnent une place de maison brûlée qu'ils possèdent rue des Argentiers contre la somme de 12 écus d'or¹²⁸. Il obtient des mêmes vendeurs une réduction d'un écu le 23 février 1469.

Cette proximité entre les orfèvres prend parfois la forme d'une association, le plus souvent ponctuelle entre deux ateliers pour la réalisation d'une pièce d'orfèvrerie. C'est ainsi que le 9 mai 1416, Jean de Sanarens (1412-1419) reçoit avec Bernard Garcie (1413-1427) la commande d'une croix d'argent des fabriciens de l'église de Lacourt en Couserans.

118. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3538, Not. Pierre Duranti, fol. 248v-249v, 1466.

119. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6107, Not. Géraud Pegurier, fol. 154, 22 décembre 1511.

120. A.M. Toulouse, CC 2351, n° 87, fol. 17, 1502.

121. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2830, Not. Bernard Costairac, fol. 67v-68v, 8 novembre 1511.

122. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5720, Not. Guillaume Merceri, cahier 1489, fol. 6-8v, 4 mai 1489. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 698. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 260.

123. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapiensis, 1444-1447, fol. 10v et 11, 2 novembre 1444.

124. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 22v, 3 novembre 1461.

125. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 131v, 1461-1466, 25 novembre 1462.

126. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6056, Not. Jean Parti, fol. 111v-115.

127. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4374, Not. J. Gousil, fol. 7r et v, 6 septembre 1506.

128. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 69, 23 février 1469, fol. 65, 27 janvier 1469, fol. 69, 23 février 1469.

Les deux orfèvres recevront un salaire de dix livres tournois par marc œuvré et s'engagent à la réaliser avant la fête de la Trinité¹²⁹.

Le 26 mai 1477, Étienne II d'Abbadie (1477-1509) s'engage à réaliser en collaboration avec son confrère Pierre Cancel (1456-1487) deux lampes d'argent destinées à l'autel de l'église de la Dalbade de Toulouse¹³⁰. De la même façon, les orfèvres Benoît Botas et Guiraud de Lassus passent contrat le 25 novembre 1492 pour une châsse d'argent estampée de Saint-Jacques destinée à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse¹³¹. Quant à Jean de Camps (1486-1505), il réalise avec Nicolas Bloteau une châsse d'argent et deux anges pour le reliquaire de saint Blaise le 20 mars 1504 pour l'église de la Dalbade¹³².

Confréries et dévotions

La confrérie des orfèvres tient sa chapelle dédiée à saint Éloi dans l'église des Jacobins de Toulouse où elle célèbre deux messes, l'une, le premier jour du mois de décembre, et l'autre, le lendemain de la nativité de saint Jean Baptiste, 25 juin, jour de la saint Éloi à laquelle tous les maîtres du métier sont tenus d'assister sous peine d'une amende d'une livre de cire destinée à son luminaire¹³³. Dans la réformation, les saints locaux Saturnin et Exupère ont disparu des dévotions de la confrérie au seul profit de saint Éloi¹³⁴. Peu après, la confrérie dota sa chapelle d'un vitrail figurant saint Éloi et saint Georges¹³⁵.

Les testaments d'orfèvres conservés n'évoquent pas une dévotion particulière à l'évêque de Noyon et témoignent plutôt d'une certaine diversité dans les choix de sépulture et les dons charitables. Les donations à la chapelle Saint-Éloi de la confrérie des argentiers ne sont mentionnées que deux fois tandis que ceux destinés aux hôpitaux et aux léproseries de la ville semblent presque automatiques, du moins pour les plus riches. Seul, un orfèvre est enterré dans le cimetière paroissial de la Daurade, tous les autres élisent leur sépulture dans les cloîtres ou les églises des ordres mendiants implantés par Toulouse, à commencer par ceux des Frères prêcheurs, mais aussi au Couvent des Carmes.

Dernières volontés des orfèvres toulousains

Date	Nom	Sépulture	Messes	Hôpitaux	Léproseries	Bassin du Purgatoire	Bailes du métier
1443	Pierre I Fonte	Cimetière de la Daurade	30 messes de requiem	x	x	x	
1482	Jean d'Abbadie	Trinitaires	1 haute et plusieurs basses	x	x		
1482	Pierre Maynard	Jacobins	1 haute et 4 basses				x
1498	Antoine Lambert	Carmes	2 hautes 31 basses				
1505	Bertrand de Bruxelles	Jacobins	3 hautes 90 basses	x	x	x	x
1505	Jean Maynard	Jacobins	1 haute 4 basses				
1511	Antoine Mercadier	Carmes					

Les testaments des argentiers toulousains témoignent donc d'une dévotion conventionnelle, marquée par la comptabilité des messes très significative de cette fin de Moyen Âge et une certaine désaffection envers l'église paroissiale en faveur des églises des ordres mendiants, une tendance tout à fait caractéristique des groupes sociaux qui dominent la société urbaine alors.

129. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2485, Not. Gaiano Caraveri, fol. 2, 9 mai 1416.

130. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5724, Not. Guilhem Mercier, fol. 90v, 26 mai 1477.

131. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5556, Not. Barthélémy Martin, fol. 12, 25 novembre 1492. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 698.

132. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5427, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 407v-409v, 20 mars 1405. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 697.

133. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 379, article 1, fol. 382, 28. Salves p. 242.

134. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 28.

135. Antoine DU BOURG, « Les corporations ouvrières de la ville de Toulouse du XIII^e au XV^e siècle. », *M.S.A.M.F.*, t. XIII (1883-1885), p. 79.

Le métier des Argentiers

Cette collaboration entre orfèvres est prônée par les deux statuts du métier conservés aux archives municipales de Toulouse. Ces documents normatifs, proposés par les orfèvres toulousains et approuvés par les Capitouls, se préoccupent avant tout d'éviter les fraudes nuisibles à la bonne renommée des argentiers et d'empêcher toute concurrence au sein de la profession ainsi qu'avec les marchands étrangers. En revanche, ils évoquent assez peu les conditions d'apprentissage et d'embauche des salariés ainsi que la durée du travail.

Les statuts du métier

Les archives municipales conservent deux statuts du métier des argentiers, enregistrés par les Capitouls. Après un préambule en latin, les deux textes sont rédigés en occitan. Le premier date du 23 août 1466¹³⁶. Il remplace sans doute un statut antérieur qui n'a pas été conservé. Le second, intitulé *Reformatio statutorum argentorium*, est approuvé le 21 novembre 1487¹³⁷. Il reprend les dispositions du précédent en les augmentant. Le préambule du statut de 1466 présente la volonté des orfèvres toulousains d'éviter les fraudes dans l'intérêt du bien public. Ils se placent sous la protection de Dieu, de la Vierge, des apôtres saint Pierre et saint Paul, de saint Étienne et des saints locaux, Saturnin et Exupère¹³⁸. Ce statut comprend vingt-deux articles. Le préambule du texte de la réformation est presque identique, sauf qu'il définit saint Éloi comme saint patron de la confrérie et précise qu'elle a son siège dans la chapelle Saint-Éloi du couvent des Frères Prêcheurs de Toulouse¹³⁹.

Les premiers articles des statuts évoquent la qualité de l'argent travaillé ainsi que le poinçon de la ville¹⁴⁰. Ils fixent l'aloï minimum de l'or des anneaux et autres bijoux à 18 carats ou plus, sous peine d'être confisqués, brisés et de payer une amende de 5 sous tournois. Cette valeur de 18 carats pour l'or est valable aussi bien pour les orfèvres toulousains que pour les étrangers¹⁴¹.

En 1466, trois poinçons sont insculpés sur chaque pièce d'orfèvrerie produite dans les ateliers toulousains : celui de la ville, un « tol » surmonté de la fleur de lis¹⁴², celui du maître ou poinçon à contreseing, formé en général des initiales du nom et prénom de l'orfèvre¹⁴³ et pour finir, celui du métier, insculpé¹⁴⁴ par les bailes à partir de 1466-1467. Il s'agit d'une lettre de l'alphabet qui change chaque année¹⁴⁵.

L'article VII fait la liste de tous les objets produits dans les ouvriers toulousains : « *cadenas, colas, anels, vayssela, reliquars, crozes et autres joelz* ». Il interdit de réaliser ses objets en cuivre et de les argenter ou dorer pour tromper le client sous peine d'une livre d'amende¹⁴⁶. Une interdiction qui vaut aussi pour la vaisselle d'argent ou d'étain¹⁴⁷. Si un orfèvre apporte un ouvrage d'argent pour le faire poinçonner et qu'il ne soit pas de la valeur de l'argent « appelé lo Rey », de dix sterlins, les bayles du métier pourront le faire briser¹⁴⁸. Les deux statuts interdisent l'usage de fausses pierres sous peine d'une amende de quatre livres tournois¹⁴⁹. La réformation précise que les orfèvres doivent avoir aussi de bonnes balances¹⁵⁰.

136. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 191v-194v, 23 août 1466.

137. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 379-384v.

138. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 191v, 23 août 1466.

139. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 379, article 1.

140. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 192v, articles 1 à 3, 10-11.

141. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 192v, articles 4 et 5, fol. 380v, article 6, 7.

142. Georges SAVES, « L'argenterie toulousaine », *Revue du Comminges*, t. 86, 1973, p. 240-260, p. 242. Poinçon rendu obligatoire par l'ordonnance royale de Philippe II en décembre 1275. Pour une analyse précise de ces poinçons et de leur évolution voir, G. SAVES, « L'argenterie... », p. 252-255.

143. Pour une analyse détaillée de ces poinçons voir G. SAVES, « L'argenterie... », p. 255-258.

144. Gravé en frappant avec un poinçon.

145. G. Saves, « L'argenterie... », p. 245. L'auteur a ainsi reconstitué la chronologie suivante pour la période 1467-1506 : de 1567 à 1489 de A à Z ; de 1493 à 1506 de A à R, puis suite à l'ordonnance royale du 22 novembre 1506, reprise de 1507 à 529 de A à Z, l'alphabet ne comprend pas les lettres J, U, W. p. 258.

146. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 7 et 8, fol. 380v, article 9.

147. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 381, article 17.

148. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 16, 17, 19.

149. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 18, fol. 381, article 14.

150. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 380, article 18.

Si les statuts des orfèvres concentrent une grande partie de leur attention à l'interdiction de toute fraude, ils sont beaucoup moins diserts quant à l'organisation du métier. En ce qui concerne les apprentis, ils se bornent à exiger que, pour leur embauche, chaque maître verse la somme de deux sous tournois au luminaire de la confrérie, sans préciser ni la durée ni les conditions de l'apprentissage¹⁵¹. La réformation des statuts interdit à tout compagnon de tenir un ouvroir, s'il n'est pas un maître juré doté d'une boutique¹⁵². Si un compagnon rencontre des problèmes avec son maître, aucun autre maître ne doit le faire travailler, à moins qu'il ne se soit mis en accord avec celui d'origine¹⁵³. Selon les statuts du 23 août 1466, tout maître étranger qui voudra ouvrir boutique à Toulouse devra donner une caution d'une valeur de dix marcs d'argent aux bayles qui régissent le métier¹⁵⁴.

L'apprentissage

Cependant, la grande majorité des orfèvres a sans doute fait son apprentissage sur place. Les vingt contrats conservés dans les archives notariées mettent en scène les orfèvres les plus importants de la ville¹⁵⁵. Cependant, la taille de leur atelier reste modeste avec un seul apprenti, deux ou trois maximum en même temps, et parfois un valet¹⁵⁶. Les statuts toulousains ne précisent pas les conditions d'apprentissage, mais les contrats permettent de pallier cette lacune. La durée d'embauche des apprentis y varie entre 2 ans et 9 ans, pour le plus long ; la durée moyenne se situant autour de sept ans ce qui est tout à fait comparable à celle d'autres villes européennes comme Londres¹⁵⁷ ou Paris¹⁵⁸ et l'acquisition du métier d'orfèvre demeurant le plus long de tous les métiers artistiques, à Toulouse comme ailleurs.

Les variations entre les très courts apprentissages s'expliquent par le fait qu'il s'agit sans doute d'apprentis déjà en partie formés par leurs parents dans le cas d'Amiel de Fontmelha¹⁵⁹ ou dans d'autres ateliers, venus d'ailleurs, comme Nicolas Ruffy originaire de Verneuil en Normandie¹⁶⁰. La grande majorité des apprentis s'embauche vers l'âge de 13/14 ans¹⁶¹.

151. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 384v, article 32.

152. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 383, Article 29.

153. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 383, article 30.

154. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 20, *Fermansas de X marcz d'argent*. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 382, article 27.

155. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 119 v-120, 7 juillet 1511. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2220, Not. Pierre Canini, fol. 59r et v, 22 juillet 1490. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2221, Not. Pierre Canini, fol. 191, 18 décembre 1501. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 268-269, 5 décembre 1503. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 201r et v, 7 mars 1509. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 204v-205, 11 mars 1509. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2951, Not. B. de Cruce, fol. 64v-65v, 27 juillet, 1512. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 133, 28 janvier 1441. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3733 bis, Not. Pierre Eyguière fol. 111v-112, 13 juillet 1493. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3737, Not. Pierre Eyguière, fol. 83, 6 novembre 1505. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 34r et v, 24 décembre 1460 et fol. 40, 31 décembre 1445. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5430, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 38, 26 juillet 1507 et fol. 289v, 28 août 1509. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5436, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 267r et v, 20 décembre 1516. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6185, Not. Guilhem de Podio, fol. 41v-42v, 28 août 1508. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6186, Not. Guilhem de Podio, fol. 48v, 28 août 1508 et, fol. 227, 21 septembre 1509. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6187, Not. Guilhem de Podio, fol. 348v-349, 13 janvier 1513, l'acte est annullé le 30 juin 1519. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6188, Not. Guilhem de Podio, fol. 214v-215, 2 avril 1515. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapientis, fol. 19, 3 mars 1445.

156. Le 6 novembre 1505, Nicolas Bloteau prend un apprenti pour 6 ans. Le 7 mars 1509, le marchand de Toulouse Arnaud de la Gassethegui lui donne en apprentissage Jean de Lapitz pour 5 ans. Le 11 mars 1509, il prend un autre apprenti Arnaud Guilhem, originaire du diocèse d'Oloron pour une durée de 6 ans. Ces trois apprentis travaillent donc ensemble à partir de 1509 et au moins jusqu'en 1511 dans son atelier. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3737, Not. Pierre Eyguière, fol. 83, 6 novembre 1505. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 201r et v, 7 mars 1509. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2757, Not. Jean Clavelli, fol. 204v-205, 11 mars 1509.

157. Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *L'art en famille. Les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1530)*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 65.

158. Alfred FRANKLIN, *Dictionnaire historique des arts, métiers et profession exercés dans Paris depuis le XIII^e siècle*, Paris, 1906, p. 298.

159. Pierre de Cluzel recrute le 3 septembre 1445 comme apprenti Ameil de Fontmelha, fils de l'un de ses collègues toulousains Guilhem de Fontmelha, alors décédé. L'apprenti est embauché pour deux ans. Il sera chaussé, vêtu, logé et nourri et doit verser à son maître 13 livres 6 sous et 8 deniers pour le prix de son enseignement. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapientis, fol. 19, 3 mars 1445.

160. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2221, Not. Pierre Canini, fol. 191, 18 décembre 1501.

161. Le 27 juillet 1512, Esclarmonde Francessa, veuve de Louis Beliet de Toulouse, jadis chapelier, donne en apprentissage à l'orfèvre Jean Borges, son fils Antoine, âgé de 10 ans, pour une durée de 6 ans. La relative jeunesse de cet apprenti est peut-être due au veuvage de sa mère ? A.D. Haute-Garonne, 3 E 2951, Not. B. de Cruce, fol. 64v-65v, 27 juillet, 1512.

Sur ces vingt apprentis orfèvres, seuls deux réapparaissent plus tard comme maîtres : Jean Albion¹⁶² et Amiel de Fontmelha¹⁶³. Deux apprentis sont issus de familles du métier, Amiel de Fontmelha et Louis Frontalier¹⁶⁴, les autres viennent de familles d'artisans : des métiers du vêtement comme ceinturier¹⁶⁵ ou chapelier¹⁶⁶, qui évoquent une proximité possible avec les orfèvres, ou du bâtiment¹⁶⁷.

Les contrats reprennent les termes habituels à toutes les embauches en apprentissage toulousaines. Le maître promet d'instruire son apprenti dans le métier, de le loger et nourrir, et de le traiter en familial. En échange de son travail, il lui donnera chaque année des vêtements neufs, chemise, chausse, etc. En revanche, le jeune homme doit se montrer loyal et obéissant envers son maître. Si l'origine géographique de l'apprenti, toujours un garçon, est souvent mentionnée ; son âge et la condition sociale de ses parents le sont plus rarement.

Les Valets

Il est souvent difficile de distinguer entre les contrats d'apprentissage et ceux de louage tant leurs termes sont semblables. Cependant, une durée plus courte d'embauche et la présence d'une rémunération permettent d'établir une séparation. C'est ainsi que cinq contrats d'embauche de valets ou compagnons ont été relevés dans les registres notariés entre 1464 et 1509, une bien maigre moisson. Ces cinq valets sont recrutés par des ateliers importants de la ville comme celui de Jean Blarru¹⁶⁸, de Pierre Clément¹⁶⁹, Pierre de Cluzel¹⁷⁰ ou de Jean de Diversorio¹⁷¹ pour des durées variant de un an à quatre ans. Les contrats prévoient que le valet ou massip sera logé et nourri par son maître et payé par le biais d'un salaire annuel, versé toutes les six semaines. Le salaire oscille entre 24 francs ou 24 livres et 22 écus, un salaire beaucoup plus important que celui des autres métiers d'art, de 13 livres à 16 livres par an pour les brodeurs¹⁷². Ces sommes ne sont pas négligeables, elles correspondent à une fois et demie ou deux fois le loyer annuel d'une maison.

Tableau des entrées en apprentissage

Date	Maître	Apprenti	Profession du père	Durée d'apprentissage
1444	Jean de Ricmalhol	Jean d'Albion		4
1445	Jean de Ricmalhol	Raymond Boyer		4
1445	Pierre de Cluzel	Amiel de Fontmelha	orfèvre	2
1460	Guillaume Astolh	Christophe de Brive	Serviteur du roi	3
1490	Jean Descamps	Claude de Cimetrio		3
1493	Arnaud Colomb	Louis Frontalier	orfèvre	
1501	Jean Descamps	Nicolas Ruffy		4
1503	Jean Blarru	Jean Portet		6
1505	Nicolas Bloteau			6
1507	Jean Ymer	Pierre Martin		2
1508	Jean Crosier	Jean de Constans		8
1509	Étienne II d'Abbadie	Jean Cardo	fustier	3
1509	Nicolas Bloteau	Jean de Lapitz		5

162. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2959, Not. Pierre de Cuguron, fol. 133, 28 janvier 1441.

163. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapientis, fol. 19, 3 mars 1445.

164. Le 13 juillet 1493, Arnaud Colomb prend en apprentissage le fils de Louis Frontalier, orfèvre d'Aurillac qui lui verse 7 écus pour honorer ce contrat. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3733 bis, Not. Pierre Eyguière fol. 111v-112, 13 juillet 1493.

165. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6187, Not. Guilhem de Podio, fol. 348v-349, 13 janvier 1513, l'acte est annulé le 30 juin 1519.

166. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5430, Not. Adhémar Mandinelli, fol. 289v, 28 août 1509.

167. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2951, Not. B. de Cruce, fol. 64v-65v, 27 juillet, 1512.

168. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1957, Not. Jean Bruguerie, fol. 248, 16 janvier 1509.

169. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 288, 2 mars 1471.

170. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 17v, 15 septembre 1464 et 3 E 4119, Not. Albert Ganhadie, fol. 150, 11 octobre 1468.

171. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3735, Not. Pierre Eyguière, fol. 136v, 4 octobre 1504.

172. Sophie CASSAGNES-BROUQUET, « Le métier de brodeur à Toulouse à la fin du Moyen Âge », *Le Parement d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef d'œuvre*, M.A. Billotta (éd.), Paris, 2012, p. 69-70.

1509	Nicolas Bloteau	Arnaud Guilhem		5
1509	Jean Crosier	Jacques Gensonier		6
1511	Jean Astolh	Louis Corresa		9
1512	Jean Borges	Antoine Beliet	chapelier	6
1513	Antoine Fabre	Jean de Gracia	ceinturier	6
1515	Louis Aucheronne	Pierre de Gardone		8
1516	Jacques Allègre	Pierre Mestre		5

Entrées dans le métier

Pour devenir maître, les apprentis ou les valets doivent réaliser un chef d'œuvre et payer un droit d'entrée de deux livres tournois¹⁷³. Ils doivent également prêter serment de maintenir les statuts du métier. Ceux-ci ne précisent malheureusement pas quel est l'ouvrage exigé pour le chef d'œuvre. Les nouveaux maîtres doivent ensuite s'acquitter d'un droit envers la municipalité dont certains registres de comptes consignent chaque année les nouveaux maîtres. Malheureusement, ceux-ci ne sont conservés que pour les premières années du XVI^e siècle¹⁷⁴. Ils témoignent cependant d'une pratique divergente que celle édictée par les statuts en pratiquant pour les mêmes années deux tarifs différents, le premier d'une livre tournois est appliqué aux orfèvres issus de familles toulousaines pratiquant déjà le métier d'argenter dans la ville, le second, plus de trois fois supérieur, s'élève à 3 livres et 10 sous tournois, et est réservé aux nouveaux venus dans la ville.

Comme partout ailleurs en Europe, le métier des argentiers témoigne d'une tendance à la fermeture et à la volonté de l'interdire ou du moins de le rendre plus difficilement accessible aux étrangers et aux nouveaux venus.

Entrées dans le métier des argentiers

Date	Nom	Droit d'entrée
1502	Guillaume Mercadier	1 l.
1504	Jean Burgues	1 l.
1504	Guillaume de la Motte	1 l.
1508	Jean Crosier	3 l. 10 s.

Date	Nom	Droit d'entrée
1508	Paimblanc	3 l. 10 s
1511	Pierre Andrieu	3 l. 10 s. t.
1511	Antoine Gusroli	1 l. 10 s.

Les bayles du métier

Les statuts de 1466 prévoient l'élection de trois bayles ou gardes du métier chaque année, le 21 décembre, jour de la saint Thomas apôtre.

Bayles du métier des orfèvres

1462	Pierre d'Abbadie
1462	Pierre Clément
1466	Jean Maynard

1466	Héliot Engilbert
1466	Pierre Cluzel

Ils doivent gouverner le métier pendant un an et sont tenus de jurer sur les Évangiles, entre les mains des Capitouls ou de leur délégué dans la maison commune, de maintenir ses statuts¹⁷⁵. Ils surveillent la qualité des productions, imposent des amendes aux contrevenants, « sans faveur ni rancœur » et à la fin de leur mandat sont tenus de rendre de bons comptes aux « prudhommes » du métier¹⁷⁶. Dès 1275, puis 1313, des ordonnances royales imposent à chaque ville du royaume l'usage d'un poinçon distinctif, puis en 1355, celui d'un autre poinçon pour chaque orfèvre¹⁷⁷. Les bayles

173. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 380, article 27.

174. A.M. Toulouse, CC 1358, n° 21, p. 25, 1508, CC 1875, fol. 17, 1504, CC 1878, p. 23, 24, 1511, CC 2351, n° 87, fol. 17, 1502, 1508. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 693, 699.

175. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 380, article 2.

176. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 12 III bayles, 21 *De las visitations*, fol. 380, article 19, 20, 21, fol. 382, article 22, 23, 24, 25, 26.

177. Francis MUEL, « Les poinçons provinciaux au XIV^e siècle », dans Catherine ARMINJON et Alain ERLANDE-BRANDENBURG (éd.), *Les orfèvres français sous l'Ancien Régime*, Actes du colloque de Nantes, 1989, Paris, Cahiers du Patrimoine, 1994, p. 25-27.

ont l'autorisation de faire des visites quand ils le souhaitent dans toute la ville et, s'ils trouvent des ouvrages frauduleux, de les faire briser et de retourner les morceaux à qui appartiendra¹⁷⁸. Toute personne, non orfèvre, qui voudra vendre un ouvrage d'or ou d'argent dans Toulouse devra le montrer préalablement aux bayles¹⁷⁹.

Les comptes capitulaires de l'année 1446 témoignent des conséquences de la visite du 6 avril des bayles dans les ouvroirs toulousains. Ce ne sont pas moins de neuf maîtres, dont certains comptent parmi les plus importants de la ville comme Amiel et Barthélémy de Bruxelles, Pierre de Cluzel ou Guillaume Maynard qui se voient confisquer des pièces délictueuses. Si certaines sont saisies pour malfaçon¹⁸⁰, la grande majorité l'est en raison d'un titre d'argent insuffisant¹⁸¹. Ces objets sont tous d'argent et des clochettes¹⁸² (6), des tasses¹⁸³ (5), une croix¹⁸⁴ et un calice¹⁸⁵. Au total, les bayles ont confisqué onze pièces de vaisselle argentée et deux objets d'orfèvrerie religieuse.

Si les Capitouls s'appuient bien volontiers sur le pouvoir des bayles, la réforme des statuts de 1487 montre une tentative du pouvoir royal de s'immiscer dans le gouvernement des métiers, un fait commun à la fin du XV^e siècle dans nombre de bonnes villes du royaume et, en particulier à Toulouse, où le Parlement est en concurrence avec la municipalité pour le contrôle de la vie économique. La réforme requiert que, quand les membres du métier voudront se rassembler pour discuter de leurs affaires, soit présent un officier du roi ou un sergent royal¹⁸⁶.

Un mécénat communal

En l'absence de mécénat princier, les commandes des Capitouls faites à l'occasion du concours des Jeux floraux offrent aux orfèvres toulousains des débouchés réguliers. Chaque année, les lauréats du concours littéraire, fondé en 1324, obtiennent en récompense des fleurs d'argent doré, la violette pour le premier prix, le souci pour le second et l'églantine pour le dernier. Ces fleurs d'un poids d'un marc d'argent sont remises le 1^{er} mai dans le palais de la Maison commune par les consuls de Toulouse¹⁸⁷. Un compte municipal de 1521 précise que l'orfèvre Guillaume Mercadier devra « *pintar de vert las cambas de las ditas flors* »¹⁸⁸. La liste des orfèvres auxquels les Capitouls font appel pour ces récompenses prestigieuses correspond parfaitement à celle des ateliers les plus importants de la période.

Beaucoup plus ponctuellement, la municipalité fait appel à des orfèvres toulousains pour fabriquer d'autres objets comme les coupes d'argent et leurs soucoupes réalisées en 1337 par Guillaume Arnaud et Bernard de Samatan. Elles sont offertes par la ville, l'une au roi Philippe VI pour sa joyeuse entrée et les autres à des personnages de distinction dont le consulat veut fêter les succès universitaires¹⁸⁹. Bernard de Samatan fait la même année 1337 une coupe de vermeil destinée à Arnaud de Villemur pour son doctorat¹⁹⁰.

178. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 13, *De las visitations*.

179. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 193, article 14.

180. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

181. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, fol. 19, 6 avril 1446.

182. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

183. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

184. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

185. A.M. Toulouse, AA 57, 19, fol. 113, 6 avril 1446.

186. A.M. Toulouse, HH 66, fol. 382 v, article 26.

187. A.M. Toulouse, CC 1362-1363, fol. 89. Ernest ROSCHACH, « Simple note sur quelques artistes qui ont travaillé à Toulouse du XIV^e au XVI^e siècle », *M.S.A.M.F.* (1874), p. 5.

188. A.M. Toulouse, CC 2371, n° 372, 14 mai 1521.

189. A.M. Toulouse, CC 1337, fol. 63 « *Item de mandament dels digz senhors a nos fait am lor cartel sagelat de VIII (senhetz) paguem an Guilhem Arnaud argentier alqual era degut per doas copas d'argent ab sobre cop daurdadas dedins e defora, de las quals la una foc donada a nre senhor le Rey en sa venguda e lautra foc donada a Mossr Robert de Foys, quant foc bachalier, e estan carta de reconoguda presa per logi L l. t. Item a XIII jorns de novembre de madament dels digz senhors a nos fact ab lo cartel paguem aldig Guilhem Arnaud argentier, alqual era degut per resta duna copa donada a Mossr Arnaut Afre en sa festa de son doctorat e estan carta de reconoguda III l VIII s III d t. fol. 64, An Guilhem Arnaud argentier per alcus prestz que havia faitz al loc de Sains... II l. t. fol. 66, Item a 20 dabril... an Guilhem Arnaud argentier ... VIII l XI s t.* ». E. ROSCHACH, « Simple note sur quelques artistes ... », p. 4.

190. A.M. Toulouse, CC 1337, fol. 64-65, 1337. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 262. E. ROSCHACH, « Simple note sur quelques artistes ... », p. 4-5.

Orfèvres ayant réalisé les récompenses des Jeux floraux

Date	Orfèvres
1363	Germain de Gontaut
1445	Pierre de Cluzel
1451	Pierre de Cluzel
1454	Étienne d'Abbadie
1455	Jean d'Albion
1460	Jean Maynard
1461	Jean Maynard
1470	Pierre Clément
1471	Pierre Clément
1486	Jean Masson
1497	Pierre Maistre

Date	Orfèvres
1498	Pierre Maistre
1501	Antoine Azam
1503	Guillaume Nestier
1504	Pierre Maistre
1505	Pierre Maistre
1510	Nicolas Bloteau
1511	Nicolas Bloteau
1518	Nicolas Bloteau
1520	Guillaume Mercadier
1521	Guillaume Mercadier

Quelques années plus tard, en 1363, Gaillard Tournier est payé 32 livres par les capitouls pour avoir réalisé un hanap avec soucoupe donné à maître Robert Embri « *lo jorn que fesc sa festa als Carmes*¹⁹¹».

D'autres ateliers s'occupent de la restauration et la réparation d'objets comme Pierre de Cluzel qui refait la dorure, le 21 juin 1455, de l'écusson aux armes de Toulouse que porte le messager de la ville¹⁹². Mais la plupart comme des argentiers, comme Jean Garcie en 1405, Pierre Maistre en 1504 et Nicolas Bloteau en 1510, sont employés à redorer les trompettes de la ville et « *far los damantz e las bornaduras quant per la manobra daquelas*¹⁹³».

Les commandes

Les archives notariales toulousaines conservent soixante-seize contrats de commandes réparties dans le Sud-Ouest de la France entre l'Aquitaine et le Languedoc, c'est-à-dire l'actuel département du Lot-et-Garonne et celui de l'Aude, ce qui témoigne de l'aire d'influence très locale des orfèvres toulousains (fig. 1).

C'est bien sûr la capitale du Languedoc qui attire le plus de commandes (14) et ses environs immédiats (29) (actuelle Haute-Garonne). À Toulouse, l'église de la Dalbade, alors en reconstruction, en attire cinq. La cathédrale Saint-Étienne bénéficie de trois commandes. La basilique de Saint-Sernin n'est représentée que dans deux contrats. Le couvent des Augustins de Toulouse, grandement endommagé lors du grand incendie de la ville et en reconstruction dans la deuxième moitié du XV^e siècle, figure dans deux contrats. Et pour finir les Hospitaliers de Saint-Jean passent commande le 6 avril 1443 d'un reliquaire.

De nombreuses églises de la ville sont absentes des documents notariés, celles de la Daurade, de Saint-Nicolas et d'autres paroisses de la ville comme Saint-Exupère, Saint-Michel et Notre-Dame-du-Taur.

Tout autour de Toulouse, les commandes venues d'églises paroissiales fournissent aux ouvriers des argentiers d'importants débouchés. La carte révèle cette emprise sur les environs immédiats de la ville, surtout à l'est en direction du Lauragais et à l'ouest le long de la vallée de la Garonne. D'autres commandes proviennent de la petite région du Volvestre, au sud de la Garonne, et du piémont Pyrénéen.

Si le Nord de la région toulousaine est assez peu représenté avec une seule commande dans le Quercy et trois dans le Rouergue, les contrées plus proches de Toulouse, actuel Tarn-et-Garonne (4), Albigeois (6), Gascogne (8), Ariège (6) et Est du département de l'Aude autour de Castelnaudary (6) procurent de nombreux débouchés aux ateliers toulousains tandis que vers l'Ouest, autour d'Agen, cette emprise semble considérablement s'atténuer (2).

191. A.M. Toulouse, Comptes de 1362-1363, fol. 89. E. ROSCHACH, « Simple note sur quelques artistes... », p. 5.

192. A.M. Toulouse, CC 1864, fol. 37v, 21 juin 1455 : « *A pagat lodit thesaurier a Peyre de Clusel argentier la soma de quatre livras doze soubz syes deners tornes per sa pena e trabalh de reffare tot neu lo scussel de las armas de la vila de Tholosa loqual a acostumat de portar lo messagier de la villa e per la dauadura e per mandament ... XXI del mes de junh lan mil IIIIC LV, IIII l. XII s. VI d. t* ».

193. A.M. Toulouse, CC 1855, fol. 39v, 23 avril 1405. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 63, 258. A.M. Toulouse, CC 2354, n° 154, 1504, « *a mestre Pierre Mestre argentier per adobar lo cornet de la trompeta d'argent, V s.* ».

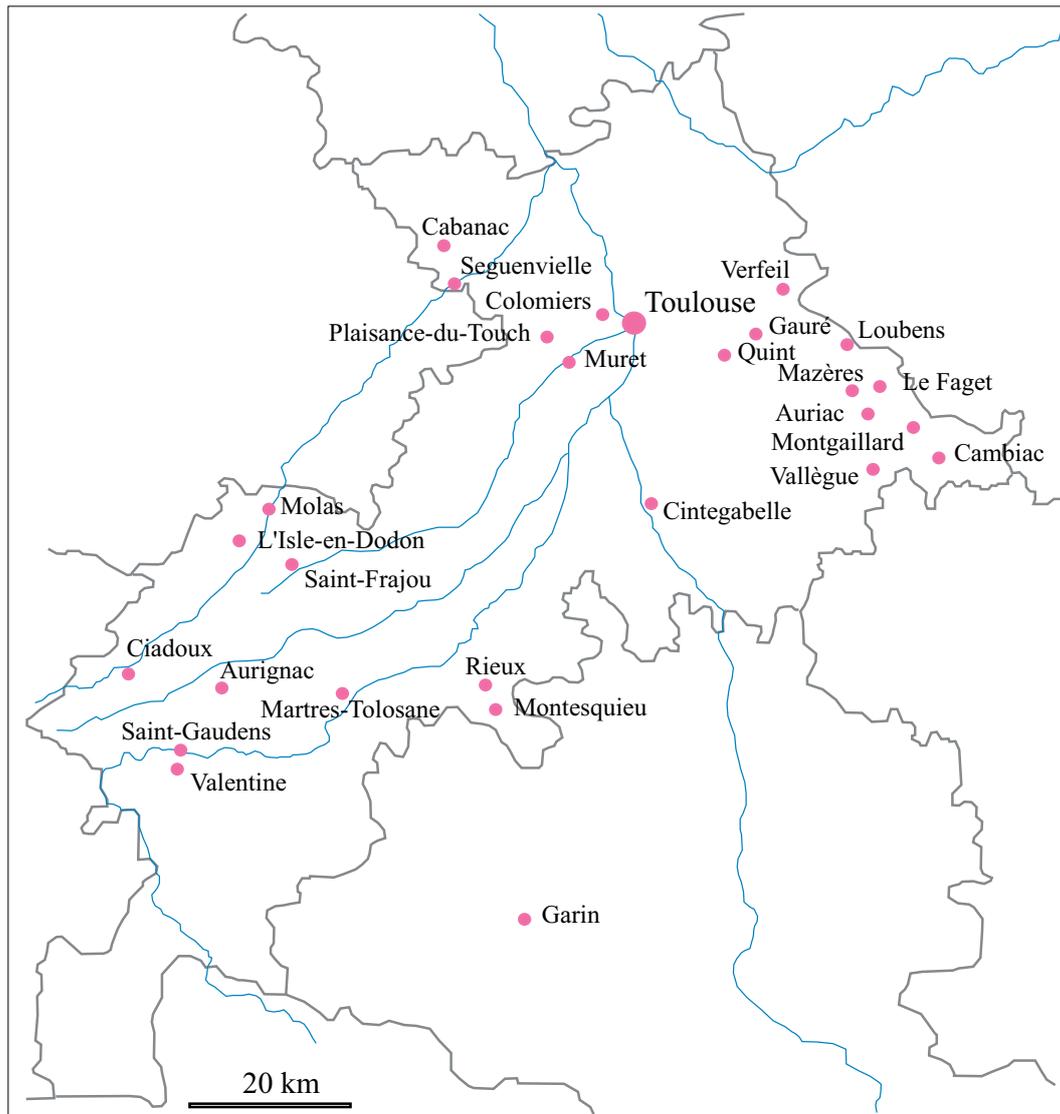


FIG. 1 : CARTE DES COMMANDES ADRESSÉES AUX ORFÈVRES TOULOUSAINS dans la région toulousaine. DAO A-L. Napoléone.

Les commanditaires

Les commanditaires se partagent entre individus et groupes, laïcs et clercs. Les premiers sont de toute évidence les plus nombreux (38 commandes), qu'ils agissent individuellement, mais bien plus souvent collectivement. La commande laïque est avant tout le fait des fabriques ou œuvres, voire même des consuls, d'églises paroissiales urbaines ou rurales de la région qui passent contrat devant notaire avec les orfèvres toulousains (23 contrats). Ils sont représentés par des délégués désignés par les termes de syndics, bailes, fabriciens, ouvriers ou de consuls.

Commandes de fabriques aux orfèvres toulousains

Date	Fonction	Lieu	église
4 octobre 1413	Fabriciens	Lombez	cathédrale
12 juillet 1414	Fabriciens	Brusque	église paroissiale

9 mai 1416	Fabricsiens	Lacourt-en-Couserans	église paroissiale
16 décembre 1416	Fabricsiens	Martres-Tolosane	église paroissiale
10 janvier 1417	Fabricsiens	Saint-Frajou	église paroissiale
8 juin 1417	Fabricsiens	Golmesac	église paroissiale
7 juin 1421	Fabricsiens	Villepinte	église paroissiale
9 mai 1422	Fabricsiens	Barran	église paroissiale
5 mars 1425	Fabricsiens	Muret	église Saint-Germier
6 mai 1427	Fabricsiens	Auriac	église paroissiale
16 juin 1430	Fabricsiens	Roquefort	église paroissiale
18 novembre 1433	Fabricsiens	Gimont	église Saint-Barthélémy
25 novembre 1434	Fabricsiens	Saint-Girons	église Notre-Dame
6 avril 1443	Fabricsiens	Castelsarrasin	église paroissiale
20 octobre 1444	Fabricsiens	Lavaurette	église paroissiale
23 août 1446		Labruguière	église paroissiale
31 mai 1447		Auriac	église paroissiale
25 janvier 1449	Fabricsiens	Puycaquier	église paroissiale
8 mai 1461	Fabricsiens	Plan-Volvestre	église Saint-Pierre
10 mai 1461	Fabricsiens	Ile en Dodon	église paroissiale
26 avril 1464	Fabricsiens	Loubens	église paroissiale
13 janvier 1466		Roumengoux	église paroissiale
18 mai 1477	Bailes	Toulouse	église de la Dalbade
23 mai 1477	Bailes	Toulouse	église de la Dalbade
27 août 1485	Fabricsiens	Saint-Ybars	église paroissiale
14 mars 1497	Consuls	Saint-Girons	église paroissiale
26 juin 1506	Syndics	Villesavary	église paroissiale
11 mars 1512	Fabricsiens	Quint	église paroissiale
17 octobre 1512	Fabricsien principal	Monestier	église Saint-Sever
19 janvier 1513	Fabricsiens	Bessière	église paroissiale
6 août 1513	Fabricsiens	Gaur	église Saint-Léger

Viennent ensuite les bailes de confréries ou de Tables du Purgatoire représentés par six commandes, très inégalement réparties dans le temps, mais provenant dans leur grande majorité de Toulouse et de ses environs immédiats.

Commandes de confréries aux orfèvres toulousains

Date	Confrérie	Lieu	Église
4 janvier 1419	Saints-Apôtres	Toulouse	basilique Saint-Sernin
18 février 1451	Saint-Nicolas et Sainte-Catherine	Auch	
11 juin 1466	Table du Purgatoire	Verfeil	église Saint-Blaise
22 février 1507	Sainte-Marie	Toulouse	cathédrale Saint-Etienne
15 juin 1510	Sainte-Catherine	Toulouse	église de la Dalbade
29 avril 1511	Notre-Dame	Montesquieu-Lauragais	église paroissiale

D'autres commandes (4) sont le fait de nobles, seigneurs des environs de Toulouse qui font réaliser des objets liturgiques dont les contrats ne révèlent pas la destination : oratoire, chapelle funéraire dans l'église paroissiale ou bien donation à quelque église ou monastère privilégié par le lignage ? Ainsi, Bernard de Faudoas, seigneur de Séguenville, passe contrat le 8 mai 1448 avec les orfèvres Pierre Clément et Jean Faudemer pour la réalisation d'une custode d'argent¹⁹⁴. Pierre de Cluzel promet, le 25 juin 1462, de faire un calice d'argent doré à « noble Santon de Mercadier, écuyer de Penne d'Albigeois »¹⁹⁵. Le 18 juin 1463, le même argentier s'engage à faire un reliquaire d'argent pour noble Hugues Guilhot,

194. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5011, Not. Azémar Larue, fol. 85v, 8 mai 1448, acte annulé le 7 novembre 1449.

195. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 110, 25 juin 1462.

damoiseau du Faget¹⁹⁶. À ces commandes d'orfèvrerie religieuse faite par des membres assez modestes de la noblesse locale vient s'ajouter une unique commande d'orfèvrerie adressée à l'orfèvre Jean de Ricmalhol par le comte d'Astarac le 5 janvier 1447¹⁹⁷.

Un marchand montalbanais, Guichard Séguier passe commande le 4 décembre 1433 à Guillaume de Fontmeilhan d'une statuette en argent de la Vierge à l'Enfant, mais sans doute agit-il comme le représentant d'une confrérie¹⁹⁸ ?

Les deux derniers commanditaires laïcs appartiennent au milieu artistique. La première n'est autre que la veuve de l'imagier Raymond Portal, membre d'un important lignage de peintres et de sculpteurs toulousains¹⁹⁹ et le second est l'orfèvre Jean Maynard qui passe commande le 14 avril 1466 d'une statuette en argent à son confrère Pierre de Cluzel²⁰⁰. Il s'agit sans doute en l'occurrence de sous-traiter une commande qui lui a été faite.

Commandes d'ecclésiastiques aux orfèvres toulousains

Date	Confrérie	Lieu	Église
30 janvier 1430	Chapitre des chanoines	Rodez	cathédrale
9 avril 1434	Évêque	Alet	cathédrale
6 avril 1443	Frère	Toulouse	couvent des Hospitaliers de Saint-Jean
4 avril 1444	Prêtre	Saint-Gaudens	
28 août 1460	Sacristain	Sorèze	monastère
21 mars 1463	Curé	Aignan	église paroissiale
14 août 1465	Moine chartreux	Castres	chartreuse
12 septembre 1470	Curé	Montgey	église paroissiale
24 mars 1472	Chanoine	Rieux	cathédrale
30 novembre 1483	Curé	Montesquieu-Volvestre	église paroissiale
28 juin 1487	Curé	Colomiers	église paroissiale
19 mai 1488	Curé	Valentine	église paroissiale
4 mai 1489	Frère	Toulouse	couvent des Augustins
4 janvier 1508	Curé	Gramat	église paroissiale
18 juillet 1508	Moine	Layrac	monastère bénédictin

Les commandes adressées aux orfèvres toulousains par des membres du clergé sont moins nombreuses (15), mais n'en témoignent pas moins d'un réel maintien de la commande cléricale, voire même d'un renouveau au sortir des ravages de la guerre de Cent Ans. Elles offrent une variété intéressante qui permet de noter la survie d'une commande monacale et la légère suprématie des églises paroissiales et des couvents urbains sur les cathédrales.

Orfèvrerie civile et religieuse

Laïcs ou religieux, ce sont avant tout des pièces d'orfèvrerie que commandent les groupes ou les individus aux argentiers toulousains. Les bijoux sont très rares dans les contrats de commandes, il faut sans doute penser que les orfèvres possédaient des stocks prêts à être vendus dans leur ouvrier. Cependant, ce commerce existe bien comme l'atteste une reconnaissance de dette. Le 29 mars 1496, un barbier de Toulouse reconnaît devoir à l'orfèvre Étienne Daniel la somme de 4 livres tournois pour l'achat d'un anneau d'or²⁰¹.

Plus nombreuses sont les mentions de vaisselle d'argent, aussi bien dans les testaments que dans les contrats. Elles concernent des marchands, des officiers royaux ainsi que des membres de la noblesse. Le 5 janvier 1447, Jean de Ricmalhol

196. A.D. Haute-Garonne, 3 E 178, Not. Sapientis, fol. 82, 18 juin 1463.

197. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapientis, fol. 40, fol. 72 et 91, 5 janvier 1447.

198. A.D. Haute-Garonne, 3 E 384, Not. Guillaume Astorg, fol. 4, 4 décembre 1433, acte annulé le 27 février suivant.

199. A.D. Haute-Garonne, 3 E 851 (1), Not. Henri Bernat, fol. 45v, 11 juin 1418.

200. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 336r et v, 14 avril 1466.

201. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3727, Not. Eyguière, fol. 85, 29 mars 1496.



FIG. 2. BUSTE RELIQUAIRE DE SAINT-AVENTIN. Conseil Départemental de la Haute-Garonne/ Archives Départementales. Photographie : Laure-Catherine Themelin -Bruno Venzac.

promet de faire douze tasses d'argent pour Noble Jean de Garros, secrétaire du comte d'Astarac²⁰². Chaque tasse aura un poids d'un marc et demi d'argent au signe de Toulouse, le tout pour 38 livres tournois. Le 19 décembre 1511, Nicolas Bloteau reçoit des mains de Nicolas Bertrand, capitoul de Toulouse, et d'Antoine de Flaran, trésorier du roi, une tasse d'un poids de deux et demi marcs d'argent afin qu'il la répare²⁰³. Les pièces de vaisselle d'argent font aussi l'objet d'échanges entre les orfèvres toulousains et leurs collègues des villes voisines. Ainsi, le 14 janvier 1455, Jean de la Motte, orfèvre de Rodez, reconnaît devoir à Raimond de Caylar 25 livres tournois pour quatre tasses d'argent qu'il a faites pour lui²⁰⁴.

Face à ces très rares commandes d'orfèvrerie profane conservées dans les actes notariés et qui ne représentent assurément qu'une petite partie de cette production, celles d'objets religieux sont beaucoup plus nombreuses, précises et variées (80 commandes).

La ferveur envers les reliques des saints locaux des églises paroissiales mais aussi des saints universaux des cathédrales et des monastères et couvents se traduit par une importante commande de reliquaires aux orfèvres toulousains tout au long de la période (30 commandes). Quatorze commandes n'en précisent pas le type précis, tandis que sept autres évoquent des châsses, deux chefs-reliquaire et la dernière une monstrance-reliquaire (fig. 2).

Commandes de reliquaires

Date	Type	Lieu	Église
1414	Reliquaire	Brusque	église paroissiale
1416	Châsse de saint Georges	Puycalvary	seigneur
1416	Reliquaire	Martres-Tolosane	église paroissiale
1425	Reliquaire de saint Germier	Muret	église Saint-Germier
1429	Reliquaire	Roquefort	église paroissiale
1430	Reliquaire	Rodez	cathédrale Sainte-Marie
1430	Reliquaire	Rodez	cathédrale Sainte-Marie
1433	Reliquaire	Gimont	église Saint-Barthélémy
1434	Reliquaire	Saint-Girons	église Notre(Dame de Saint-Vallier
1442	Chef-reliquaire de saint Gaudens	Saint-Gaudens	église Saint-Pierre
1443	Reliquaire	Castelsarrasin	
1443	Reliquaire	Toulouse	église des Hospitaliers de Saint-Jean
1446	Chef-reliquaire de saint Tirse	Labruguière	église paroissiale

202. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Pierre Sapientis, fol. 40, fol. 72 et 91, 5 janvier 1447.

203. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2760, Not. Jean Clavelli, fol. 371r et v, 19 décembre 1511.

204. A.D. Haute-Garonne, 3 E 179, Not. Raimond André, fol. 41v, 14 janvier 1455.

1452	Châsse de saint Germier	Muret	église Saint-Germier
1460	Reliquaire	Sorèze	monastère
1460	Châsse de saint Cyr et sainte Julitte	Toulouse	Saint-Sernin
1461	Reliquaire	Plano Valnesti	Saint-Pierre
1461	Reliquaire	Ile en Dodon	église paroissiale
1463	Reliquaire	Le Faget	Noble Hugues Guilhot
1463	Châsse de saint Jacques	Mazères	église paroissiale
1466	Reliquaire	Mont-en-Astarac	église paroissiale
1475	Reliquaire-monstrance de saint Barthélémy et saint Bonaventure	Castelnau-de-Levis	Saint-Barthélémy
1485	Châsse de saint Ybard	Saint Ybard	église paroissiale
1492	Châsse de Saint-Jacques	Toulouse	cathédrale Saint-Étienne
1494	Châsse de saint Blaise	Montfort	église paroissiale
1504	Châsse de saint Blaise	Toulouse	église de la Dalbade
1508	Reliquaire	Saint-Jean de Layrac	monastère
1513	Reliquaire	Gaur	église paroissiale Saint-Léger
1518	Reliquaire	Seix	église paroissiale
1527	reliquaire	Montgaillard	église paroissiale

Avec les reliquaires, les croix d'autel ou processionnelles sont les ouvrages d'orfèvrerie les plus souvent commandés par les communautés religieuses et les fabriques paroissiales (fig. 3).

Commandes de croix

Date	Type	Lieu	Église
1413	Croix	Lombez	cathédrale
1414	Croix	Carcassonne	collégiale
1416	Croix	Lacourt-en-Couserans	église paroissiale
1418	Croix	Plaisance-du-Touch	église paroissiale
1421	Croix	Villepinte	église paroissiale
1422	Croix	Barran	église paroissiale
1427	Croix	Auriac	église paroissiale
1447	Croix de procession	Auriac	église paroissiale
1451	Croix	Auch	Confrérie saint Nicolas et sainte Catherine
1454	Croix	Agen	Saint-Caprais
1464	Croix	Loubens	église paroissiale
1466	Croix de procession	Roumengoux	église paroissiale
1466	Croix	Puycasquier	église paroissiale
1467	Croix	Verfeil	église Saint-Blaise
1469	Croix	Valentine	église paroissiale
1470	Croix-reliquaire	Montgey	église paroissiale
1480	Croix	Cambias	église paroissiale
1487	Croix	Colomiers	église paroissiale
1497	Croix	Saint-Girons	église paroissiale
1503	Croix	Molas-en-Astarac	église paroissiale
1503	Croix	Fingan	église paroissiale
1506	Croix	Villesavary	église paroissiale
1508	Croix	Gramat	église paroissiale
1509	Croix de procession	Cintegabelle	église paroissiale
1512	Croix de procession	Quint	église paroissiale
1513	Croix	Bessière	église paroissiale
1517	Croix	Monestier	église paroissiale



FIG. 3. CROIX DE LAGARDELLE (31), ARGENT DORÉ, 1450, portant le poinçon de Barthélémy de Bruxelles. Conseil Départemental de la Haute-Garonne/ Archives Départementales / photographie : Laure-Catherine Themelin - Bruno Venzac

Les vingt-sept commandes de croix d'argent sont très majoritairement le fait de modestes églises paroissiales. Elles s'étendent sur toute la période et offrent aux ateliers toulousains des débouchés réguliers.

Les autres objets d'orfèvrerie religieuse sont beaucoup moins fréquents dans les contrats notariés. Le 22 février 1507, les bailes de la confrérie de Sainte-Marie de Saint-Étienne de Toulouse passent commande d'un calice d'un poids de 4 marcs d'argent²⁰⁵. Nicolas Bloteau réalise un calice d'argent pour deux paroissiens d'Aurignac dans le diocèse de Toulouse le 28 mai 1512²⁰⁶. Pierre de Cluzel en fait un autre pour le noble Santon de Mercadier, écuyer de Penne d'Albigeois en 1462²⁰⁷. Jean de Bruxelles réalise une patène avec la gravure du Père Eternel vers 1430, aujourd'hui conservée dans l'église de Garin.

Son parent Barthélémy de Bruxelles, qui reçoit lui aussi de nombreuses commandes d'œuvres d'orfèvrerie religieuse, promet le 23 août 1446, à deux ouvriers de Labruguière dans le diocèse de Lavaur de réaliser « une custode d'argent pour conserver le corps de Notre Seigneur Jésus Christ, émaillée d'or, « *veyriatam de aura* », d'un poids de deux marcs d'argent²⁰⁸. L'orfèvre Pierre Clément passe contrat le 8 mai 1448 avec Bernard de Faudoas, seigneur de Séguenville pour une custode d'argent²⁰⁹. Bernard de Serier passe également un contrat pour la fabrication d'une custode destinée à l'église paroissiale du Mas Saintes-Puelles dans l'Aude le 14 novembre 1495²¹⁰. Le même promet le 20 octobre 1444, aux membres de la fabrique de l'église paroissiale de Lavaurette, dans le diocèse de Cahors, de réaliser une custode d'argent doré pour y conserver le corps du Christ d'un poids de deux marcs d'argent²¹¹. L'orfèvre Jean de Sanarens s'engage le 9 juillet 1419, à réaliser une custode pour l'église de Saint-Frajou²¹².

Calices, patènes et custodes forment un ensemble de neuf pièces d'orfèvrerie commandées aux orfèvres toulousains. Plus anecdotiques sont les commandes faites par le chanoine de Rieux Bertrand d'Aix de deux bourdons d'argent dorés, le 24 mars 1472 à Barthélémy de Bruxelles. L'orfèvre s'engage à bien faire son travail et à placer sur l'un des bourdons au sommet saint Jean avec son aigle et sur l'autre saint Matthieu et son ange²¹³.

Un autre type d'objet d'orfèvrerie religieuse commandé aux argentiers toulousains appartient au luminaire, il s'agit de candélabres (3) et de lampes (2). Barthélémy de Bruxelles s'engage le 30 novembre 1483 à réaliser pour l'église de Montesquieu-Volvestre deux candélabres d'argent fin à l'imitation de ceux de l'église des Frères Prêcheurs de Toulouse²¹⁴. Son confrère Héliot Engilbert réalise un candélabre d'argent pour l'église Saint-Michel de Castelnaudary²¹⁵. L'orfèvre Étienne II Abbadie reçoit la commande le 26 mai 1477, les bailes du luminaire de l'église de la Dalbade de Toulouse de deux lampes destinées à être placées sur l'autel de l'église. Les deux orfèvres reçoivent pour les réaliser 3 mars et 2 onces d'argent²¹⁶ tandis que Jean Maynard s'engage à faire un luminaire d'argent dont la forme n'est pas précisée pour la même église le 18 mai 1477²¹⁷.

Les particuliers et les communautés religieuses acquièrent également des statuettes de la Vierge et des saints auprès des ouvriers toulousains (9).

Commandes de statuettes d'orfèvrerie

Date	Objet	Lieu	Église
4 décembre 1433	Statuette de la Vierge à l'Enfant	Montauban	
21 mars 1463	Statuette de la Vierge de l'Assomption	Aignan	église paroissiale
14 août 1465	Statuette de saint Roch	Castres	chartreuse ?
14 avril 1466	Statuette de Vierge à l'Enfant		

205. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1957, Not. Jean Bruguerie, fol. 105r et v, 22 février 1507.

206. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2761, Not. Jean Clavelli, fol. 242r et v, 28 mai 1512 et 2762, Not. Jean Clavelli, fol. 30v, 28 mai 1512.

207. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 110, 25 juin 1462.

208. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7043, Not. Sapientis, fol. 49 et 6r et v, 23 août 1446.

209. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5011, Not. Azémar Larue, fol. 85v, 8 mai 1448, acte annulé le 7 novembre 1449.

210. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1596, Not. Boschayroni, fol. 148, 14 novembre 1495.

211. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4468, Not. Gilles de Letinier, fol. 55v, 20 octobre 1444.

212. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2955, Bernard de Cuguron, fol. 96v-97, 26 juillet 1419.

213. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4119, Not. Ganhadie, fol. 246, 24 mars 1492. Sylvain MACARY, *L'orfèvrerie à Toulouse aux XV^e et XVI^e siècles (1460-1550)*, 1904., p. 119.

214. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7035, Not. Sapientis, fol. 331, 30 novembre 1483.

215. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3539, Not. Pierre Duranti, fol. 138v, 3 décembre 1463, acte annulé le 22 mars 1464.

216. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5724, Not. Guilhem Mercier, fol. 90v, 26 mai 1477.

217. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5724, Not. Guilhem Mercier, fol. 89, 18 mai 1477.

1488	Statuette de Vierge à l'Enfant	Belpech	église paroissiale
3 mai 1504	Statuette de Vierge à l'Enfant		
15 juin 1510	Statuette de sainte Catherine	Toulouse	Notre-Dame de la Dalbade
1510	Statuette de saint Sébastien	Toulouse	Notre-Dame de la Dalbade
28 avril 1511	Statuette de la Vierge à l'Enfant	Montesquieu	église paroissiale

Enfin l'orfèvre François Zay reçoit la commande le 9 avril 1434 d'un parement pour une église de Lectoure²¹⁸.

Techniques et matériaux

La très grande majorité des objets commandés aux orfèvres toulousains sont des pièces d'argent, parfois doré. Ainsi, le 4 janvier 1508, Pierre de Saint-Médard, recteur de l'église de Gramat dans le diocèse de Cahors et Jacques Archimbal, consul du même lieu, passent commande à Nicolas Bloteau d'une croix d'argent d'un poids de 10 marcs. Elle devra être dorée. Les commanditaires s'engagent à fournir l'or et l'argent²¹⁹. Le métal est ainsi souvent donné par les commanditaires sous la forme de marcs ou bien de vaisselle pleine ou brisée.

Un contrat passé par le même orfèvre le 29 avril 1511 permet d'entrevoir la façon dont les commanditaires se procurent le métal précieux. Les bailes de la confrérie de Notre-Dame de Montesquieu, en Lauragais, lui demandent de réaliser une statuette en argent de la Vierge à l'Enfant d'un poids de 5 marcs et demi. Ils précisent qu'ils ont acheté le métal précieux au marchand Bernard de la Forcade à Toulouse²²⁰.

Les orfèvres travaillent en collaboration avec d'autres corps de métiers. Ainsi le 2 juin 1512, Nicolas Bloteau confie à Jean Lacombe, « *scusor* » de bois, la façon de trois images qu'il devra argenter, l'une de la Vierge, l'autre de saint Jean et la troisième d'un Crucifix, tous de la même taille de sept palmes et demi, sans doute destinées à une croix processionnelle, pour le prix de 20 écus²²¹.

Les commanditaires fournissent souvent un modèle à l'argentier comme ceux de l'église paroissiale de Villesavary qui confient en 1506 à Jean Astolh un parchemin avec une croix dessinée pour le guider dans son travail²²². Le 31 mai 1447, Barthélémy de Bruxelles reçoit des fabriciens de l'église paroissiale d'Auriac la commande d'une grande croix d'argent qu'ils exigent d'être faite à l'identique d'une précédente dont le modèle est dessiné sur un parchemin montré à l'artiste en présence du notaire et des témoins²²³. Le 28 juin 1487, Pierre Clément s'engage lui aussi à réaliser une croix d'argent pour Rigaud Ricard, curé de Colomiers et Jean Ricard, son frère, marchand, comme en témoigne le prix fait sur une peau de parchemin comportant deux dessins de la future croix²²⁴. Pierre de Cluzel reçoit une commande le 8 mai 1461, d'un reliquaire d'argent doré et promet de le faire selon le modèle qui lui a été fourni sous la forme d'un patron dessiné sur papier²²⁵.

Souvent, l'objet commandé n'est autre que la reproduction d'une pièce d'orfèvrerie préexistante. Pierre de Cluzel promet le 28 août 1460 au sacristain du monastère de Sorèze de réaliser pour eux un reliquaire d'argent semblable à celui de l'église d'Auriac dont ils lui ont montré le patron sur un papier²²⁶. Le 13 septembre 1509, Jacques de Moriac, syndic de l'église paroissiale de Saint-Pierre de Sainte-Gabelle et Bernard de Ville, bayle de la confrérie de Saint-Blaise de la même église passent commande à Pierre Maistre, argentier de Toulouse, d'une croix d'argent qu'ils souhaitent voir réalisée sur le modèle d'une croix d'argent dorée qu'il a déjà faite pour l'église de Borret dans le diocèse de Montauban²²⁷.

Si les contrats précisent le plus souvent le poids en marcs et en onces, ils sont plus rares à évoquer les dimensions de l'objet souhaité. Pierre de Cluzel promet le 26 avril 1464 de faire une croix de quatre marcs d'argent pour l'église de

218. A.D. Haute-Garonne, 3 E 384, Not. Guillaume Astorg, 1433-1434, fol. 34, 9 avril 1434.

219. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1508-1509, Not. Dupuy, fol. 120v, registre 1517, fol. 21v.

220. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2760, Not. Jean Clavelli, fol. 238r et v, 29 avril 1511.

221. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2764, Not. Jean Clavelli, fol. 4, 2 juin 1512.

222. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1957, Not. Jean Bruguerie, fol. 53v, 26 juin 1506.

223. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not. Sapientis, fol. 90, 31 mai 1447.

224. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6150, Not. Guilhem de Podio, fol. 19v-20, 28 juin 1487, acte annulé le 5 juillet 1487.

225. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 5, 8 mai 1461.

226. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4398, Not. André del Grès, fol. 90-92, 28 août 1460.

227. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6186, Not. Guilhem de Podio, fol. 226r et v, 13 septembre 1509. Jules DE LAHONDÈS, « Quatre traités conclus avec des artistes de Toulouse », *B.S.A.M.F.*, 1897, p. 161.

Loubens selon la longueur et la largeur du patron qui lui a été montré²²⁸. Les bailes de la chapelle Sainte-Catherine dans l'église Notre-Dame-de-la-Dalbade de Toulouse prennent le soin le 15 juin 1510 de préciser qu'ils désirent une statuette de sainte Catherine d'une dimension de 3 palmes de haut, avec un entre-pied de 6 palmes pour un poids de 12 marcs d'argent²²⁹.

Peu de techniques d'orfèvrerie sont expressément mentionnées dans les contrats. Le 25 novembre 1492, l'argentier Benoît Botas s'engage à réaliser avec son confrère Guiraud de Lassus une châsse de saint Jacques destinée à la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, en argent estampé²³⁰. Barthélémy de Bruxelles promet, quant à lui, le 23 août 1446, de faire une custode d'argent émaillé d'or²³¹», ainsi qu'un calice de la même facture²³².

Le pommeau de la croix commandée par les fabriciens de Puycasquier à Perrénet Clément en 1466 est orné des têtes de six apôtres émaillées et de quatre piliers d'argent.

Une évocation des techniques des argentiers toulousains est fournie par le reliquaire-monstrance conservée dans l'église Saint-Barthélémy de Castelnau-de-Levis en Albigeois. Cet objet en verre et argent (hauteur : 29 cm, largeur : 24,5 cm) porte en effet le poinçon de Toulouse et celui de l'orfèvre GDB, identifié à Guillaume d'Abbadie. Il présente un pied hexagonal reposant sur six points en forme d'être hybrides. Sa partie supérieure est composée d'un cylindre de verre horizontal dont les extrémités s'engagent dans des manchons en métal qui présentent une élévation en forme de pignon en partie ajouré. Un médaillon figure Dieu le Père trônant et saint Barthélémy. Daté de 1475, il contient les reliques de saint Barthélémy et de saint Bonaventure²³³.

Une imagerie religieuse

L'iconographie des pièces d'orfèvrerie évoquée par les contrats toulousains est tout à fait représentative de la dévotion tardo-médiévale. Si la présence de Dieu le Père y est assez rare, il figure quand même sur un médaillon du reliquaire monstrance de Castelnau-de-Lévis²³⁴ et sur une patène réalisée par Jean de Bruxelles vers 1430, conservée dans l'église de Garin. Cependant, la dévotion des fidèles se tourne davantage vers la Vierge et le Christ souffrant sur la croix.

Les croix commandées aux argentiers toulousains adoptent toutes le même schéma, nuancé par l'ajout de quelques figures dans certains cas. La commande faite à Jean Astolh le 18 avril 1511 par les membres de la fabrique de l'église de Quint, dans les environs de Toulouse, en est tout à fait représentative. La croix doit figurer en son centre la figure du crucifié, entouré de chaque côté par les figures de la Vierge et de saint Jean avec, au pied de la croix « lo laste », il s'agit de Lazare, et au sommet, le pélican²³⁵. La croix d'argent doré, commandée à Pierre de Clusel, par les bailes de la confrérie du Purgatoire de l'église Saint-Blaise de Verfeil en juin 1467 porte, au-dessus du crucifié l'inscription « *Jesus Nazarenus* » et son pied ou pommeau est en forme de maçonnerie avec à son pied, saint Blaise, la Vierge et saint Jean. De chaque côté du crucifix des branches s'élançant du pommeau, avec à droite un ange tenant le soleil et à gauche un autre tenant la lune. Au revers de la croix, la Vierge à l'Enfant est couronnée par un ange, surmonté d'un tabernacle portant saint Jean, entouré de saint Luc, saint Marc et saint Mathieu²³⁶.

Une iconographie bien établie qui ne varie guère²³⁷. La croix commandée par la paroisse de Saint-Sever de Monestier adopte la même imagerie, mais remplace la figure de Lazare au pied du crucifié par celle de saint Marcel,

228. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 208v-209, 26 avril 1464.

229. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4051, Not. Mathurin Forasterii, fol. 21v-22, 15 juin 1510.

230. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5556, Not. Barthélémy Martin, fol. 12, 25 novembre 1492. R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 698.

231. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7043, Not Sapiensis, fol. 49 et 61r et v, 23 août 1446.

232. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7034, Not Sapiensis, fol. 90, 31 mai 1447.

233. Classé monument historique au titre d'objet le 12 mai 1904. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 64.

234. Classé monument historique au titre d'objet le 12 mai 1904. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 64.

235. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 171r et v, 18 avril 1511. Idem pour la croix commandée pour l'église de Gramat en 1508 à Nicolas Bloteau.

236. S. MACARY, *L'orfèvrerie à Toulouse...* p. 113-114.

237. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 310 v-311, 13 janvier 1466, acte annulé barré, en marge le 27 juin 1466, règlement définitif. Croix de l'église de Roumengoux réalisée le 13 janvier 1466 par Pierre Clément. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 315, 25 janvier 1466. Croix de l'église de Puycaquier commandée au même orfèvre le 25 janvier 1466. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6150, Not. Guilhem de Podio, fol. 67r et v, 68, 18 avril 1488. Croix réalisée par le même orfèvre en 1488. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6150, Not. Guilhem de Podio, fol. 19v-20, 28 juin 1487, acte annulé le 5 juillet 1487. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 208v-209, 26 avril 1464. Croix réalisée par Pierre de Clusel pour l'église de Loubens en 1464.

pape et martyr²³⁸. À Saint-Girons, c'est celle de saint Georges en cavalier qui se tient au pied de la croix²³⁹. Plus originale encore, la croix, réalisée par Guillaume Olivi en 1503 pour l'église de Finhan, présente le crucifié, entouré de la Vierge, saint Jean, saint Barthélémy et saint Martin²⁴⁰.

Le revers des croix toulousaines offre plus de diversité. Celle de Quint doit figurer au centre saint Pierre, patron de la paroisse, et aux quatre bouts de la Croix, les évangélistes²⁴¹. Pour le revers de la croix de Colomiers, les fabriciens ont choisi en 1487 de faire représenter Dieu le Père au milieu des autres évangélistes tout comme ceux de Molas-en-Astarac en 1503²⁴². La croix réalisée pour l'église de Gramat par Nicolas Bloteau en 1508 ajoute aux figures des évangélistes leurs emblèmes²⁴³. Parfois, la Vierge y apparaît sous la forme d'une piété comme sur la croix de l'église de Saint-Sever de Monestier sur un bout de bras de la croix, l'autre étant réservé à la figure de saint Martin²⁴⁴. Jean de Diversorio doit figurer en 1513 sur le revers de la croix qu'il réalise pour l'église de Bessières, non pas la Vierge mais saint Étienne et les quatre évangélistes²⁴⁵.

L'iconographie des saints met en avant des saints universels comme les apôtres Jacques²⁴⁶, Barthélémy²⁴⁷ et Pierre, un saint cavalier, Georges, un confesseur, Martin et des thaumaturges aux vertus anti-pesteuses comme saint Sébastien²⁴⁸ et saint Roch²⁴⁹, mais surtout des saints locaux dont les châsses et les reliquaires abritent les précieux restes²⁵⁰. Les saintes sont également présentes avec le reliquaire en argent doré de saint Cyr et sainte Julitte commandé le 10 octobre 1460 à Pierre de Cluzel pour la basilique de Saint-Sernin²⁵¹ et la statuette de sainte Catherine destinée à la confrérie vouée à la sainte dans l'église de la Dalbade de Toulouse²⁵².

La dévotion mariale est bien représentée par les statuettes de Vierge à l'Enfant commandées par les confréries et les paroisses²⁵³. L'iconographie de ces images de dévotion est rarement précisée sauf dans le cas de la Vierge de l'Assomption commandée à Pierre de Cluzel le 31 mars 1461 : elle devra porter une couronne et un nimbe avec douze étoiles, ses pieds seront posés sur un croissant de lune, et l'Enfant Jésus portera aussi une couronne²⁵⁴.

Constituées dans leur grande majorité d'argent, parfois doré, les pièces d'orfèvrerie commandées aux orfèvres toulousains présentent de grandes variétés de poids et de prix. Certaines comme les deux bourdons et les custodes semblent d'un coût abordable, par contre au sein d'une même catégorie, les écarts de prix entre croix d'argent, reliquaires et statuettes se justifient par des dimensions et des poids très divers exigés par les commanditaires. Dans l'ensemble, les communautés religieuses et les individus ont dû investir des sommes importantes, d'abord pour acquérir le métal précieux et, plus accessoirement pour rétribuer l'orfèvre. Cet effort financier ne semble pas avoir freiné le marché de l'orfèvrerie au regard des nombreuses commandes faites aux argentiers toulousains.

238. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3739, Not. Eyguière, fol. 302r et v, 17 octobre 1517.

239. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3727, Not. Eyguière, fol. 158v-159, 14 mars 1497. Acte annulé le 12 juin 1497.

240. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 227v-228, 1503. Robert MESURET, *Toulouse, métropole artistique de l'Occitanie*, Toulouse, Saur, 1986, p. 64.

241. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 171r et v, 18 avril 1511.

242. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6150, Not. Guilhem de Podio, fol. 19v-20, 28 juin 1487, acte annulé le 5 juillet 1487. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2222, Not. Pierre Canini, fol. 222r et v, 27 juin 1503.

243. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1508-1509, Not. Dupuy, fol. 120v, registre 1517, fol. 21v.

244. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3739, Not. Eyguière, fol. 302r et v, 17 octobre 1517. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3727, Not. Eyguière, fol. 158v-159, 14 mars 1497.

245. A.D. Haute-Garonne, 3 E 1958, Not. Jean Bruguerie, fol. 354r et v, 19 janvier 1513, acte annulé le 28 août 1514.

246. A.D. Haute-Garonne, 3 E 5556, Not. Barthélémy Martin, fol. 12, 25 novembre 1492, R. CORRAZE, « Les rues artistiques de Toulouse... », p. 663-741, p. 698.

247. Classé monument historique au titre d'objet le 12 mai 1904. R. MESURET, *Toulouse, métropole artistique...*, p. 64.

248. Jean de Diversorio reçoit la commande des bailes de la chapelle Sainte-Catherine de l'église de la Dalbade de Toulouse d'une statue d'argent doré de saint Sébastien. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4052, Not. Forestier 4052, fol. 21r et v, acte annulé.

249. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 282v, 14 août 1465.

250. Labruguière, chef-reliquaire de saint Tirse. A.D. Haute-Garonne, 3 E 7043, Not. Sapientis, fol. 49 et 61r et v, 23 août 1446. Saint-Hibard, châsse d'argent de saint. A.D. Haute-Garonne, 3 E 6149 bis, Guilhem Peyronis, fol. 175v, 27 août 1485, acte annulé le 27 septembre 1485. Le 5 mars 1425, Saint-Germier de Muret. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2955, Not. Bernard de Cuguron, fol. 113v, 5 mars 1425.

251. A.D. Haute-Garonne, 3 E 3537, Not. Philippe Duranti, fol. 7v-8v, 3 septembre 1460.

252. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4051, Not. Mathurin Forasterii, fol. 21v-22, 15 juin 1510.

253. A.D. Haute-Garonne, 3 E 384, Not. Guillaume Astorg, fol. 4, 4 décembre 1433, acte annulé le 27 février suivant. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie, fol. 336r et v, 14 avril 1466. A.D. Haute-Garonne, 3 E 2760, Not. Jean Clavelli, fol. 238r et v, 29 avril 1511.

254. A.D. Haute-Garonne, 3 E 4118, Not. Albert Ganhadie fol. 96v, 31 mars 1461.

Les commandes d'orfèvrerie adressées aux orfèvres toulousains

Objet	Matière	Poids	Poids en gr	Salaire	Total
Bourdon	argent	4 marcs	1,958 kg	2 écus	54 l. 10 st.
Bourdon	argent doré	4 marcs	1,958 kg	4 écus	56 l.
Calice	argent	4 marcs	1,958 kg		
Calice		1 marc	489,5 g		
Chef reliquaire		10 marcs onces	5,047 kg		
Chef reliquaire	argent	10 marcs	4,895 kg	7 moutons et 3 gros	141 l. 8 s. t.
Châsse	argent	7 marcs	3,426 kg	15 écus	128 l. 5 d. t.
Croix	argent	12 marcs	5,874 kg		
Croix	argent	4 marcs	1,958 kg	13, 5 l	65 l 10 s.t.
Croix	argent	8 marcs	3,916 kg	12 l. 5 s t	116 l 5 s.t.
Croix	argent	7 marcs	3,426 kg		
Croix	argent	15 marcs	7,342 kg	25 écus	228 l 5 s. t.
Croix	argent	12 marcs	5,874 kg	1 écu et 12 doubles	157 l. 5 s t.
Croix	argent	4 marcs	1,958 kg		
Croix	argent	10/11 marcs	4,895 kg		130 l. t.
Croix	argent	10 marcs	4,895 kg		135 l. t.
Croix	argent	8 marcs 4 onces	3,038 kg		
Croix	argent	4 marcs	1,958 kg	10 écus	67 l. t 5 s
Croix	Argent doré	14 marcs	6,853 kg	9 écus	194 l. 5 s t
Croix	Argent doré	4 marcs	1,958 kg	44 l t	44 l t
Croix processionnelle	argent	2 marcs	979 g		
Croix processionnelle	argent	3 marcs	1,468 kg		
Croix processionnelle	argent	3,5 marcs	1,712 kg	13 l t	58 l t 10 s
Custode	argent	2 marcs	979 g	3 moutons	17 l. t.
Custode	argent	3 marcs	1,468 kg		
Custode	argent	2 marcs	979 g		
Lampe	argent	1 marc 1 once	520 g		
Luminaire	argent	2 marcs 6 onces	1,162 kg		
Reliquaire	argent	3 marcs	1,468 kg	6 l. t	45 l t.
Reliquaire	argent	6 marcs	2,937 kg		
Reliquaire	argent	16 marcs 12 deniers	7,900 g		
Reliquaire	argent	6 marcs 2 onces	2,998 kg	8 écus	89 l. t.
Reliquaire	argent	42 marcs 7 onces	20,773 kg		
Reliquaire	argent	3 marcs	1,468 kg	27 écus	75 l. 15 s. t.
Reliquaire	Argent doré	6/7 marcs	2,937 kg	9 écus 12,5 gros	106 l 6 s 2 d.t.
Statuette	argent	12 marcs	5,874 kg	36 l. t.	192 l t.
Statuette	argent	5,5 marcs	2,692 kg	11 écus	94 l. t. 15 s
Statuette	argent	7 marcs	3,426 kg	10 écus	93 l. t. 5 s.
Statuette	argent	5 marcs	2,447 kg	7 écus	76 l.t. 15 s
Statuette	argent	13 marcs	6,363 kg	12 moutons	60 l. t.
Tasse	argent	1,5 marc	734g		

Au terme de cette enquête, il apparaît clairement que Toulouse fut à la fin du Moyen Âge un centre actif d'orfèvrerie, disposant d'ateliers solides, acceptant de nombreuses commandes, majoritairement locales. Les argentiers ont sans aucun doute bénéficié du mouvement de restauration des églises et de reconstitution de leur mobilier liturgique au sortir de la guerre de Cent Ans. Sans faire appel à de grands mécènes, aristocratiques ou ecclésiastiques, leur activité était sans cesse alimentée par les nombreuses commandes qu'ils recevaient d'une clientèle avide d'orner ses églises et ses chapelles.

De ces nombreuses réalisations orfévrees demeurent quelques pièces clairement identifiées comme le reliquaire de Castelnau-de-Lévis. Il serait sans doute possible d'en repérer d'autres grâce à la confrontation des contrats de commandes et des nombreuses pièces d'orfèvrerie, en particulier des croix, conservées et classées au titre des monuments historiques dans les églises du Midi Toulousain.

À LA DÉCOUVERTE D'UNE TOILE PEINTE MÉDIÉVALE (PROVENANT D'UNE COLLECTION PARTICULIÈRE, LOT)

par Virginie CZERNIAK et Véronique LAMAZOU-DUPLAN*

À Toulouse, les inventaires après décès de la fin du Moyen Âge, couplés à quelques ventes à l'encan, livrent de nombreuses informations sur le décor textile des demeures des notables et des artisans. Lors d'une précédente séance de la Société Archéologique du Midi de la France (7 juin 2011) et pour le catalogue de l'exposition autour du parement d'autel des Cordeliers au Musée Paul Dupuy (2012), Véronique Lamazou-Duplan a présenté cette parure textile (linge de table, de lit, banquiers, coussins, tentures...) et a, en particulier, attiré l'attention sur une trentaine de mentions de tissus peints, cités dans ces documents toulousains entre 1402 et 1461¹. Elle incitait alors à une enquête qui permettrait de redécouvrir de telles pièces peut-être encore conservées. Or, sa consœur Virginie Czerniak connaissait l'existence d'une toile peinte, alors possédée en mains privées dans le département du Lot². Cette contribution vise donc, en croisant les regards, à présenter cette pièce inédite en la situant dans la production et les usages des tissus peints à la fin du Moyen Âge, à décrire son iconographie, à avancer quelques hypothèses sur sa provenance et sur son utilisation d'origine, pour l'heure inconnues³.

Cette pièce de toile de chanvre peinte mesure dans son état actuel 1,05 x 2,25 m, mais elle est incomplète. On y distingue, se succédant de gauche à droite sans délimitation, au moins trois scènes rattachées au cycle de la Passion : le Lavement de pieds (tronqué) ; le Christ priant au mont des Oliviers ; l'Arrestation du Christ, le baiser de Judas et l'essorillage de Malchus (fig. 1).

Les collections françaises conservent peu de toiles peintes médiévales ou du tout début du XVI^e siècle. Citons le fameux Parement de Narbonne (Musée du Louvre), une grisaille sur soie, pièce hors normes liée à une commande de Charles V. La plus belle série de toiles peintes, qui pourraient faire davantage écho à celles mentionnées dans les inventaires toulousains ou à celle présentée ici, est exposée au Musée des Beaux-arts de Reims (un cycle de la Passion

* Communication présentée le 13 mai 2014, voir *M.S.A.M.F.*, t. LXXXIV 2014, « Bulletin de l'année académique 2013-2014 », p. 263-264.

1. Virginie Czerniak est Maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'université Toulouse Jean-Jaurès, Véronique Lamazou-Duplan est Maître de conférences en histoire du Moyen Âge à l'université de Pau et des Pays de l'Adour.

Nous nous permettons de renvoyer à trois de nos articles qui étudient le vocabulaire, la technique et l'usage de ces pièces dans le décor textile des demeures toulousaines. Sur l'organisation de la maison et sur les objets mobiliers d'après les inventaires après décès, voir Véronique LAMAZOU-DUPLAN, « Décor, parure et couleurs des intérieurs toulousains d'après les registres notariés à la fin du Moyen Âge », dans *La maison au Moyen Âge dans le Midi de la France*, vol. 2, *M.S.A.M.F.*, hors-série 2008, 2009, p. 285-315. Plus particulièrement sur le décor textile : *eadem*, « Tentures et textiles dans l'habitat civil à Toulouse à la fin du Moyen Âge aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Le parement d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV^e siècle*, sous la direction de Maria Alessandra BILOTTA et Marie-Pierre CHAUMET-SARKISSIAN, coédition Musée P. Dupuy-Somogy, Paris, 2012, p. 74-85 ; « Les décors et parements textiles des demeures toulousaines à la fin du Moyen Âge », *Bulletin de l'année académique 2010-2011, M.S.A.M.F.*, t. LXXI 2011, Toulouse, 2014, p. 322-326 (publication augmentée des mentions de tentures, toiles peintes et tapisseries).

2. Les deux auteures tiennent à exprimer ici toute leur gratitude au dernier propriétaire de cette toile peinte qui les a chaleureusement accueillies et encouragées dans leurs travaux.

3. Les auteures de ce texte, l'une historienne familière des registres notariés toulousains, l'autre spécialiste de la peinture murale du Midi de la France, ne prétendent aucunement à l'exhaustivité bibliographique, en particulier pour les régions septentrionales. Leur modeste objectif est de mettre à disposition de la communauté scientifique les éléments tirés de leurs échanges et de l'observation d'une toile peinte, inédite et ne bénéficiant d'aucune documentation, conservée dans le sud-ouest de la France durant au moins deux décennies, jusqu'en 2014.



FIG. 1. VUE GÉNÉRALE DE LA TOILE. Cliché V. Czerniak.

(milieu XV^e siècle), une série sur la Vengeance de Jésus-Christ (début XVI^e siècle)⁴. L'hôtel-Dieu de Beaune conserve un Christ en majesté, toile peinte qui se serait trouvée dans l'infirmerie des Sœurs d'après un inventaire de 1501⁵. Récemment, la Vierge au manteau du musée Crozatier du Puy (peinture sur lin, liée aux Carmes du Puy et à de grands commanditaires, datée du début du XV^e siècle) a été magistralement mise en lumière⁶. Dans l'état de nos connaissances, l'inventaire des toiles peintes médiévales connues en France s'arrête à cette brève liste qui peut heureusement être complétée par des exemples connus en Allemagne, Suisse, Italie, Catalogne...⁷. En revanche, les sources médiévales (comptes, inventaires, prix-faits...) témoignent d'une production et des usages variés de ces toiles peintes dans les derniers siècles médiévaux et à l'aube de la modernité.

Si les publications ont fait, et font, la part belle aux broderies, aux tapisseries, l'intérêt pour les toiles peintes ne se manifeste véritablement que depuis une quinzaine d'années⁸. Ce renouvellement de la bibliographie et des regards,

4. Sur cette collection unique en France (25 toiles peintes), voir François Pomarède, « Les "toiles peintes" du Musée de Reims », dans *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, t. 91, 1976, p. 229-246 ; Monique FAVRE-COMMUNAL, « La Passion du musée de Reims. Étude technique et iconographique de toiles peintes du XV^e siècle », dans *Tentures médiévales dans le monde occidental et arabo-islamique, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge. Temps Modernes*, 111, 1, 1999, p. 357-371.

5. D'après la Base Palissy (PM21003074), « toile peinte à rapprocher des toiles peintes de Reims qui servaient de substituts à des tapisseries ; l'inventaire de 1501 mentionne « *item ung parement de toile poincte ouquel sont la magesté et les quatre ewangelistes* ». La fiche Palissy en ligne ne fournit pas de photographie.

6. Hélène MILLET et Claudia RABEL, *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay. Un chef d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Lyon, 2011.

7. Des références plus détaillées dans V. LAMAZOU-DUPLAN, « Tentures et textiles dans l'habitat civil à Toulouse... », p. 79, p. 84 (notes 32-34) ; toiles de Carême conservées dans les espaces germaniques, toiles du Musée diocésain de Gênes, tissus peints en Catalogne (ancienne Couronne d'Aragon) et en péninsule Ibérique... voir *infra*.

8. Parmi ces travaux, le premier jalon bibliographique important est celui posé par les actes du colloque *Tentures médiévales dans le monde occidental et arabo-islamique, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge. Temps Modernes*, 111, 1, 1999, déjà cité note 4 pour l'article de Monique Favre-Communal. Dans la même publication, voir les textes de : Françoise PIPONNIER, « Du palais aux tentes de guerre. Les textiles dans le cadre de vie » (p. 281-288) et « La diffusion des tentures à la fin du Moyen Âge. L'exemple de la Bourgogne » (p. 419-442) ; Dominique CARDON, « À la découverte d'un métier médiéval. La teinture, l'impression et la peinture des tentures et tissus d'ameublement dans l'Arte della lana (Florence, Bibl. Riccardiana, ms 2580) », p. 323-356 ; Perrine MANE, « Le lit et ses tentures d'après l'iconographie du XIII^e au XV^e siècle », p. 393-418 ; Thomas LÜTTENBERG, « Le tissu comme *aura*. Les fonctions des tentures à la cour d'Aragon et à Barcelone (XIV^e-XV^e siècle) », p. 373-392. La récente monographie de Hélène Millet et Claudia Rabel, déjà citée (sur la Vierge au Manteau du Puy, 2011) apporte de nombreux approfondissements sur une toile peinte qui sort du lot, très raffinée, de prix, ce qui permet en négatif de situer d'autres productions. En Angleterre, les mentions de toiles peintes ont attiré depuis longtemps l'attention des chercheurs. Nous tenons à exprimer notre profonde gratitude à Lisa Barber de nous avoir informée des publications sur les *Painted cloths* ou *stained cloths, le métier des Painters-Stainers* de Londres : John KENNEDY MELLING, *Discovery London's Guilds and Liveries*, Shire Publications, 1981, p. 84. Sur la production et le commerce des toiles peintes : Lisa

les analyses en laboratoire, permettent désormais de mieux connaître la production des tissus peints médiévaux, leur marché, leurs usages. Manifestement, un nombre infime de ces toiles peintes a été conservé, en regard des tapisseries et broderies. La redécouverte d'une pièce de ce type est donc, en soi, un événement exceptionnel. La fragilité de ces pièces moins spectaculaires que de riches tissus ouvrés, mais aussi la méconnaissance de leur existence expliquent ce désintérêt relatif de la communauté scientifique, en décalage avec la situation que les sources médiévales font connaître. Autant d'éléments qui, au-delà de cette contribution, incitent encore à poursuivre l'enquête et les découvertes, en particulier dans l'aire méridionale⁹.

Peindre sur tissu à la fin du Moyen Âge : une production sous-estimée

Les toiles peintes apparaissent dans la documentation notariée toulousaine sous diverses appellations : *pannum pictum, depictum, tela picta, pannum tele depictum, pannum laneum in quo est picta, in quo sunt pictae...*, *paramentum depictum, draps pincelos*¹⁰. Les notaires, malgré leur frustrante absence d'intérêt pour les provenances et les sujets représentés, ne confondent ces toiles peintes ni avec les toiles ouvrées (*pannum operatum*) ou brodées (*brodatum*)¹¹, ni avec les tapisseries, dans la mesure où ces trois catégories de textiles figurés n'ont pas la même valeur marchande¹². La bibliographie n'a pourtant que rarement prêté attention à ces distinctions.

En pratique, comme l'a parfaitement montré Dominique Cardon à la lumière d'un traité florentin et de son expertise des tissus médiévaux, cette technique combinait de multiples étapes et procédés, relevant tantôt ou à la fois de la teinture, de l'impression au block, de la peinture sur tissu¹³. Les supports textiles choisis étaient le plus souvent le lin et le chanvre (c'est le cas des toiles de Reims), désignés par les termes de *cannevas, canavas* ou *serges* (bien connues pour la Catalogne), mais la soie était parfois employée (peinte à l'encre noire pour le Parement de Narbonne) et même des tissus de laine¹⁴. Le support était tantôt teint (en jaune, en bleu) ou laissé écru (cycle de la Passion de Reims), la toile pouvait être encollée, couverte d'une couche de préparation (*gesso*)¹⁵, puis on peignait les décors à main levée, après avoir éventuellement

JEFFERSON, *The Medieval Account Book of the Mercers of London : an edition and translation*, Ashgate, 2009 ; eadem, *Warden's Accounts and Court Minute Book of the Goldsmiths' Mystery of London (1334-1446)*, Boydell Press, 2003. Lisa Barber nous avait aimablement signalé les traces du passage de toiles peintes par Southampton, port important : *The Local Port Book of Southampton (1439-1440)*, éd. Henry S. Cobb, 1961, *The Brokage Book of Southampton (1443-1444)*, éd. Olive Coleman 1960-1961 (2 vol.)... À ces indications, s'ajoutent les apports d'un groupe de recherche, DISTAFF (*Discussion, Interpretation and Study of Textile Arts, Fabrics and Fashion*), de sa revue (*Medieval Clothing and Textile Journal*, depuis 2005), consultés en ligne. Très riche, un colloque récent, *European Painted Cloths (14th-21th century) : Pageantry, Ceremony, Theatre and the Domestic Interior*, Courtauld Institute, Londres (15-16 juin 2012), paru sous le titre *Setting the Scene : European Painted Cloths from 14th to 21th century*, éd. Nicola Costaras, Christina Young, Archetype publications, London, 2013. Cet ouvrage étant toujours absent des bibliothèques françaises, nous avons consulté les résumés du colloque de 2012 en ligne (<http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/events/2012/summer/EuropeanPaintedClothsC14th-C21st.shtml>). Sur les publications catalanes, voir les références dans Véronique LAMAZOU-DUPLAN, « Tentures et textiles dans l'habitat civil à Toulouse... », p. 79, notes 32-33. Pour l'Italie du nord, une belle synthèse : *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV et XV in Italia settentrionale. Tipologia, iconografia, tecniche esecutive*, Maria Grazia ALBERTINI OTTOLENGHI (cura), Atti del convegno, Milano (Università Cattolica del Sacro Cuore, maggio 2006), *Arte Lombarda*, 153, Milano 2008 (en ligne : <http://www.lombardiabeniculturali.it/dolly/collezioni/17/>)

9. Ont été découvertes deux *sargas* ou *telas pintadas* dans le palais épiscopal de Palencia (Castille) en mars 2014. Elles sont datées des années 1520. (<http://www.elnortedecastilla.es/20140303/local/palencia/aparecen-sargas-siglo-pertencen-201403031148.html>)

10. Le détail des mentions toulousaines dans V. LAMAZOU-DUPLAN, « Les décors et parements textiles... ». Notons *draps pincelos*, proche du catalan, *drap de pinzel*.

11. Les brodeurs, organisés en métier, orment de fils d'or, d'argent, de couleur, des habits liturgiques, des mitres, des parements d'autel... Au sein de la famille, les femmes brodent au fil des générations de plus simples pièces, avec des inscriptions, des motifs héraldiques voire iconographiques. Pour Toulouse, voir les articles déjà cités de Véronique LAMAZOU-DUPLAN. Sur les brodeurs et la broderie d'art en Toulousain, nous renvoyons aux publications de Christine ARIBAUD et de Sophie CASSAGNES-BROUQUET.

12. La plus ancienne mention de tapisseries (vendues en morceaux ou entières) à Toulouse dans les registres de notaires est datée de 1442, dans l'inventaire de la boutique du marchand Jean Lapeyre, 1442. Une des pièces provient de Reims (voir V. LAMAZOU-DUPLAN, « Tentures et textiles dans l'habitat civil à Toulouse... », p. 326).

13. Dominique CARDON, « À la découverte d'un métier médiéval. La teinture, l'impression et la peinture des tentures et tissus d'ameublement dans l'Arte della lana (Florence, Bibl. Riccardiana, ms 2580) », dans *Tentures médiévales dans le monde occidental...*, cité note 8.

14. Ces notations de tissus laineux peints nous avaient étonnée dans les inventaires toulousains. L'article de Dominique Cardon en confirme et en explique l'emploi.

15. Mais pas toujours. En Italie, les toiles sont en général peintes *a tempera* sur une toile encollée recouverte de *gesso* ; la couche picturale peut aussi être fixée par un vernis. Dans le nord de l'Europe, on peint volontiers sur une toile encollée mais sans couche de préparation. Voir Dominique Cardon.

délimité des scènes par des bordures ou des feuillages. Les décors pouvaient aussi être obtenus par réserve (au pochoir ou selon le procédé du batik) ou par des processus d'enlèvement (rongeage de colorants par diverses préparations acides) ou par impression au block. Dans ce cas, un morceau de bois (d'arbre fruitier d'après le traité florentin étudié et d'après l'analyse du fameux bois Protat) était sculpté, enduit de teinture ou d'encre, positionné et pressé sur le textile¹⁶.

D'autres mots utilisés par les notaires toulousains (*picte et formate, picta et instoriata, pictum et istoriatum, signatum de signis...*, de *signis et formis, signalatum, inscriptum, arborati et figurati...*) témoignent de la proximité avec des métiers du secteur textile (teinturiers) ou d'art (peintres, brodeurs) mais aussi avec le monde du livre, de l'écrit, évoquant la peinture de lettres (*littera formata*) ou de scènes (*istoriata*), voire la xylogravure ou l'impression au sens large (*signum, signatum*). À Florence, la production de toiles peintes est ainsi affaire de teinturiers, de peintres sur drap, mais aussi d'« imprimeurs de draps », comme le montre le traité de 1411 étudié par Dominique Cardon¹⁷. Il est donc assez logique d'envisager, et de vérifier sur pièce, que les motifs portés sur les toiles peintes puissent provenir de modèles iconographiques qui circulaient entre peintures sur manuscrit (enluminures), peintures murales, bois gravés (xylogravure des premières estampes, placards, incunables mais aussi impressions textiles). Lorsque l'on procède à des sondages dans les bases iconographiques françaises en recherchant les scènes figurant sur la toile peinte présentée ici, certains modèles iconographiques sont récurrents (le calice posé au sommet du mont, l'essorillage de Malchus, l'organisation du groupe des soldats, la présence de palissades...) et une parenté plastique se dégage entre le tracé des estampes collées dans des coffrets et le style des toiles peintes de la fin du XV^e siècle¹⁸.

Reconsidérer les usages des toiles peintes à la fin du Moyen Âge

La littérature savante a longtemps accredité l'idée d'une hiérarchie de la production et de la consommation des tissus décorés au Moyen Âge. Les toiles peintes pouvaient servir de cartons, de *patrons*, à des tapisseries¹⁹ mais elles ont surtout été considérées comme une alternative économique à la tapisserie, un succédané : aux inventaires des trésors royaux, aristocratiques ou ecclésiastiques seraient réservées les riches broderies et tapisseries ; à ceux des bourgeois,

16. L'un de ces blocks, le « bois Protat » (du nom de son acheteur au XIX^e siècle) est conservé à la Bibliothèque nationale de France (Paris), au département des Estampes et de la Photographie (Réserve Musée, Pl. 334) ainsi que ses tirages. Il fut présenté au public lors de l'exposition du Musée du Louvre (17 octobre 2013-13 janvier 2014), voir l'ouvrage publié à cette occasion par Séverine LÉPAPE, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord (1400-1470)*, Paris, Éditions du Louvre/Éditions Le Passage, 2013 (avec Kathryn M. RUDY). Sculpté dans du noyer, daté des années 1370-1380, il mesure 60 x 20 cm, porte sur une face un fragment de Crucifixion et sur l'autre une partie d'un ange (Annonciation ?). Ce fragment correspondrait à un quart ou un tiers de l'intégralité du dessin. A-t-il servi à imprimer du papier (d'un très grand format) ou du textile ? Le Musée de Cluny (Paris) conserve un fragment de lin écru avec un motif en réserve sur fond imprimé en noir (fin du XIV^e siècle), inv. CL3056.

17. Dominique Cardon indique qu'au tournant des XIV^e et XV^e siècles, ces recettes, provenant d'un enlumineur de Londres, circulent également entre des peintres et brodeurs flamands et un enlumineur français.

18. Certains modèles iconographiques sont récurrents et communs, tandis que d'autres s'en écartent, preuve qu'il existait des variantes pour représenter la même scène, quelle que soit la technique et le support. Pour les points communs, voir par exemple : BnF, Français 50, fol. 229 (Vincent de Beauvais, *Miroir historial*, Paris, XV^e siècle, fol. 229 : Christ au mont des Oliviers et arrestation du Christ), BnF, Latin 1173, fol. 59 et 74v (*Heures de Charles d'Angoulême*, le lavement de pieds, l'arrestation du Christ, gravures coloriées, vers 1480, graveur Israel Van Meckenem, enlumineur Robinet Testard) ; Paris, Bibl. Mazarine, ms 1559, fol. 216v (Jean MANSSEL, *Fleur des histoires*), et surtout deux coffrets à estampes (le Christ au mont des Oliviers et l'arrestation du Christ, BnF Réserve, Objet EA-5). La production et la diffusion des estampes, leurs usages (par exemple, lorsqu'elles sont collées dans des coffrets) ont bénéficié d'études récentes et novatrices. Voir par exemple Pierre-Yves LE POGAM, « Deux coffrets à estampes des environs de 1500, l'un inédit, l'autre méconnu », dans *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion*, éd. Alain Erlande-Brandenburg, Jean-Michel Leniaud, 2001, p. 105-123 ; Severine LÉPAPE, « La gravure en France au début du XVI^e siècle : un champ à explorer », dans *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, catalogue de l'exposition du Grand-Palais (Paris, 6 octobre 2010-10 janvier 2011), RMN, 2010, p. 228-229 ; dans le même ouvrage, *eadem*, coffret à estampe représentant le martyr de saint Sébastien (notice n° 123, p. 254) ; sur un exemple de diffusion entre tapisserie et gravure, *eadem*, notice n° 122, p. 252-253. Michel HUYNH et Séverine LÉPAPE, « Beau comme la rencontre fortuite d'une image et d'une boîte : les coffrets à estampe », dans *La Revue des musées de France, la revue du Louvre*, 2011-4. Séverine LÉPAPE, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord (1400-1470)...*, cité note 16. Sur le plan iconographique, Virginie Czerniak approfondit plus loin ces premiers éléments.

19. Exemple fameux, celui de la collégiale Notre-Dame de Beaune : en 1474, le peintre Pierre Spicre est chargé de peindre sur toile « les patrons des histoires de Notre-Dame » que l'on a cru longtemps être les cartons de la tenture de chœur de la *Vie de la Vierge*. Alain Erlande-Brandenburg a remis en question cette attribution, en comparant les termes du contrat, le style de Pierre Spicre et l'iconographie des tapisseries toujours conservées. Mais le témoignage documentaire demeure : ces *patrons*, ces toiles peintes étaient des cartons à l'échelle de l'œuvre à réaliser (tapisseries, vitraux) mais aussi parfois des œuvres à part entière. Voir Alain ERLANDE-BRANDEBURG, « La tenture de la Vie de la Vierge à Notre-Dame de Beaune », dans *Bulletin Monumental*, t. 134, n° 1, année 1976. p. 37-48.

marchands et artisans les tissus peints. Certes, cette grille de lecture rend compte d'une certaine logique financière et sociale des commandes, mais elle mérite d'être sérieusement nuancée. La gamme des productions des toiles peintes est sans doute plus ouverte qu'on ne le supposait : certaines toiles servaient de cartons à des tapisseries tandis que d'autres, de bien meilleure ou d'excellente facture, relevaient de commandes à part entière tout en restant moins onéreuses et plus rapides à réaliser que des tapisseries²⁰. D'autre part, l'identité des commanditaires ou des acheteurs²¹, l'échelle et la fonction des villes, les aires géographiques, mais aussi le goût, les modes culturelles, sans oublier l'attention (si possible) à une plus fine chronologie, sont probablement autant d'éléments qui expliquent une variété de situations et d'usages.

Ainsi, à Toulouse, jusqu'au milieu du XV^e siècle, nombre d'inventaires de riches artisans, marchands et bourgeois signalent des toiles peintes, vraisemblablement en lieu et place de tapisseries qu'ils ne peuvent sans doute s'offrir, et de fait, absentes de leur demeure... mais cette observation n'est pas valable partout, pas à Paris par exemple.

Nous avons déjà présenté ces pièces majeures du décor des intérieurs toulousains, couvre-bancs en tissus peints, toiles peintes en courtines de lit, en tentures accrochées au mur (dans une salle, sous un portique, dans une chambre, en tête de lit), d'autres rangées dans des coffres ou proposées à la vente. Leur provenance n'est jamais précisée. Ces tentures murales relèvent de deux grands types de format : quelques-unes sont étroites et longues (parfois de plusieurs mètres), la plupart quasi carrées ou rectangulaires, se plaçant dans une fourchette de 2,45 m à 5,40 m sur 1,60 m à 2,50 m. Elles portent des motifs profanes (ramages, oiseaux dans des arbres, lièvres et autres animaux dans des vignes, mois de l'année, Âges de l'homme...) mais aussi religieux (quinze mentions). Il s'agit parfois d'une scène (la Crucifixion, la Nativité), d'un ou deux personnages (la Vierge, la Vierge et saint Barthélemy, saint Georges, saint Pierre et saint Paul), de plusieurs personnages, voire d'un cycle (la Vierge et diverses figures, les Douze Apôtres, la vie de Job, de saint Eustache, de saint André, de sainte Catherine). Ces maigres allusions font penser à la composition des toiles de Reims : dans le cycle de la Passion, chaque toile est divisée en deux scènes délimitées par des bordures, tandis que la série intitulée la Vengeance de Jésus-Christ juxtapose scènes et personnages. À Toulouse, les plus anciennes mentions dans des inventaires datent de 1402 et font donc basculer le regard vers la fin du XIV^e siècle, mais, au moins à partir de 1442, des Toulousains peuvent aussi s'offrir des tapisseries²². Il faudrait désormais poursuivre l'enquête vers la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle²³...

Et ailleurs ?²⁴ Pour Dijon, Françoise Piponnier ne signale que deux toiles peintes, « une pièce de toile figurée », « un banquier où il y a des cerfs en peinture » (1439). En revanche, dans la capitale du duché de Bourgogne, les bourgeois de Dijon possèdent des tapisseries²⁵... À Bordeaux, dans la seconde moitié du XV^e siècle, les inventaires livrent des tapisseries, des tissus à franges, des couvertures rayées dites à la mode de Toulouse... mais ne citent aucun drap peint, tout au plus un ciel de lit en *toile tinte* en 1492 chez un maréchal-ferrant, Pey de Lestelle²⁶. Dans la couronne d'Aragon, à Saragosse, Jean-Pierre Barraqué n'a relevé aucune toile peinte tandis qu'à Barcelone des tentures ornent les hôtels citadins ou que des tissus peints sont cités chez un marchand majorquin²⁷. La publication exhaustive et très

20. Voir note précédente, A. ERLANDE-BRANDEBURG, « La tenture de la Vie de la Vierge à Notre-Dame de Beaune »... *La Vierge au manteau* du Puy-en-Velay, « chef d'œuvre du gothique international », appartiendrait à cette catégorie des toiles peintes de belle qualité (voir notes 6 et 8).

21. Princes, institutions ecclésiastiques ou laïques, simples particuliers (du grand officier, bourgeois à l'artisan)...

22. En Toulousain, nous n'avons rencontré pour l'instant aucune toile peinte dans des intérieurs de la première moitié du XIV^e siècle. L'examen d'autres sources est resté infructueux (comptes des frères Bonis, leudaire de Toulouse... voir nos articles déjà cités). Sur les plus anciens témoignages de l'introduction de la vente de tapisseries à Toulouse, voir note 12.

23. Nous avons dépouillé les registres des notaires toulousains du milieu du XIV^e siècle au milieu du XV^e siècle. Les mentions de toiles peintes s'échelonnent entre 1402 et 1461. Dans d'autres villes, septentrionales ou méridionales, les exemples démontrent que les toiles peintes sont de plus en plus en vogue dans la seconde moitié du XV^e siècle et sont encore très présentes au XVI^e siècle.

24. À supposer que l'on ait toujours prêté attention à ces mentions dans les sources...

25. F. PIPONNIER, « La diffusion des tentures à la fin du Moyen Âge... », p. 433-434, 441. Guilhem Ferrand prépare une édition complète des inventaires de Dijon. Il a très aimablement procédé à des recherches sur d'éventuelles occurrences de toiles peintes, sans succès ; il confirme en revanche la présence relativement importante de tapisseries.

26. Virginie LOYCE, *Les intérieurs bordelais à partir des inventaires après décès (vers 1450-vers 1550)*, mémoire de maîtrise dirigé par Sandrine Lavaud, Bordeaux, université Michel de Montaigne, 2005 (82 inventaires dépouillés, sous forme de tableaux). Nous remercions G. Ferrand de nous avoir fait connaître ce travail.

27. Jean-Pierre BARRAQUÉ, *Saragosse à la fin du Moyen Âge. Une ville sous influence*, Paris, 1988, p. 313-347. T. LÜTTENBERG, « Le tissu comme *aura*... », voir note 8 (NB : la contribution et les citations ne permettent pas de savoir s'il s'agit de tapisseries, de broderies, de *draps de pinzel*). Gabriel LLOMPART MORAGUES, « El albergue de Real Pere en la ciutat de Mallorca (1383) », *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. 50, 1994, p. 105-138.

précieuse d'inventaires siciliens liste de nombreux tissus peints, banquiers, courtines, *carpitas*, toiles et tentures murales (*paramurum, tela picta, pannum pictum*) : les plus anciennes mentions remontent à 1351, certaines pièces sont dites « de France » ou « de Flandre » et décorent les intérieurs de diverses catégories sociales²⁸. De même, à Londres aux XV^e et XVI^e siècles : les toiles peintes décorent tous les intérieurs, en particulier chez les artisans aisés, constituent un véritable marché et ne sont pas forcément considérées comme des substituts de tapisserie ou des décors éphémères chez les plus riches²⁹. L'usage des tentures dans les demeures parisiennes est désormais bien cerné : les plus précoces notations de tapisseries datent de la fin du XIV^e siècle ; ces productions nordiques sont d'abord importées mais, pour répondre à une demande croissante dans la seconde moitié du XV^e siècle, elles sont aussi produites à Paris, en particulier vers 1500. Les inventaires des maisons huppées prouvent que les tapisseries côtoient des étoffes plus modestes, en particulier des toiles peintes. Certaines d'entre elles sont explicitement des *patrons*, parfois exposés dans la même maison que les tapisseries auxquelles elles ont servi de modèle. Ce côtoiement avec les tapisseries, le fait d'exposer les *patrons* tend à prouver que l'on reconnaissait la qualité esthétique de ces toiles peintes³⁰.

Pourquoi de telles variations ? À la lumière de ces quelques exemples, une ancienne explication climatique ne tient plus (en pays froids, plutôt les tapisseries, en pays chauds, les toiles peintes plus « fraîches » mais tout aussi décoratives). D'autre part, si les impératifs financiers ont certainement joué (une toile peinte est d'un prix bien inférieur à celui d'une tapisserie), le degré de finition technique et esthétique des toiles peintes, le goût et les modes permettraient de comprendre pourquoi l'on se porterait plutôt vers l'achat de toiles peintes ou de tapisseries, tantôt exclusivement (les unes ne cohabitent pas avec les autres), tantôt de façon combinée quel que soit le niveau social³¹. L'échelle urbaine, la proximité d'une cour, induisant des jeux mimétiques, ont aussi probablement joué à Paris, à Dijon, à Barcelone mais n'ont pas les mêmes conséquences, semble-t-il, à Londres... Effets de sources³² ? Sans doute faudrait-il encore étendre et affiner les comparaisons pour mieux articuler la production, la consommation des toiles peintes à celles des tapisseries, voire à celles d'autres supports iconographiques (fresque, vitrail, estampe...).

Les toiles peintes ne sont pas absentes des inventaires ou des comptes de puissants du temps, de villes et d'institutions. Outre leur réalisation pour servir de *patrons* à des tapisseries, on remarquera qu'elles sont souvent acquises ou commandées pour des décors éphémères ou pour servir de protection. On fait peindre des bannières pour la guerre, pour les processions ; des dais, des toiles composent le décor d'une entrée ou d'une fête. Dès le XIV^e siècle, mais encore davantage au XV^e siècle, les toiles peintes ornent toutes les fêtes de la ville de Londres et de la royauté anglaise, par

28. Geneviève BRESCH-BAUTIER, Henri BRESCH, *Une maison de mots. Inventaires de maisons, de boutiques, d'ateliers, de châteaux de Sicile (XIII^e-XV^e siècle)*, Palerme, Association Mediterranea, 2014, t. I, synthèse, t. II à V : édition de 521 documents ; t. VI, glossaire, divers index...). Ce travail formidable est disponible gratuitement en ligne : www.mediterraneanresearcher.it. Les mentions de tissus peints, développées ici lorsque mentions de provenances : t. II, p. 440, 464, 492, 515 (*Item cortina una de lana jalla seu flava de Francia depicta ad pinzellum*, 1377, meubles de l'archevêché de Palerme), 517 (*Item bancale unum novum de terra Raxe parvum Francie depictum cum folii*, ibidem), 521, 523 ; t. III : p. 746 (*Item avantilectum unum veterem pictum de Frandina*) et 747 (*Item avantilectum unum chilestrum pictum de Flandina*, 1420, Palerme), 783, 880 ; t. IV : p. 982, 1013, 1114, 1175 (*Item quoddam frustrum chalonis de Franca depictum ad opus ponendi super bancos*, 1446, Trapani), 1178, 1179 ; tome V : p. 1346, 1360, 1361, 1366, 1438 (*Item telam unam depictam de muro muriscam*, 1455, Palerme), 1512, 1517, 1545, 1593, 1594, 1595, 1603.

29. Voir les résumés des communications de Catherine FRENCH, « Painted Cloths in Late Medieval London Houses », et Nicola COSTARAS, « The Ownership of Painted Cloths in Sixteenth-Century England », colloque *European Painted Cloths...* (note 8).

30. Voir Etienne HAMON et Valentine WEISS (dir.), *La demeure médiévale à Paris*, ouvrage publié pour l'exposition présentée à Paris, aux Archives nationales (17 octobre 2012 – 13 janvier 2013), coédition Archives nationales-Somogy éditions d'Art, Paris, 2012, en particulier Carmen DECU TEODORESCU, « Les tentures dans la demeure parisienne à la fin du Moyen Âge », p. 235-236. Voir Etienne HAMON, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Art et architecture avant 1515*, Archives nationales, Paris, 2008, p. 44, 48 ; n° 102, p. 459-461 (1508, inventaire après décès de Germain de Marle, conseiller et général maître des Monnaies du roi : dans la salle du premier étage, entre autres, des tapisseries sur l'histoire d'Abraham et du Veau d'or, respectivement 13 l.p. et 18 l.p. ; dans une pièce voisine, précisément dans le petit oratoire joignant la chapelle, « deux tapis peints sur toile nommés les *Patrons d'Abraham et de la Vache* montés sur deux perches de bois, 64 s.p.) ; n° 138 p. 474, n° 183 p. 489-490, n° 223 p. 502, p. 592-596 (mentions de toiles peintes qui ont servi de *patrons*, n° 511, 517).

31. À propos du côtoiement entre tapisseries et étoffes plus modestes, Carmen DECU TEODORESCU, « Les tentures dans la demeure parisienne... », p. 235 : « Plus qu'une démarche économique, peut-être s'agit-il d'une prolongation ou d'une réminiscence décorative de l'ancienne chambre de parement tendue d'étoffes ordinaires, antérieure à l'apparition des tapisseries et qui survit, à l'évidence, à la généralisation de celle-ci ».

32. Nous avons par exemple pointé la très forte proportion d'artisans ou de marchands du secteur textile dans les inventaires des demeures toulousaines ornées de toiles peintes...

exemple en 1415 lors du triomphe de Henri V après Azincourt³³. En 1442, pour l'entrée de Charles VII à Toulouse, les capitouls rémunèrent l'enlumineur Guillaume Aginaud : il a peint, aux armes du roi, le dais porté par les capitouls ainsi que les panonceaux confiés à des enfants³⁴. Le roi René, achète des toiles teintes ou peintes pour draper les lits, housser bancs et chaises, plus rarement pour orner les murs³⁵.

Dans les églises, des toiles peintes protègent des lutrins, des volets de retables, d'autels ou d'orgues... Ainsi, pour une aire proche de Toulouse, de tels panneaux sont encore conservés à la cathédrale de Tarragone (*sargas de Tarragona*, dédiées à sainte Tecla et à saint Paul, au calvaire, second quart du XIV^e siècle), à Perpignan (protection de l'orgue, XVI^e siècle). Deux grandes toiles peintes, ornées de la vie de sainte Catherine, protégeaient les volets d'un retable d'une chapelle de Tolède (vers 1495) ; elles ont été acquises par le Musée National d'Art de Catalogne, Barcelone³⁶.

Au-delà d'être des étoffes et des housses protectrices, les toiles peintes ornent églises et chapelles. Nous avons déjà cité des exemples de pièces conservées, d'autres sont connues par des sources écrites, que ce soit pour des cartons de tentures de chœur ou pour des toiles peintes monumentales destinées à décorer des espaces liturgiques³⁷. De même, dès 1327 (relevons la précocité de la date), depuis Avignon où il dicte son testament, le cardinal Vital Du Four lègue à ses chères chanoinesses de Saint-Sernin de Toulouse une série de beaux objets, parmi lesquels « un grand drap peint qui se trouve derrière l'autel de notre chapelle » [il évoque ici la chapelle d'Avignon] ; après transport dans son étui de cuir bouilli, il sera placé derrière l'autel de la chapelle des sœurs à Toulouse³⁸. Dans son testament en 1389, Berenguer de Casteltort, marchand de Barcelone prévoit de décorer d'un *pannum depictum de pinsell* l'autel de la chapelle saint Jacques de l'hôpital qu'il a fondé³⁹.

La présence d'étoffes dans la liturgie, en particulier lors du Carême et du dimanche de Pâques, remonte à des temps très anciens. Dès le haut Moyen Âge, textiles, rideaux et étoffes s'inscrivent dans la liturgie de la Passion, en Orient puis en Occident, en référence à la tradition et à l'*aura* du *Mandylion*, mais aussi de l'*Epitaphion* : ce linge enveloppe la croix les jeudi et vendredi saints, est exposé sur l'autel à la vénération des fidèles, comme un suaire. D'autre part, rideaux et étoffes encadrent, voilent et dévoilent l'autel ou un retable, animent cette liturgie pascale, théâtrale, préfigurant les Mystères joués à cette occasion⁴⁰. Ainsi peut-on concevoir l'usage fait de ces toiles peintes par des confréries de la Passion, exemple signalé à Reims, ou leur rôle liturgique et didactique : à Reims toujours, on suppose que les toiles peintes du cycle de la Passion étaient offertes à la vue des malades de l'hôtel-Dieu, sur le chemin de la chapelle durant la Semaine Sainte⁴¹. De même, des toiles (peintes ou teintes) masquent des statues, voire l'autel, jusqu'au dimanche de

33. Nicola Coldstream, « The Use of Painted Cloths in London Civic Pageantry of the Fourteenth and Fifteenth Centuries », colloque *European Painted Cloths...* (note 8).

34. V. LAMAZOU-DUPLAN, « Décors et parements textiles... », p. 323 et note 5 p. 323.

35. F. PIPONNIER, « Du palais à la tente de guerre... », p. 284, 286. Ce sont des éléments décoratifs moins onéreux et moins lourds à transporter que des tapisseries.

36. V. LAMAZOU-DUPLAN, « Tentures et textiles... », p. 79, note 33 p. 84. Sur l'acquisition du MNAC : <http://www.museunacional.cat/en/colleccio/two-cloths-doors-altarpiece-scenes-saint-catherines-life/pedro-berruguete/071428-cjt>

Nous privilégions ici des exemples méridionaux, mais il en existe bien d'autres dans l'espace français ou plus septentrional (voir la bibliographie sur la Champagne, la Normandie, la Picardie, les Pays-Bas...).

37. Pour les pièces conservées, voir les exemples des toiles peintes de Reims, du Puy (voir notre texte supra et notes 4 et 6) ; pour des cartons de tentures de chœur et/ou de toiles monumentales, voir l'exemple de la collégiale de Notre-Dame de Beaune (voir notes 19 et 20).

38. Toute notre gratitude à Michelle Fournié qui nous a signalé cette mention dans Priscille FOURNIER, *Les dames chanoinesses de Saint-Sernin de Toulouse*, mémoire de Maîtrise, dirigé par M. Fournié, université Toulouse Le Mirail, 1998, volume d'Annexes, p. 52-69 : « *pannum pictum qui est in capella nostra post altare ita quod diligenter plicetur per modum rutuli, et involvatur in lintheamine quod pendet ante ipsum per modum cortine, et sic involutus ponatur in quodam repositoio de corio longo in quo consuevit reponi et parari* » ; plus loin, à propos du même drap, « *Volumus autem quod pannus magnus pictus qui modo est post altare capelle nostre communis, cum sargia viridi involvatur per modum rutuli in panno lineo qui pendet ante dictum pannum, et sic involutus, ponatur in quodam repositoio de corio bullito in quo consuevit portari, quod est in solario super studium nostrum, et ponatur post altare capelle in ecclesia dictarum sororum* » (A.D. Haute-Garonne, 214H3, copie sur papier, cahier 32 p.). Ce document témoigne de la manière dont cette toile peinte est protégée lorsqu'elle est en place (pliée ou roulée « à la manière d'un rôle » dans une serge verte et protégée par un drap, comme un rideau : elle n'est donc pas toujours déroulée ou visible) ou transportée (dans un étui de cuir bouilli).

39. F. Xavier RIVERA SENTÍS, « Testament d'en Berenguer de Casteltort, mercader ciutadà de Barcelona, fundador del Hospital que porta el seu nom (1389) », *Miscellània Cerverina*, 13 (1999), p. 183-213.

40. Renata SALVARANI, « La pittura su tessuto nelle fonti scritte anteriori al XIII secolo », *Tela picta...*, *Arte Lombarda*, 153, Milano 2008 p. 5-14.

41. F. POMARÈDE, « Les toiles peintes du musée de Reims »... ; M. FAVRE-COMMUNAL, « La Passion du Musée de Reims... », déjà cités. Laura WEIGERT, « *Velum Templi* : painted cloths of the Passion and the making of Lenten ritual in Reims », *Studies in Iconography*, 24 (2003), p. 199-229.

Pâques. À Toulouse, les inventaires de la basilique Saint-Sernin citent des toiles peintes (en noir notamment) « pour couvrir les statues » pendant le Carême (1514) ou pour être « placées devant les statues » (1468)⁴².

De façon encore plus monumentale, durant le cycle pascal, étaient déployées dans le chœur des « toiles de Carême », ou *fastentuch* (toile de la Passion ou voile quadragésimal). Certaines sont conservées, parfois restaurées par la Fondation Abegg, en particulier dans les espaces germaniques mais aussi dans des églises italiennes ou catalanes. Sont parvenues jusqu'à nous les toiles de Carême de l'église de Gurk (Autriche, 9 m², datée de 1458), de Zittau (une pièce de 58 m², 1472)⁴³, de la cathédrale de Fribourg (tournant des XV^e-XVI^e siècles), restaurée et réinstallée dans le chœur depuis 2003. Provenant de l'église abbatiale San Nicolo del Boschetto et aujourd'hui conservées au musée diocésain de Gênes, les quatorze toiles de la Passion (premier tiers du XVI^e siècle) sont peintes sur une toile de lin teint en bleu, cérusées de blanc et rehaussées de dessins tracés en noir, inspirés de Dürer ; elles étaient accrochées entre le Jeudi saint et le dimanche de Pâques, formant ainsi un décor théâtral grandiose⁴⁴. Plus modestement, un inventaire de l'église du Temple de Perpignan signale en 1376 « un *paliu* noir pour le Carême et un autre rayé, pour le Carême, deux courtines de *cedal* vermeil pour mettre de chaque côté de l'autel, d'autres courtines blanches avec des pièces de soie aux armes de Noger, deux courtines de retable de *pinzel*, au *senyal* de P. de Goutarich, un drap pour couvrir les anges, un autre pour couvrir la croix », et un peu plus loin, « un drap peint (*drap pintat*) avec l'histoire de la Croix, un autre avec l'histoire de Notre Dame, un autre avec les enfances de Notre Seigneur, un autre *pintat* avec des images... »⁴⁵.

Pendant le Carême, en particulier du Jeudi Saint jusqu'à Pâques, ces toiles peintes, masquant puis dévoilant l'autel, les retables et les statues, théâtralisait l'espace sacré tandis que leur iconographie leur conférait une évidente fonction didactique. Cette tradition s'est poursuivie jusqu'aux XIX^e et XX^e siècles : en témoignent les toiles peintes conservées, appelées *Monuments* en Roussillon et en Catalogne, *Sepolcri* en Corse, *Cartelami* en Ligurie... De grandes dimensions, roulées ou tendues sur châssis de bois, ces toiles étaient installées le mercredi saint : du début du XVI^e siècle au milieu du XX^e siècle, elles composaient des décors théâtraux dans lesquels confrères puis paroissiens jouaient l'histoire de la Passion ; elles pouvaient aussi former une perspective d'arcs triomphaux symbolisant la *Scala Santa*. La plupart de ces décors peints ont été détruits mais des ensembles sont progressivement inventoriés et restaurés⁴⁶.

Les toiles peintes ne peuvent donc plus être considérées seulement comme des substituts de tapisseries. Elles sont une production à part entière et diversifiée. Elles sont consommées dans toutes les catégories sociales, dans des contextes et pour des usages variés. De façon éphémère, cyclique ou permanente, elles décorent l'espace domestique, mais aussi l'espace public (fêtes, entrées) ou religieux, s'inscrivant alors dans les cadres et les temps liturgiques.

Elles constituaient donc un véritable marché dont il faut encore largement découvrir les centres de production et les réseaux commerciaux. Des indices précis sont disponibles pour l'Angleterre, grâce aux livres des ports (en particulier de Southampton), aux sources des *guilds* de Londres, aux inventaires des maisons londoniennes et de la cour anglaise. Elles sont à la fois importées et produites sur place : les *painted cloths* ou *stained cloths* sont fabriqués par la *Guild des Stainers*, qui devient un métier indépendant en 1400, puis fusionne avec le métier des peintres en 1502, formant ensuite le métier des *Painters-Stainers* ; mais les toiles peintes sont aussi importées des Pays-Bas, de Flandre, du nord de la France⁴⁷.

42. V. LAMAZOU-DUPLAN, « Les décors et parements textiles... », p. 323 et note 6.

43. Site du *fastentuch* de Zittau : <http://www.zittau.eu/fastentuecher/index.htm>

44. Voir la magistrale étude de Marzia GATALDI GALLO, « I teli quaresimali con le Storie della Passione di Genova », *Tela picta...*, *Arte Lombarda*, 153, Milano 2008 p. 75-86. *Eadem*, *Passione in blu, I teli con storie della Passione del XVI secolo a Genova*, Gênes, Éd. De Ferrari, 2008. Jim HARRIS, « Building a House of Repentance : The Monochrome Passion Cloths of San Nicolo del Boschetto in Genoa », *European Painted Cloths...* (note 8).

45. Joaquin MIRET Y SANS, *Les Cases de Templiers y Hospitalers en Catalunya*, Barcelone, 1910, p. 559-560.

46. Marlène ALBERT-LLORCA, Christine ARIBAUD, Julien LUGAND, Jean-Bernard MATHON, *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, éd. Méridiennes, Toulouse, 2009. Se poursuivent l'inventaire, l'étude et la restauration de *Monuments dans les Pyrénées-Orientales*, Dossier en ligne sur le site du Centre de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CCRP) des Pyrénées-Orientales, dir. Jean-Bernard MATHON. Pour la Corse, photographies de *sepolcri* sur le site d'Elizabeth Pardon.

47. Outre les publications citées note 8 (John Kennedy Melling et autres), voir Jo Kirby ATKINSON, « The Trade and Import of Painted Cloths in 15th/16th Century London », colloque *European Painted Cloths...*

Sur le plan artistique, longtemps méprisées ou méconnues, elles sont à considérer pour elles-mêmes, en lien avec la tapisserie mais tout autant avec les motifs qui circulent entre peintures et gravures à la fin du Moyen Âge. Autant de pistes qui éclairent l'iconographie, la provenance et les usages possibles de la toile peinte inédite présentée ici.

Une toile médiévale inédite

La toile que nous avons eu le privilège de pouvoir étudier se présente aujourd'hui comme un grand panneau de toile de chanvre, tronqué et encadré à une date inconnue, sur lequel subsistent aujourd'hui deux scènes complètes et une scène partielle d'un cycle christique consacré à la Passion. Le déroulement narratif est commun aux compositions peintes monumentales que l'on peut rencontrer dans la production picturale de la fin du Moyen Âge consacrée à la décoration des édifices cultuels : nombreux sont les exemples de peintures murales proposant de la sorte un programme iconographique clair et cohérent consacré à la vie du Christ et donc à son œuvre de Rédemption⁴⁸.

La scène fragmentaire occupant le côté droit de la toile telle qu'elle se présente à ce jour peut être identifiée comme une représentation du Lavement des pieds à laquelle fait suite le Gethsémani ou le Christ au jardin des Oliviers, suivi du Baiser de Judas ou l'Arrestation du Christ. La narration est continue, bien que clairement organisée sur trois panneaux de toile distincts cousus entre eux, indépendamment de l'organisation iconographique. Les scènes se succèdent sans les éléments d'encadrement fractionnant traditionnellement ce type de récit. De la sorte, saint Pierre allongé devant le Christ en prières dans la scène centrale, est immédiatement répété dans la scène suivante (fig. 2). La seconde représentation de saint Pierre le présente avec, à la main, le couteau au moyen duquel il vient d'essoriller Malchus. Celui-ci, agenouillé au premier plan, porte sa main à son oreille manquante tandis que le Christ, tendant sa main droite, s'apprête à la lui rendre (fig. 3).

Les physionomies des différents protagonistes sont distinctement individualisées et traitées avec une grande précision graphique. Si certains des codes iconographiques traditionnels de la fin du Moyen Âge ont été respectés, et notamment la présentation des ennemis du Christ – Malchus et Judas (fig. 3 et 4) – sous des traits volontairement enlaidis, il convient de noter la détermination christologique de cette œuvre.

Dans la scène du Gethsémani, le Christ prie au jardin des Oliviers en présence de saint Jacques assoupi, de saint Jean et de saint Pierre, lève la tête vers le sommet d'une sorte de renflement au-dessus duquel apparaît un calice surmonté d'une hostie (fig. 2). Cette présence des saintes Espèces, vers lesquelles les prières du Christ sont dirigées, fait référence au chapitre XXII de l'Évangile de Luc⁴⁹ et au mystère de la Transsubstantiation. La mise en image de ce que saint Thomas d'Aquin appelait la « conversion substantielle », c'est-à-dire l'affirmation de la présence réelle du corps et du sang du Christ sous les deux espèces, pain et vin, n'est pas si fréquente⁵⁰. Le goût du détail qui caractérise la multitude des cycles christiques tardifs, qu'ils soient peints, sculptés ou imprimés, peut s'illustrer par la représentation ponctuelle du calice surmonté de l'hostie, témoignage probable du regain mystique de la piété eucharistique en cette fin du Moyen Âge. On le rencontre ainsi, point focal de la représentation du Christ au jardin des Oliviers, peint à Saint-Martin de Moissac, dont la chapelle sud conserve les fragments de peintures murales intégralement consacrées au Christ⁵¹ ou bien encore xylographié sur papier et collé au revers du couvercle d'un coffret à logette en bois conservé à la Bibliothèque nationale⁵².

La théologie christique est donc mise en lumière dans cette œuvre qui d'évidence relève d'un protocole iconographique axé sur l'*Imitatio Christi* : un paradigme nécessaire pour le chrétien de la fin du Moyen Âge dont la quête

48. Citons à titre d'exemples, les cycles peints d'Allemans-du-Dropt et de Sainte-Quitterie de Massels dans l'Agenais ou bien encore celui de Saint-Martin de Moissac dans le Quercy.

49. Luc XXII, 39-44 : « Il se rendit comme de coutume au Mont des oliviers. Arrivé en ce lieu, il leur dit : « Priez pour ne pas entrer en tentation ». Et il se sépara d'eux d'environ un jet de pierre et, s'étant mis à genoux, il pria en disant : « Père, si tu veux, écarte de moi cette coupe ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse ».

50. L'illustration de ce sujet est fréquente dans des séries de gravure – la Grande Passion de Dürer et la Passion de Schongauer par exemple – mais le plus souvent le calice est présenté par un ange afin de correspondre aux versets 45-46 du chapitre XXII du texte de saint Luc : « Et lui apparut, venant du ciel, un ange qui le fortifiait. Et entré en agonie, il pria de façon plus ardente, et sa sueur devint comme des caillots de sang qui descendaient jusqu'à terre. Et, se relevant de sa prière, venant vers les disciples, il les trouva endormis de tristesse et il leur dit : « Qu'avez-vous à dormir ? Levez-vous et priez pour ne pas entrer en tentation ».

51. Voir aux sujets de ces peintures, Virginie CZERNIAK, « Moissac, église Saint-Martin. Peintures murales », *Congrès Archéologique de France, Tarn-et-Garonne*, 170^e session, 2012, Société Française d'Archéologie, 2014, p.323-328.

52. Coffret daté de 1490-1500 (mont des Oliviers), et autre coffret, vers 1490 (Arrestation du Christ), voir note 18, *infra*, et : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41323044w> ; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb413230159>



FIG. 2. CHRIST ET SAINT PIERRE au jardin des Oliviers et saint Pierre dans l'Arrestation du Christ. *Cliché V. Czerniak.*



FIG. 3. MALCHUS, détail de l'Arrestation du Christ. *Cliché V. Czerniak.*



FIG. 4. BAISER DE JUDAS, détail de l'Arrestation du Christ. *Cliché V. Czerniak.*

salvatrice passe par l'étude et la contemplation de l'action sacrificielle du Fils de Dieu. Se pose de fait la question de la destination originelle d'une telle composition. Était-elle, dans son intégralité d'origine, destinée à l'ornement d'un édifice cultuel ou bien venait-elle embellir la demeure d'un riche particulier ? Il faut bien reconnaître que nous n'en savons rien. Cependant, la dimension christologique de l'iconographie mise en œuvre nous inciterait plutôt à défendre la première hypothèse et à considérer cette toile comme le témoignage des décors mobiles réalisés à des fins de décoration saisonnière en liaison avec le calendrier liturgique. Nous pouvons proposer d'y voir le vestige d'une tenture, réalisée entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, destinée à orner un lieu de culte durant la période pascale.

Une toile médiévale imprimée et peinte ?

L'analyse technique de la toile nous fait cruellement défaut et pour mieux comprendre sa réalisation il faut nous en tenir à une stricte investigation visuelle. La lecture stylistique de la composition est d'emblée marquée par l'importance conférée aux traits. La précision graphique de chacune des figures, consciencieusement dessinées au moyen de lignes sombres affirmées et détaillées, laisse penser au premier abord qu'un modèle issu de la gravure a pu être utilisé. Même les effets de modelé sont issus du traitement graphique et les quelques couleurs qui subsistent sont uniquement traitées en aplats et concentrées sur les vêtements et les chevelures des figures. Tous les plis des drapés sont signifiés au moyen de traits sombres, du noir au gris, plus ou moins épais, organisés en hachures obliques ou lignes continues. Seuls les plis des manches s'assouplissent en lignes courbes mais toujours tracées en sombre. La couleur n'intervient pas davantage dans le rendu des visages des différents protagonistes. Les carnations sont distinctement plus blanches que le fond laissé naturel, mais le jeu des ombres creusant les physionomies n'est obtenu que par des tracés sombres, plus ou moins appuyés.

On peut suggérer une atténuation des matières colorantes résultante d'une exposition prolongée à la lumière et à une conservation en atmosphère humide. Des traces, auréoles d'humidité, surtout visibles dans la partie supérieure et médiane de la scène du Christ au jardin des oliviers, laissent du reste clairement deviner que la toile a subi quelques dommages. Cependant, une observation plus précise de l'organisation séquentielle des scènes nous apporte peut-être d'autres éclaircissements.

En effet, on ne peut qu'être troublé par la succession des scènes, indépendante de la liaison des lés composant le panneau. Un rythme inhabituel dans les compositions peintes traditionnellement scandées par des éléments ornementaux, qui savent se faire discrets, se limitant parfois à de simples changements de motifs de fond d'une scène à l'autre. Les scènes sont ici immédiatement juxtaposées sur un fond laissé neutre et apparemment sans aucun apprêt. La juxtaposition est à ce point serrée que l'on peut noter des effets de superpositions au niveau du bras droit du dernier apôtre du Lavement des pieds et du soldat portant une massue au-dessus de saint Pierre dans la scène de l'Arrestation. Comment justifier techniquement une telle perception ? Peut-on prétendre se trouver ici en présence d'une impression sur étoffe relevée de peinture ? Semblable hypothèse nous séduit car elle aurait aussi le mérite de justifier la récurrence des reprises de traits appuyés que l'on peut observer en maints endroits⁵³. On ne saurait cependant la défendre sans l'appui concret d'une analyse technique réalisée par un professionnel et des recherches plus avancées sur l'éventuelle existence de bois gravés autorisant des réalisations de semblables dimensions⁵⁴.

Une origine perdue

Le dernier propriétaire de la toile l'a reçue en legs il y a une vingtaine d'années sans qu'aucune information sur l'origine de la toile et son histoire lui soit donnée. Nous ne savons donc rien de sa provenance. Nous ignorons ses

53. Dans la scène de l'Arrestation du Christ on observe distinctement ces reprises de traits situées au niveau du contour des figures (le nimbe du Christ, la tête de Malchus, la tête et l'épaule de saint Pierre). Sont-ce des lignes d'impression au frotton rafraichies ? Des traits de poncifs corrigés ou de simples repentirs ? Seule une analyse technique complète autorisera une réponse. Pour ce que l'on sait de l'impression sur étoffe à la fin du Moyen Âge, voir entre autre Dominique CARDON, *op.cit.* notes 8 et 13 et Gisèle LAMBERT, « L'estampe » dans *Art et société en France au XVI^e siècle*, Christiane PRIGENT (dir.), Maisonneuve et Larose, Paris, 1999, p. 411-419.

54. Le fameux bois Protat, conservé à la BnF et connu comme le plus ancien bois gravé conservé à ce jour en Occident, a longtemps été considéré comme ayant dû servir exclusivement à des impressions sur tissus, au regard de sa surface totale supposée, largement supérieure aux formats des papiers disponibles dans les années 1400. Les données les plus récentes de la recherche sur les papiers de l'époque autorisent cependant à identifier de très grandes feuilles de papier pouvant correspondre aux dimensions de l'intégralité du bois Protat. Séverine LÉPAPE, *Les origines de l'estampe en Europe du Nord (1400-1470)...*, déjà cité.

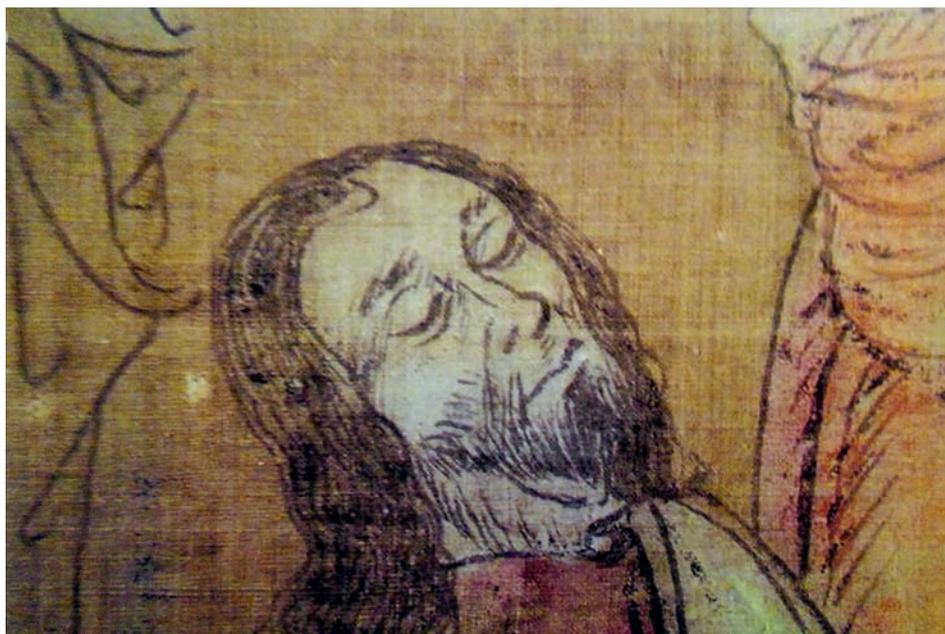


FIG. 5. SAINT JACQUES endormi au jardin des Oliviers. Cliché V. Czerniak.

dimensions d'origine et les diverses vicissitudes qui l'ont laissée de la sorte mutilée. Nous soupçonnons une provenance septentrionale, traduite à notre sens par un réalisme expressif très affirmé dans la personnification des figures. Cela reste cependant très insuffisant pour être catégorique et il convient de rappeler que maints exemples de peintures murales réalisées dans le Midi entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle présentent de franches accointances avec la production picturale septentrionale - il suffit d'évoquer le Jugement dernier d'Albi - illustrant l'importance de la circulation des artistes. Ne perdons pas de vue, comme l'a écrit Michel Hérold, que la peinture s'écrit alors à l'échelle de l'Europe⁵⁵. La tentation de considérer cette œuvre comme extérieure à la production méridionale est en réalité dictée par le manque de données relatives à l'existence de ce type de toile peinte de grand format dans les contrées du Midi. Cependant, on sait combien l'absence de preuve n'est pas preuve de l'absence, et il nous faut rester circonspect en gardant à l'esprit que le très grand intérêt porté aux textiles en cette fin du Moyen Âge n'était certes pas circonscrit aux seules terres du nord⁵⁶.

Il convient également de rester attentif au fait que cette œuvre ait pu être à l'origine un carton, un modèle pour une pièce de tenture à l'échelle une. Les fonds neutres, qui provoquent un effet de *non finito*, et l'enchaînement ininterrompu des scènes pourraient plaider en ce sens. Une telle éventualité est d'autant plus plausible que l'on sait, à la faveur des recherches de ces deux dernières décennies, que la majorité des peintres connus pour la seconde moitié du XV^e siècle, exerçaient leurs talents à la réalisation d'œuvres dessinées, de « *pourtraictures* », servant de projets pour une matérialisation ultérieure sur des supports distincts⁵⁷.

Quoi qu'il en soit de ses origines et de sa destination, cette œuvre, d'une indéniable qualité artistique, est à compter au nombre très restreint des exemples conservés d'une tradition décorative médiévale méconnue. Une composition précieuse dont le sort, un moment incertain, est aujourd'hui fixé : mise en vente à deux reprises entre décembre 2013 et octobre 2014⁵⁸, elle appartient dorénavant aux collections médiévales du Musée de Metz.

55. Michel HÉROLD, « Le « triomphe » du peintre ? (1440-1515) », dans *L'art du Moyen Âge en France*, Philippe PLAGNIEUX (dir.), Éditions Citadelles et Mazenod, Paris, 2010, p. 501.

56. Citons à titre d'exemple le décor peint de l'*aula* du château de Bioule dans le Tarn-et-Garonne qui présentait une fausse tenture peinte consacrée aux Neuf Preux, voir Virginie CZERNIAK, « Bioule, château. Peintures murales », dans *Congrès Archéologique de France, Tarn-et-Garonne*, 2012, Société Française d'Archéologie, Paris, 2014, p. 87-93.

57. Voir notamment à ce sujet, Michel HÉROLD et Claude MIGNOT, *Vitrail et arts graphiques (XV^e - XVI^e siècles)*, Actes de la table ronde organisée par l'École nationale du Patrimoine les 29 et 30 mai 1997, Les Cahiers de l'École nationale du Patrimoine, n° 4, Paris 1999.

58. Ventes organisées à Drout-Richelieu par l'étude Aguttes (notice de catalogue rédigée par nos soins).

UN FOUR DE FABRICANT DE CARREAUX D'ÉPOQUE MODERNE RUE LABÉDA À TOULOUSE

par Sylvie REVERDY, Christophe FILHOL¹
et Jean-Michel LASSURE²

Ce four a été découvert en 1995 au cours de l'opération d'archéologie préventive précédant la construction du Théâtre national de Toulouse, sur une parcelle de 2500 m² encadrée par les rues Labéda, Saint-Cyr, Maurice Fonvieille et du Conservatoire (parcelles 25 et 26 de la section AB du plan cadastral de Toulouse) et jusqu'alors occupée par le Conservatoire de Musique et de l'annexe du Collège Michelet³ (fig. 1).

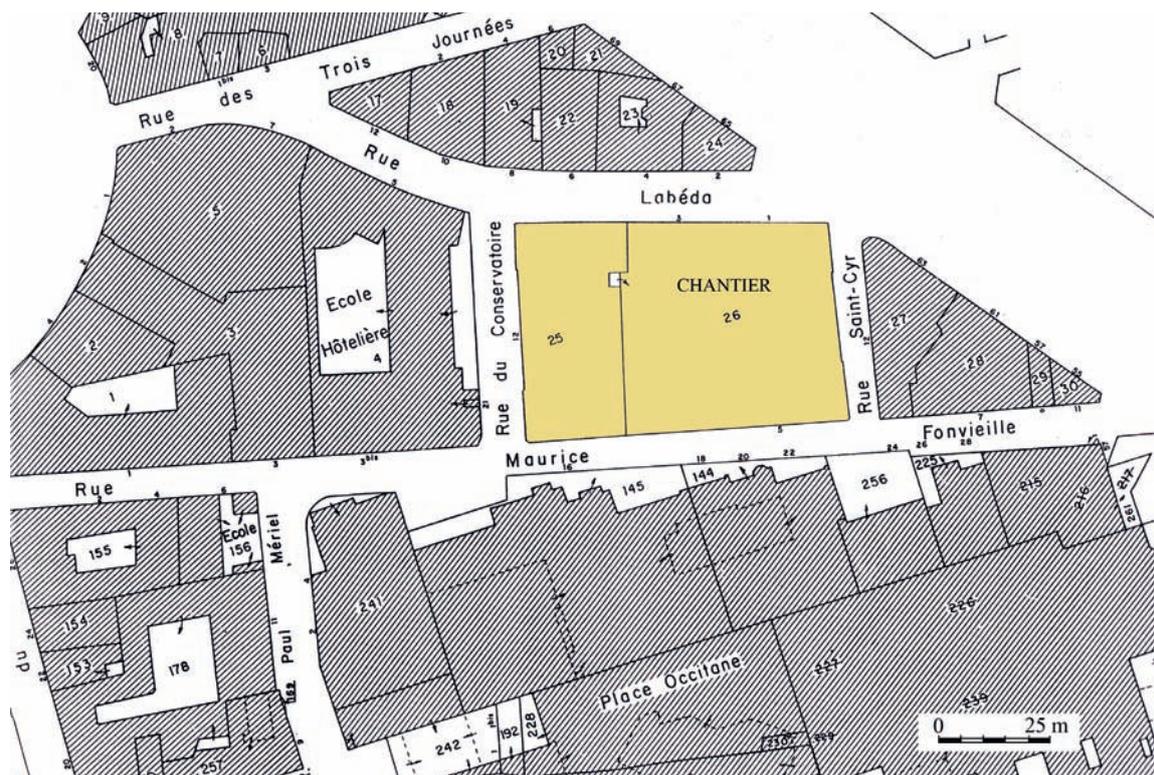


FIG. 1. LOCALISATION DU CHANTIER DE FOUILLES, SUR LE CADASTRE. *Extrait du cadastre actuel de Toulouse.*

1. Responsables de l'opération archéologique.

2. UMR 5608-TRACES-TERRAE, communication présentée le 18 novembre 2014, cf. « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 212.

3. N° de site 31 555 007. Coordonnées Lambert x = 528,300 ; y = 3145,350 ; alt. 143 m. Propriétaire du terrain : Mairie de Toulouse.

L'un des principaux objectifs de cette intervention conduite par deux archéologues de l'AFAN⁴, Sylvie Reverdy et Christophe Filhol, était l'étude du rempart gallo-romain qui, sur une longueur de 70 m, traverse la parcelle d'est en ouest et se prolonge au-delà. Il s'agissait notamment d'examiner la tour ronde, dite tour de Rigaud, située dans le tiers oriental de cette portion de la courtine et de recueillir des informations sur la technique de construction et sur la datation de cet ouvrage.

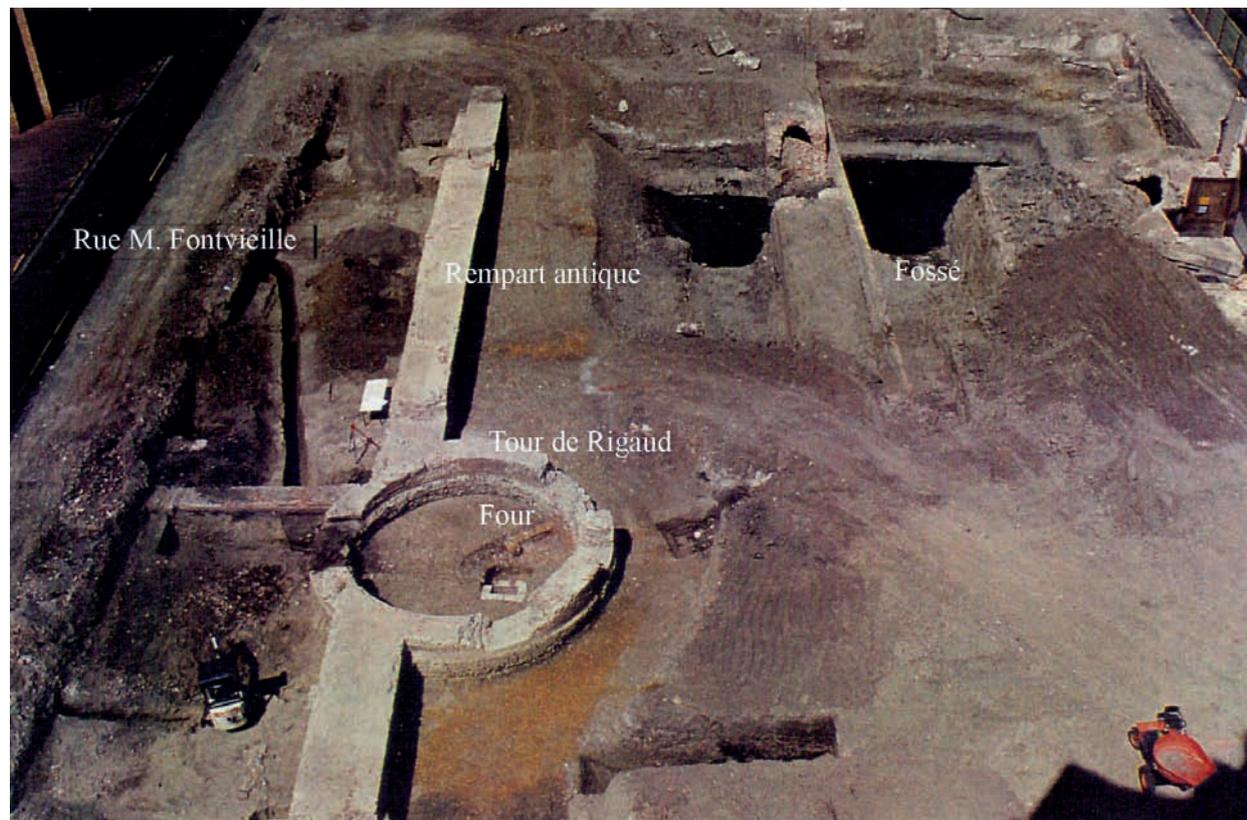


FIG. 2. VUE GÉNÉRALE du chantier de fouilles. Cliché S. Reverdy.

La portion de rempart de la rue Labéda a perduré jusqu'au début du XIX^e siècle. La destruction de sa partie hors-sol, opérée entre 1821 et 1827, est la conséquence d'une ordonnance de démantèlement signée par Napoléon I^{er} en 1808. Les fouilles ont montré que son massif de fondation est constitué de galets liés au mortier de chaux. Il a été coulé dans une tranchée de 2,80 m de large avec fond plat et rives verticales. Large de 2,40 m, le mur est parementé en petit appareil entrecoupé par un chaînage de briques. Les moellons calcaires du petit appareil sont taillés en tronc de pyramide et scellés dans un blocage en *opus caementicium* (galets et mortier de chaux).

La tour de Rigaud a un diamètre extérieur de 10,20 m. Son mur, large de 1,20 m, reprend l'ordonnement de la courtine. Il comporte un soubassement en petit appareil surmonté d'un chaînage de briques. Le creusement, au V^e siècle, de deux petits fossés a endommagé son seuil situé au Sud et divers aménagements dont les plus anciens sont médiévaux ont détruit son sol. La découverte dans les fondations (face *extra-muros*) d'un fragment de coupelle en céramique sigillée de la forme Ritterling 5 produite à Montans et datable des années 5-40 de notre ère⁵ permet de placer la construction

4. Devenue l'INRAP en 2002. A. Badie, F. Calède, S. Furlan, J.-C. Gagneux, V. Geneviève, R. di Georgio, F. Navarro, V. Moure et L. Neyssens ont également pris part à cette intervention (voir Sylvie REVERDY et Christophe FILHOL, *Théâtre Labéda, Toulouse (Haute-Garonne)*, DFS AFAN/SRA Midi-Pyrénées, 1996 ; Christophe FILHOL et SYLVIE Reverdy, « Rue Labéda », *BSR Midi-Pyrénées*, 1996, p. 94-95).

5. Il s'agit d'une coupelle tronconique portée par un pied annulaire (variante SIG-SG Ri 5a) (Michel PASSELAC et Alain VERNHET, « Céramique sigillée sud-gauloise », *Lattara*, 6, *DICOCER, Dictionnaire des céramiques antiques (VII^e siècle avant notre ère – VII^e siècle de notre ère)* en

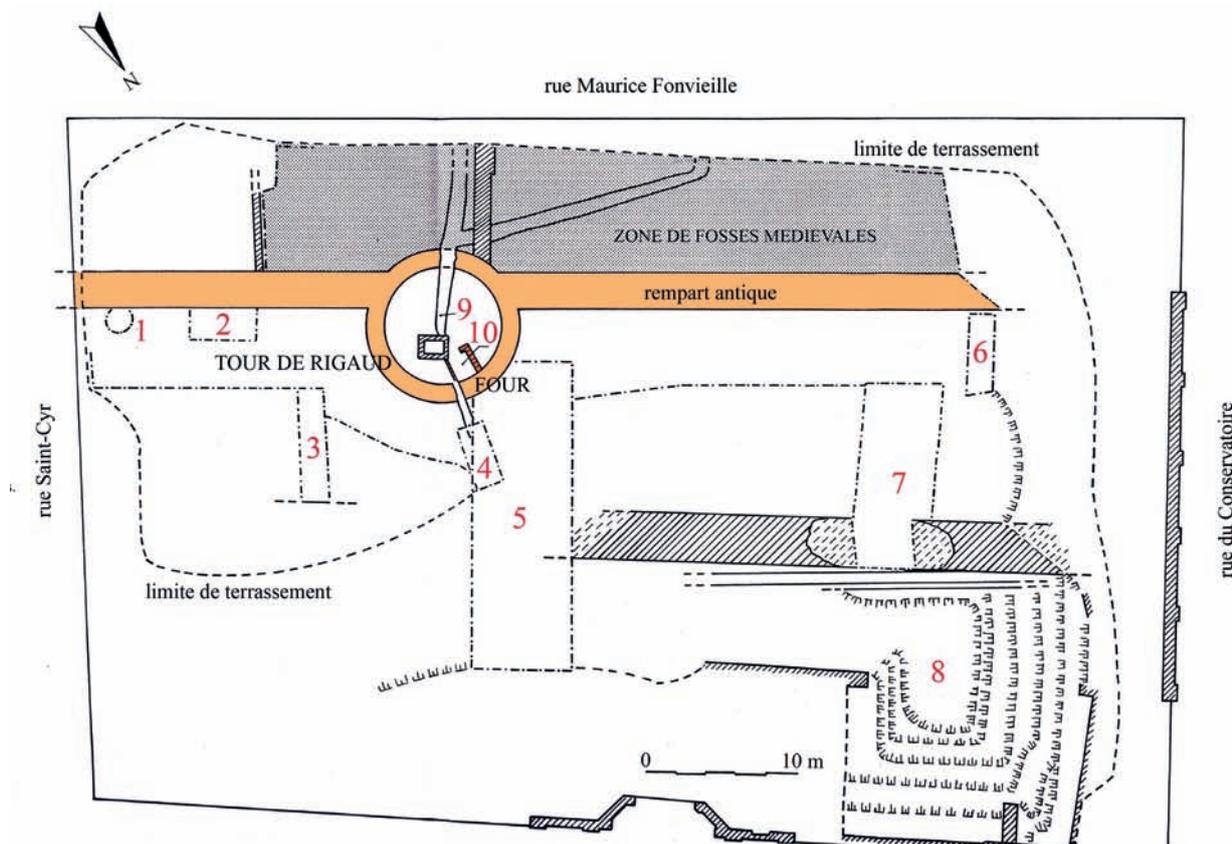


FIG. 3. PLAN DES VESTIGES. Relevés C. Filhol et S. Reverdy.

1. Silo du bas Moyen Âge ; 2. Fosse rectangulaire du XIV^e siècle ; 3. Sondage 2, Fossé II ; 4. Sondage 1, Fossé I ; 5. Sondage 1, Fossé I ; 6. Sondage 3, Fossé II ; 7. Fossé II ; 8. Fossé I ; 9. Fossés du V^e siècle ; 10. Four du XVI^e siècle.

de l'enceinte dans le courant de la première moitié du I^{er} siècle de notre ère, ce qui correspond à la datation avancée par Raphaël de Filippo⁶.

Bordée au Sud par la rue Maurice Fonvieille, la zone intra-muros n'a pas été construite avant la période moderne. La zone extra-muros s'est révélée occupée par deux larges fossés. Daté du milieu du Moyen Âge, le premier (largeur 8 m ; profondeur 4,50 m) est parallèle au tracé de la courtine du rempart gallo-romain et suit approximativement la courbure de la tour. L'escarpe revêtue d'un mur (largeur 0,70 m) bâti en briques liées au mortier et une partie du fond du second fossé, de profil trapézoïdal, ont seules pu être mises au jour.

Le dégagement de la tour a révélé qu'un four y a été installé à l'époque moderne, après le décaissement jusqu'à la base de ses fondations. Il est fortement endommagé. L'instabilité du comblement constitué d'épandages de cendres, de limon et de débris de creusement d'un silo médiéval auquel il se superpose, a provoqué son effondrement. Toute sa partie haute, sans doute supprimée lors d'aménagements postérieurs, a disparu et l'implantation de latrines modernes est à l'origine de la destruction d'une grande partie de son alandier creusé dans les graviers fluviaux.

Méditerranée nord-occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan), 1993, p. 577 ; F. OSWALD et T.D. PRYCE, *An introduction to the study of Terra Sigillata*, Londres, 1920 (réimpression 1966), p. 169, pl. XXXVIII, n^{os} 2 et 3.

6. Nouvelle définition de l'enceinte romaine de Toulouse, *Gallia*, t. 50, 1993, p. 181-204.

FIG. 4. STRUCTURES DÉCOUVERTES
à l'intérieur de la tour.
Relevés C. Filhol et S. Reverdy.

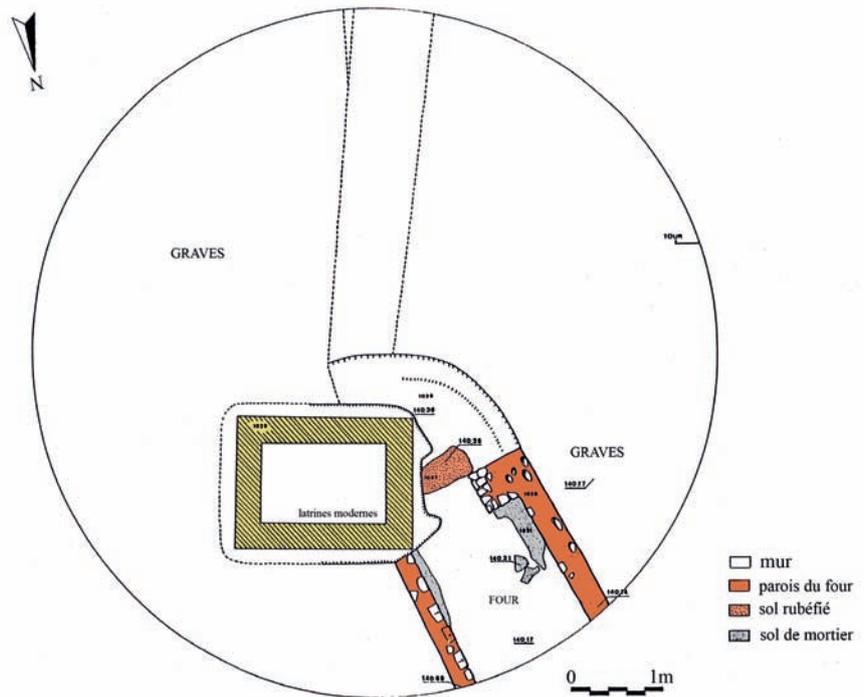


FIG. 5. VUE PARTIELLE DU CHANTIER
du Théâtre national de Toulouse. *Cliché S. Reverdy.*



FIG. 6. VUE DU FOUR prise du nord. Cliché S. Reverdy.



FIG. 7. VUE DU FOUR prise du sud. Cliché S. Reverdy.

La chambre de chauffe

La chambre de chauffe est de plan rectangulaire. Elle mesure 1,54 m de long pour 1,40 m de large. Prise en bordure de la tour, sa hauteur varie de 140,17 m N.G.F au fond à 140,74 m au sommet de sa paroi ouest. Les fondations de la tour la ferment au Nord. Sur les autres côtés, les parois (ép. 0,20 m. environ) ont été élevées avec des briques et des matériaux de récupération liés avec de l'argile. L'intérieur est cloisonné par quatre murs parallèles qui, disposés transversalement, servent de support à la sole. Leur partie inférieure est percée de deux voûtes en plein cintre permettant la circulation de l'air chaud (fig. 7). Les voûtes du muret voisin de l'alandier se sont effondrées. L'espace entre le sol et les voûtes est comblé par de la terre argileuse d'infiltration à laquelle sont associés des fragments de briques et quelques galets (fig. 7).

La sole

La sole, effondrée sur place entre les quatre murets, n'est conservée qu'en bordure des parois longitudinales du four, de celle de l'est notamment. Elle a été construite en disposant des briques de faible épaisseur (10 x 28 x 2 cm), des moitiés de briques et des carreaux de terre cuite de récupération (10 x 10 x 3 cm environ). Trois de ces carreaux portent un décor en relief, deux motifs floraux stylisés et une vache (fig. 13-14). Une couche d'argile dont une large plaque subsiste sur le muret proche de la tour a été superposée à ces matériaux. Aucun des carreaux qui se trouvaient entre les murets n'est conservé.

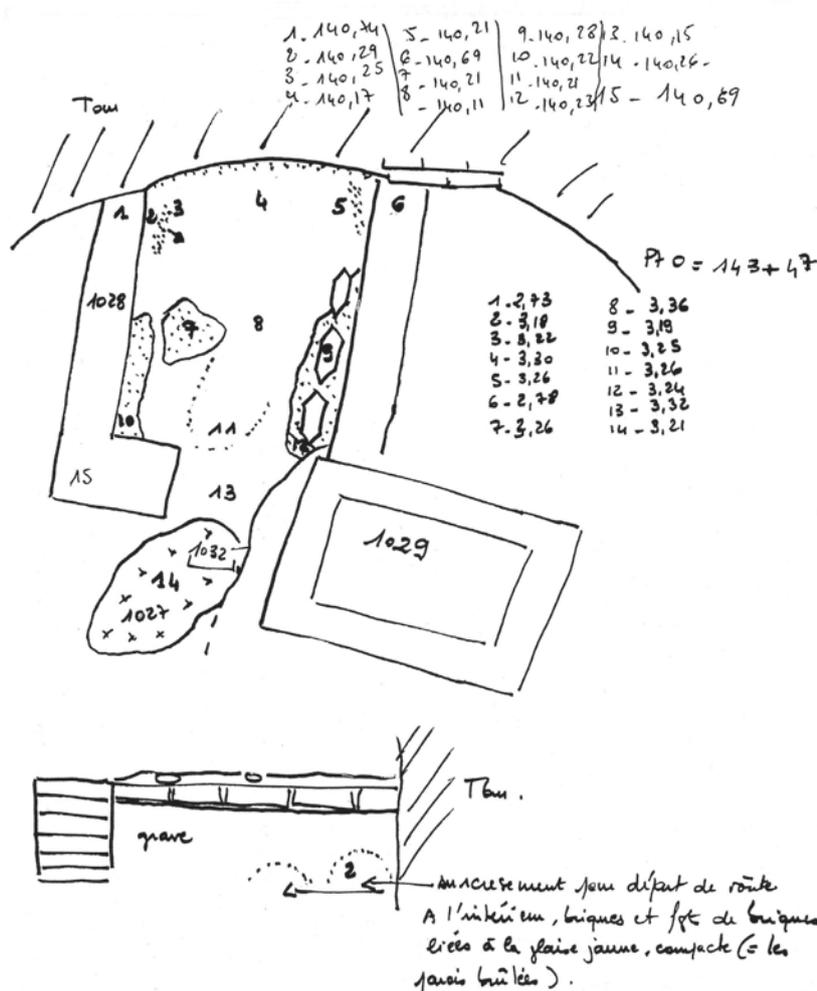


FIG. 8. CROQUIS INDIQUANT L'EMPLACEMENT DES NAVETTES. Extrait des notes de fouilles.

Le sol

Il est constitué de carreaux hexagonaux posés sur un lit de mortier d'argile devenu pulvérulent (fig. 8 et 11).

Des fours du modèle de celui de Labéda ont été utilisés dès l'Antiquité. Ils appartiennent au type II/c de N. CUOMO DI CAPRIO⁷ ou IIF de F. Le Ny⁸. Presque toujours, leur partie enterrée subsiste seule, nous laissant dans l'ignorance en ce qui concerne l'aspect du laboratoire et de sa couverture. C'est notamment le cas du four de potier gallo-romain de Cabanac-Séguenville (Haute-Garonne) (fig. 9) ou de ceux qui, à Saint-Frajou (Haute-Garonne également) (fig. 10), ont servi au XVI^e siècle pour la cuisson de poteries dont une partie est à décor incisé⁹.

La différence essentielle en ce qui concerne ces installations réside dans la conception de la sole qui peut être réalisée par la mise en force entre les murets de briques disposées en dents de scie ou de manière à former des casiers rectangulaires remplis ensuite d'argile et percés dans leur partie centrale d'un trou servant de carneau pour le passage de l'air chaud dans le laboratoire.



FIG. 9. FOUR DE POTIER ANTIQUE de Cabanac-Séguenville (31).
Cliché J.-M. Lassure.



FIG. 10. UN DES FOURS DE POTIER DU XVI^e SIÈCLE de Saint-Frajou (31). Cliché J.-M. Lassure.

Plusieurs raisons peuvent avoir motivé l'implantation dans une tour gallo-romaine de la structure que nous venons de décrire. L'intérieur de la construction est suffisamment vaste (47,75 m²) pour qu'on puisse à la fois y construire un four et disposer de la place nécessaire à l'activité artisanale que sa présence implique. Même si elle est en partie ruinée et réduite de hauteur, la tour reste suffisamment solide pour supporter une toiture mettant installation de cuisson, outillage et personnes à l'abri des intempéries. En adossant le four à son parement interne, on met à profit un mur épais capable de résister à une dilatation sous l'effet de la chaleur pouvant endommager l'installation et compromettre son fonctionnement (fig.11).

7. Ninina CUOMO DI CAPRIO, « Proposta di classificazione delle fornaci per la ceramica e laterizi in area italiana », *Sibrium*, IX, 1971, p. 371-461.

8. Françoise LE NY, *Les fours de tuiliers gallo-romains : méthodologie, étude technologique, typologie et statistique, chronologie*, DAF 12, 1988. Voir également Bruno DUFAY, « Les fours de potiers gallo-romains : synthèse et classification. Un nouveau panorama », *Actes du Congrès de Dijon de la S.F.E.C.A.G.*, 1996, p. 299.

9. Sur cet atelier, Jean-Michel LASSURE et Gérard VILLEVAL, « Le décor des céramiques incisées produites au XVI^e siècle à Saint-Frajou (Haute-Garonne) », *Revue de Comminges*, CXV, 1999, p. 539-569.



FIG. 11. VUE DU FOUR à la fin des fouilles. Cliché S. Reverdy.

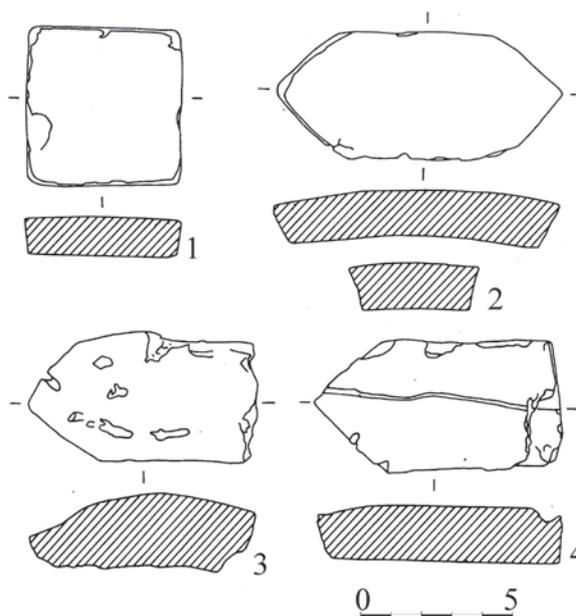


FIG. 12. DIFFÉRENTES FORMES DE CARREAUX. Dessin J.-M. Lassure.

Les carreaux de terre cuite

La production du four ne peut être établie de façon certaine mais il est fort probable que son existence soit liée à celle d'un atelier produisant des carreaux de pavage. Un lot de 34 carreaux parfois déformés par une cuisson excessive et provenant du four a pu être examiné. Ils sont de trois modèles : carrés (fig. 12, n° 1), en forme de navette (n° 2) et en mitre (nos 3-4).

Les carreaux ont des bords biseautés à la fois pour une meilleure insertion dans un sol en mortier et éventuellement éviter que les joints soient visibles. Des cailloux apparaissent parfois dans leurs tranches. La face supérieure de certains exemplaires est recouverte d'une glaçure de couleur verte. Presque tous conservent, sur une face au moins, le mortier d'argile qui les assemblait. Il est fortement craquelé par la chaleur et de couleur brun rouge.

Carreaux de forme carrée

Leurs dimensions varient peu, entre 9,6 et 10,2 cm de côté pour une épaisseur s'établissant entre 2,8 et 3,7 cm. La face supérieure de certains d'entre eux est couverte d'une glaçure verte. Trois exemplaires possèdent un décor en léger relief, obtenu par moulage. Un lion rampant est représenté sur le premier d'entre eux (fig. 13 et 14, n° 1). La partie centrale du second porte une rosace encadrée par un motif végétal stylisé placé aux angles et participant à la composition d'une rosace lorsque les carreaux étaient assemblés par rangées. Le troisième carreau est en grande partie occupé par un motif phytomorphe – quatre grandes feuilles adossées se superposant à un carré à côtés concaves – et, sur trois côtés, l'espace entre ces éléments décoratifs accueille trois petits cercles pointés accolés en triangle (fig. 13 et 14, n° 3).



FIG. 13. CARREAUX EN TERRE CUITE avec décor en relief. Cliché J.-M. Lassure.

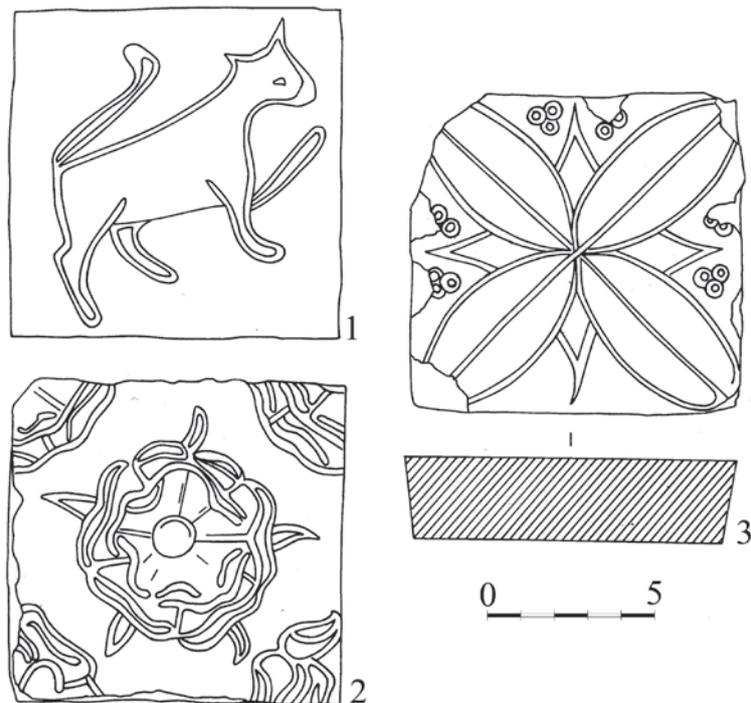


FIG. 14.- CARREAUX EN TERRE CUITE avec décor en relief. Dessins S. Reverdy.

Carreaux de forme hexagonale

Leurs dimensions sont les suivantes : 19 cm ; l. 8,6 cm ; ép. 3 cm (fig. 12, n° 2).

Carreaux en forme de mitre

Ils ont été obtenus en coupant une navette en deux et leur longueur est légèrement supérieure à la largeur des côtés des carrés avec lesquels ils sont susceptibles d'être associés (fig. 12, n° 3).

La technique utilisée pour leur fabrication n'est pas différente de celles des autres carreaux. Les phases de fabrication se succèdent de la façon suivante : le façonnage, réalisé au moyen d'un moule, est suivi par un ressuyage permettant une manipulation sans risque de déformation. Intervient ensuite l'impression par estampage d'un motif décoratif. Les carreaux sont alors découpés. Après un second séchage qui se prolonge plusieurs semaines, la surface des carreaux est recouverte directement d'une glaçure plombifère à laquelle de l'oxyde de cuivre a été ajouté pour obtenir une coloration verte. Suit enfin la mise en place dans le laboratoire d'un four et la cuisson.

Aucun pavement employant des carreaux en terre cuite avec décor en relief n'a, à notre connaissance, été signalé à Toulouse. Il est cependant possible de proposer le schéma de pose suivant à partir des trois modèles de carreaux attestés (fig. 15).

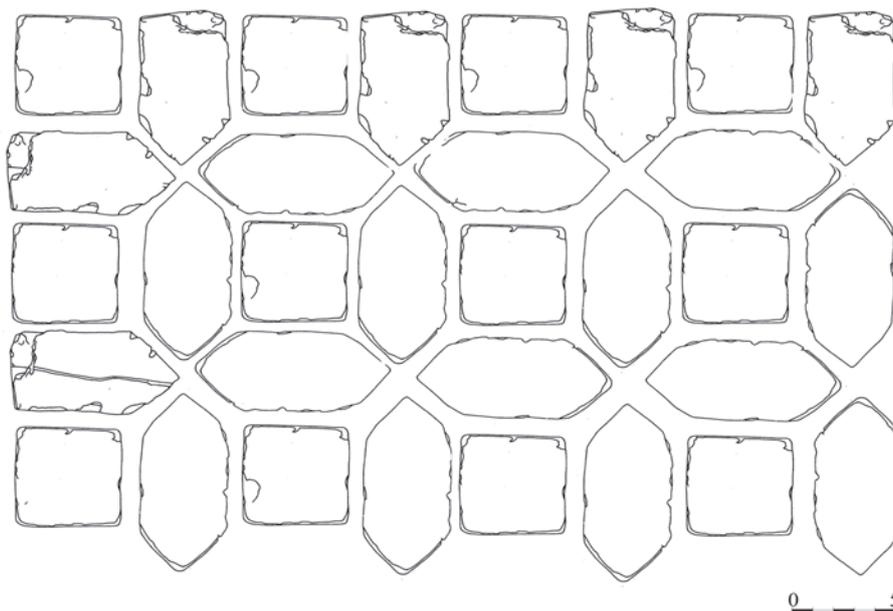


FIG. 15. PROPOSITION D'ASSEMBLAGE pour les carreaux provenant du four Dessin J.-M. Lassure.

Les éléments chronologiques apportés par la fouille sont peu nombreux et il est difficile d'avancer une datation pour cette installation de cuisson. Le décor des carreaux ainsi que la présence « dans le remblai d'abandon de l'alandier » d'un fragment de réchaud en pâte blanche et glaçure verte orientent vers les XVI^e-XVII^e siècles. Le seul autre carreau décoré connu (dimensions 10 x 10 cm ; ép. 2,5 cm) s'apparentant à ceux entrés dans la construction du four a été trouvé rue des Troènes à Toulouse dans des déblais provenant du creusement du parking du Capitole et n'apporte aucune information chronologique¹⁰. Sa pâte est de couleur brun rouge et sa face supérieure glaçurée en vert montre un décor en relief représentant une panthère dressée à droite (fig. 16).

10. Il fait partie des collections du Musée archéologique de l'Institut catholique, n° inv. 344.



FIG. 16. CARREAU EN TERRE CUITE du musée de l'Institut catholique de Toulouse. Dessin J.-M. Lassurance, d'après photo.

Le four de Labéda n'est qu'un des nombreux témoignages de l'existence d'un artisanat de la terre cuite dans le quartier Saint-Georges. Le caractère peu accueillant et même carrément insalubre de cette partie de Toulouse explique que cette activité à la fois polluante et dangereuse en raison de possibles risques d'incendie s'y soit très tôt installée¹¹. Les opérations archéologiques effectuées depuis les années 1970 ont en effet montré que durant l'Antiquité Toulouse n'a pas eu un développement suffisant pour que soient totalement urbanisés les 90 hectares délimités par le rempart antique et la Garonne. Correspondant en gros au quartier Saint-Georges, sa zone nord, en partie occupée par des bas-fonds humides et des mares naturelles¹², a été délaissée. Le comblement de ces derniers a cependant déjà été entrepris comme le prouvent les vastes dépotoirs antiques constitués de déchets domestiques et de gravats de démolition observée entre 1966 et 1973 pendant les travaux de rénovation du quartier. Aucun vestige de construction civile n'a été reconnu¹³. Les traces d'une activité potière ont cependant été observées à plusieurs reprises. Des ratés de cuisson figurant dans un dépotoir situé rue du Rempart-Saint-Étienne témoignent notamment de la fabrication dans le voisinage, entre les années 50 et 150, de céramiques à engobe micacé¹⁴.

La fouille du parvis de la cathédrale Saint-Étienne en 1987 a montré que le site, « humide et inégal » n'a pas été urbanisé avant la seconde moitié du IV^e siècle¹⁵. C'est seulement alors qu'un parcellaire orthonormé, orienté selon les

11. La cartographie de l'implantation des potiers parisiens entre le Moyen Âge et le XVII^e siècle établie par Fabienne RAVOIRE (*Esquisse d'une cartographie de la poterie de terre sur la rive droite de la Seine (XIII^e-XVII^e siècles)*, www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/pdf/cartopoterie-seine.pdf) montre que « cette activité s'est progressivement éloignée vers les faubourgs Saint-Denis et Saint-Antoine, pour aboutir, au XVIII^e siècle, à une séparation nette des lieux de vente de la poterie qui resta aux Halles, tandis que la fabrication se déplaçait vers les murs ». Parmi les exemples méridionaux d'éloignement des industries incommodes des centres urbains, citons celui de Montpellier (Jean-Louis VAYSETTES et Lucy VALLAURI, *Montpellier Terre de faïences. Potiers et faïenciers entre Moyen Âge et XVIII^e siècle*. Collection Archéologie Montpellier Agglomération AMA 3, 2012).

12. En occitan *clotas* : mares, trous d'eau. Ces zones déprimées sont indiquées par la maquette de Toulouse antique réalisée sous la direction de Georges BACCABÈRE (Galerie archéologique de l'Institut catholique).

13. Indication apportée par Jean-Marie PAILLER, « Deux *oscilla* trouvés à Toulouse (quartier Saint-Georges) », *Revue archéologique de Narbonnaise*, 1983, 16, p. 385.

14. Ces céramiques sont recouvertes d'un enduit doré, obtenu à partir d'argile et de mica. Voir N. PESCE, *Recherche sur la céramique à engobe micacé à Toulouse*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Marie PAILLER, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1987. 2 volumes.

15. Raphaël DE FILIPPO, « Place Saint-Étienne : une nouvelle rue pour un nouveau quartier », dans Jean-Marie PAILLER (dir.), *Tolosa. Nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, 2001, p. 417-418.

points cardinaux et s'appuyant sur des rues larges de 6 m, complète celui déjà en place depuis le Haut-Empire pour le reste de la ville. Une des parcelles recérait les vestiges d'un atelier ayant produit de la vaisselle domestique et des lampes à partir du milieu du IV^e siècle. Après l'arrêt de son activité à la fin du siècle suivant, l'endroit, devenu terrain vague, a servi de carrière pour l'extraction du limon argileux formant son substrat géologique. Les grandes fosses creusées alors jusqu'à la nappe phréatique furent, après abandon, comblées de matériaux divers incluant une masse importante de tessons de céramiques¹⁶.

Au XIV^e siècle, de nombreux potiers exerçaient leur activité dans le quartier Saint-Georges¹⁷. Ils ont laissé des dépotoirs de fabrication contenant notamment des pièces rejetées parce qu'endommagées par une surcuisson. Dès 1946, le céramologue Félix Mathieu signalait la découverte sur la place, à 2,50 m de profondeur, d'« un dépôt très dense de débris de poterie noire » et d'un four de potier¹⁸. En 1960, Pierre Salies fit mention d'une série de textes notariés se rapportant à l'activité des potiers de ce quartier dans la seconde moitié de ce siècle¹⁹.

C'est seulement au XVIII^e siècle que ces artisans, repoussés par le développement de l'agglomération, s'installèrent dans le faubourg Saint-Étienne. C'est notamment le cas du faïencier Théophile Collondre qui s'y établit vers 1725²⁰. La proximité de leur clientèle et celle du canal du Midi qui offrait la possibilité d'expédier leurs productions expliquent leur installation « *extra muros* ».

Le caractère inhabituel des carreaux de Labéda et de leur décor en relief mérite d'être souligné mais force est de constater que les pavements participant à l'ornementation des demeures toulousaines aux XVI^e et XVII^e siècles n'ont jusqu'ici guère retenu l'attention des chercheurs qui se sont focalisés sur les pavements médiévaux²¹. Peut-être avons-nous ici un nouveau thème de recherche ?

16. Dominique ALLIOS, *La céramique du Haut Moyen Âge des fosses de la place Saint-Étienne de Toulouse*, Mémoire de Maîtrise sous la direction d'Yves BRUAND, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1989.

17. Pierre SALIES, « Sur quelques points d'histoire toulousaine », *Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, 1960, p. 195.

18. Notes sur la céramique de Toulouse et du Sud-Ouest, *L'Auta*, numéro spécial, 1965.

19. P. SALIES, « Sur quelques points d'histoire toulousaine »... p. 181-199.

20. Quitterie CAZES et Jean CATALO, « L'atelier de Théophile Collondre, maître faïencier à Toulouse », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. L (1990), p. 163-174.

21. Voir cependant Henri AMOURIC, Lucy VALLAURI et Jean-Louis VAYSETTES, *Intimités de faïence : carreaux de pavements et revêtements muraux en Languedoc et Provence, XVI^e-XVIII^e siècles*. Catalogue de l'exposition du Musée des Tapisseries à Aix-en-Provence (12 décembre 2003-23 février 2004), Aix-en-Provence, 2003-2004, p. 73.

VARIA

Nouvelles données archéologiques sur la carrière de marbre Grand-Antique d'Aubert (Ariège)*

par Frédéric VEYSSIÈRE¹

Il nous semble nécessaire d'attirer l'attention sur l'une des grandes carrières méconnues de marbre de l'Antiquité et patrimoine géologique exceptionnel².

Moulis, commune du Couserans située dans la vallée du Lez, dans le sud-ouest du département de l'Ariège, se trouve sur les premiers reliefs pyrénéens en venant de la basse plaine du Salat. Le Lez est un cours d'eau qui prend sa source en haute montagne, sur le versant nord-ouest du pic de Maubermé. Au niveau de Moulis, c'est une rivière de montagne d'une certaine taille qui possède un régime nival avec des influences pluviales faibles. Le hameau d'Aubert est situé à la confluence du ruisseau de Bader et de la rivière du Lez en rive gauche. Un pont permet d'accéder sur la rive droite du Lez, puis à la carrière moderne de marbre par un chemin, au bout d'une centaine de mètres.

Le marbre Grand Antique d'Aubert (fig. 1), faciès bréchiq ue des calcaires urgo-aptiens à Toucasia et Orbitolinidés d'âge gargasien (Aptien supérieur)³, est localisé sur

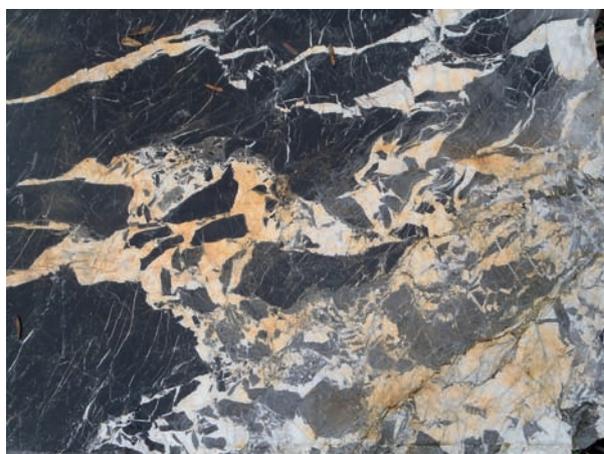


FIG. 1. LE MARBRE GRAND ANTIQUE D'AUBERT. Cliché F. Veyssière, © Inrap.

quelques dizaines de mètres autour de la carrière d'Aubert sur la commune de Moulis en Ariège, au pied du massif de Sourroque, en limite de la forêt domaniale de l'Estelas, à une altitude de 420 m NGF. La partie exploitée est une brèche tectonique dont les éléments sombres, fortement anguleux et de grande taille, sont liés par un ciment calcitique blanc, saccharoïde. Au niveau du pont d'Aubert (fig. 2), le Lez s'écoule sur le marbre et laisse entrevoir des affleurements de Grand Antique (fig. 3), ce qui a facilité grandement l'identification de ce gisement de marbre.

L'environnement archéologique

L'origine de Moulis vient d'un ancien moulin banal qui était la propriété des comtes de Comminges. Aubert du latin « *Uber* » (*ecclesiam de Uber*) signifie abondance, fertilité⁴.

* Communication présentée le 6 janvier 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 223.

1. Inrap GSO.

2. Une opération de diagnostic archéologique a été réalisée par l'Inrap (Veyssière 2015) sur les parcelles 790p, 792p, 1039p et 1041p de la section B3, en amont du projet de reprise de l'exploitation marbrière par la société italienne Escavamar Srl.

3. Carte géologique de la France, St-Girons, 1976, BRGM ; Christine COSTEDOAT, « Les marbres pyrénéens de l'antiquité : Éléments d'enquête pour de nouvelles recherches », *Aquitania*, tome VI, 1988, p. 197-204 ; Bernard PEYBERNÈS, « La brèche tectonique Grand Antique d'Aubert (Ariège), marbres prestigieux du patrimoine géologique pyrénéen et ses équivalents régionaux », *Bull. Soc. Hist. Nat. Toulouse*, 141-1, 2005, p. 65-77.

4. A. FABRY, *Évêques et dîmes à la fin du XII^e siècle dans le Couserans (Ariège)*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, p. 110.



FIG. 2. LE PONT DE PIERRE D'AUBERT, qui traverse le Lez, vers le sud-ouest.
Cliché F. Veyssière, © Inrap.



FIG. 3. AFFLEUREMENT DU MARBRE GRAND ANTIQUE D'AUBERT, au niveau de la pile nord du pont d'Aubert. Cliché F. Veyssière, © Inrap.

Quand le comte de Comminges Bernard III constitua en apanage à Roger de Comminges, son fils cadet, la vicomté de Couserans, il s'en réserva une partie incluant la vallée du Lez et Aubert qui forma, avec le temps, la châtellenie de Castillon⁵. Un arrêt du parlement de Toulouse du 8 décembre 1596 reconnaît la seigneurie de Moulis, composée des hameaux de Moulis, Luzenac, Pouech et Aubert, comme terre de la famille de Comminges. La baronnie de Monfaucon et Sour était la propriété de la famille d'Auger de Monfaucon, évêque de Saint-Lizier. À la Révolution Française, les terres de la famille de Comminges ont été confisquées pour créer la commune de Moulis.

La route antique dont aucun vestige n'a encore été trouvé, est localisée historiquement en rive gauche du Lez⁶.

La pile de Luzenac, construite sur un plan carré (2,70 m pour les faces nord et sud et 2,76 m pour les faces est et ouest) avec une niche sur la face orientale, se dresse au sud-ouest du cimetière de Luzenac dans un champ, en bordure gauche de la route D618 de St-Girons à Castillon-en-Couserans, non loin de la rivière Lez. Au mois de mai 1884, la Société française d'archéologie organise lors du Congrès archéologique, une excursion dans la vallée du Lez et s'arrête pour examiner la pile de Luzenac⁷. L'abbé

D. Cau-Durban et F. Pasquier ont fouillé à l'aplomb de la niche. Ils interprètent une couche de gros galets, située à 0,40 m de profondeur comme étant un tronçon de voie romaine long de 10 m et large de 4 m⁸. Dans son inventaire général des piles gallo-romaine du sud-ouest de la France et plus particulièrement du département du Gers, Philippe Lauzun décrit une pile haute de 7,36 m, divisée en trois étages, revêtus d'un parement en petit appareil, avec à sa partie supérieure une niche, tournée vers l'est, dont la voûte est détruite. Il signale également qu'aucune carte ne l'indique⁹. Le 6 octobre 1905, la pile romaine de Luzenac est classée Monument Historique¹⁰. Au début du XX^e siècle, F. Pasquier s'interroge sur la destination des piles gallo-romaines du Couserans¹¹. Le Président de la Société des Études du Couserans, M. de Bardies a acheté le champ dit de la tour de Luzenac, pour empêcher la démolition de la pile gallo-romaine¹². En 1910, l'abbé F.-J. Samiac et Broué¹³ reprennent les fouilles¹⁴ et mettent en évidence que la voie romaine n'est rien d'autre qu'un dépôt alluvionnaire de gros cailloux et de blocs roulés. En fouillant devant la face

5. Abbé L. BLAZY, *Miettes d'histoire diocésaine et paroissiale*, Foix, 1933-1940, p. 33 ; A. FABRY, *Évêques et dîmes...*

6. Raymond LIZOP, *Histoire de deux cités gallo-romaines : les Convenae et les Consoranni*, Toulouse-Paris, Privat-Didier, 1931, p. 126.

7. J. de LAURIÈRE, « Congrès archéologique de Pamiers, Foix, Saint-Girons (Ariège), 1884 », *Bull. Soc. Ariégeoise des Sc.*, 2, 1886-1888, p. 35.

8. F. PASQUIER, « Sur la pile de Luzenac », *Bull. Soc. Arch. du Midi de la France*, séance du 5 mai 1885, p. 33.

9. Philippe LAUZUN, *Inventaire générale des piles gallo-romaines du sud-ouest de la France et plus particulièrement du département du Gers*, Caen, Delesque, 1898, 68 p.

10. MH 1905/10/06.

11. F. PASQUIER, « Piles gallo-romaines dans le Couserans. Quelle pouvait être leur destination ? », *Bull. Soc. Ariégeoise des Sc.*, 11 1907-1908, p. 93-95.

12. L. de BARDIES, « Pile de Luzenac », *Bull. Soc. Ariégeoise des Sc.*, 12, 1909-1911, p. 131-132.

13. Architecte des monuments historiques.

14. Une photographie a été prise par Fauré et ses fils (Saint-Girons, Ariège).

ouest de la pile, à 1,50 m, ils ont trouvé à une quarantaine de centimètres de profondeur une maçonnerie quadrangulaire constituée de « gros moellons de rivière noyés dans un mortier très épais et très dur ». Il pourrait s'agir de la base d'une seconde pile¹⁵, dont trois des quatre faces mesurent 4,20 m de long et la face orientale seulement 3,80 m de long. En 1921, l'abbé Samiac précise que le Couserans possède trois piles : Luzenac, Saint-Girons et Marsan. Un relevé architectural de la pile gallo-romaine effectué en 1965, par le Bureau d'architecture antique du sud-ouest, sous la direction de M. Lauffray, révèle qu'elle ne mesure plus que 6,49 m de haut¹⁶. Dans leur état de la recherche sur les piles funéraires gallo-romaines du Sud-Ouest de la France, en 1992, Pierre Sillières et Georges Soukiassian présentent la pile de Luzenac comme un monument à niche rectangulaire, sans pilastre¹⁷.

La villa gallo-romaine d'Aubert dont on ne connaît ni le plan, ni la chronologie et encore moins la localisation précise, a été fouillée au début du XIX^e siècle par H. Rambaud. Selon l'auteur, à 1 mètre de profondeur et sur 6 m², des bains romains ainsi qu'une mosaïque de petits cubes de marbre blanc disposés en forme géométrique, un mortier et des briques brisées ont été découverts. Il signale également dans une lettre du 25 septembre 1821, des réemplois antiques dans les maisons du hameau d'Aubert¹⁸. M. C. Bergès signale en 1839, la découverte d'« un mur peu élevé sorte de glacis, couvert de marbre poli et orné de mosaïques »¹⁹. Dans sa géographie du département de l'Ariège, A. Joanne écrit en 1880, qu'« à Aubert, on voit dans la maçonnerie des maisons, des morceaux de marbre souvent ornés de mosaïques, et des débris de colonnes »²⁰. Ces éléments n'ont pas été retrouvés lors de notre intervention du mois d'octobre 2014. Seul un fragment d'auge cinéraire en marbre blanc est en emploi, bien visible à 6 m de hauteur, dans le chaînage d'angle sud-ouest du clocher de l'église romane Saint-Jacques d'Aubert. Cette

dernière, datée au moins du XII^e siècle²¹, est citée dans la bulle de Célestin III de 1195 « *ecclesiam de uber* »²². Dans le compte-rendu de la séance du 27 février 1905, M. Lafaye, professeur à la Sorbonne, chargé par l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres de dresser, sur le territoire français, la nomenclature des mosaïques gallo-romaines, dit à propos des mosaïques « qu'un seul pavement de ce genre est signalé dans le département de l'Ariège à Auber, près de Moulis. Cette mosaïque, dont il ne reste sans doute plus trace, consistait en petits cubes de marbre blanc, disposés en forme géométrique ; quelques fragments, aujourd'hui perdus, avaient été recueillis et déposés à l'ancienne bibliothèque de Foix »²³. M. Caujolle rapporte en 1970 qu'un habitant du village signale que « divers vestiges étaient encore exhumés »²⁴, sans précision quant à leur localisation. Cela correspond vraisemblablement aux découvertes faites dans la propriété des oncles²⁵ de M. Serge Pagès²⁶, d'éléments de mosaïque et d'une fondation de mur, par M. Juberthie²⁷. Selon ce dernier²⁸ : « Il y a les restes d'une villa gallo-romaine de l'autre côté du pont, sur la route à gauche, en partie dans les terrains de la première maison. Des sondages auraient été réalisés, à la fin du XIX^e²⁹, avec découverte d'un morceau de marbre vert. Nous avons trouvé un morceau de mur de villa gallo-romaine dans le terrain un peu en arrière de la maison ; il y avait plein de morceaux de poteries dans le champ et dans le talus de la route près de la maison ». Malheureusement, il n'y a aucune publication relative à ces fouilles. Dans les champs un peu plus loin, du temps des oncles de M. Serge

21. A. FABRY, *Évêques et dîmes...*

22. E. FONT-REAUX et Ch. PERRIN, Archives départementales de l'Ariège ZQ 59 Compte de procuration de 1383, arch. du Vatican, Collectorie, vol 35, fol 151 v° 154, vol 36, fol 158 v° 160, Clément VIII ; F. DELIOT, *L'occupation du sol au Moyen Âge dans le canton de Saint-Girons (09)*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, (dir.) S. Faravel et G. Pradalié, 1999.

23. F. PASQUIER, « Mosaïques », *Bull. Soc. Ariégeoise des Sc.*, 11, 1908, p. 310 ; H. RAMBAUD, Lettre du 18 mai 1838, *Arch. Dép. Ariège*, Foix, ms 4 T 18.19.46 ; M.-C. BERGÈS, « *Lecture morale suivie...* » ; Raymond LIZOP, *Histoire de deux cités...* ; Catherine BALMELLE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, IV, *Aquitania*, 1 X suppl., 1980, p. 27.

24. M. CAUJOLLE, *Saint-Lizier en Couserans dans l'Antiquité romaine*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1970, p. 57.

25. Décédés depuis.

26. Information orale de M. Serge Pagès, éleveur à Aubert.

27. Ancien directeur du laboratoire CNRS de Moulis.

28. Je remercie Olivier Guillaume Station d'Écologie Expérimentale du CNRS à Moulis, d'avoir contacté M. Juberthie et fourni ces informations.

29. Nous n'avons aucun renseignement concernant l'auteur de ces sondages.

15. Abbé F.-J. SAMIAC, « Fouilles de Luzenac », *Bull. Soc. Ariégeoise des Sc.*, 12, 1909-1911, p. 211-212.

16. Michel LABROUSSE, « Moulis, Circonscription de Midi-Pyrénées », *Gallia* 1968-26/2.

17. Pierre SILLIÈRES et Georges SOUKIASSIAN, « Les piles gallo-romaines du sud-ouest de la France : état des recherches », dans Ferdière A. (dir.), 1992, p. 299-306.

18. H. RAMBAUD, « Lettre du 25 septembre 1821 », *Arch. Dép. Ariège*, Foix, ms 4 T 18.

19. M.-C. BERGÈS, *Lecture morale suivie de la description du département de l'Ariège*, Foix, 1839, 459 p.

20. A. JOANNE, *Géologie du département de l'Ariège*, Hachette et C^{ie}, 1880, p. 54.

Pagès, au cours de travaux agricoles avec des labours profonds, ont été aperçus « des murs avec des fragments de briques, ainsi que des poteries ».

La carrière

La carrière de marbre d'Aubert, abandonnée depuis 1948, se situe en bordure du chemin menant à Fons de Ribens, en rive droite à plusieurs mètres au-dessus du Lez. Elle se présente sous la forme d'une grande excavation en partie cachée dans la forêt de l'Estelas, qui s'ouvre sur le chemin par un passage entièrement noyé. Un front de taille de plus de 10 mètres de haut est rendu inaccessible par un plan d'eau de 5 mètres de profondeur (fig. 4). L'exploitation moderne au fil hélicoïdal a retaillé les fronts de taille plus anciens. Les remblais accumulés entre la carrière actuelle et le lit de la rivière scellent peut-être les fronts de taille antiques.



FIG. 4. LE FOND DE L'EXCAVATION DE LA CARRIÈRE, VERS LE SUD-EST.
Cliché F. Veysièrre, © Inrap.

Le marbre appelé Grand Antique d'Aubert est noir veiné de blanc³⁰. Il s'agit d'une formation de calcaires urgo-aptiens à Toucasia et Orbitolinidés. Charles Dubois reprend dans sa thèse³¹ d'une part, le rapport de Héricart

30. Héricart de THURY, « Rapport sur l'état actuel des carrières de marbre en France », dans *Annales des Mines*, VIII, 1, 1823, p. 32 ; Christine COSTEDOAT, « Les marbres pyrénéens de l'Antiquité : Éléments d'enquête pour de nouvelles recherches », *Aquitania*, tome VI, 1988, p. 197-204.

31. C. DUBOIS, *Étude sur l'administration et exploitation des carrières (marbres, porphyre, granit etc.) dans le monde romain*, thèse pour le doctorat, Faculté des Lettres de Paris, Albet Fontemoing Éditeur 1908, p. 22.

de Thury de 1823³², qui écrit que les romains ont exploité le marbre noir de Moulis et le marbre blanc et noir d'Aubert, et d'autre part le mémoire sur les marbres de Frossard³³, qui écrit que le plus beau des marbres est le grand antique d'Aubert. Pour R. Lizop, les marbres de la haute vallée du Lez ont été exploités durant l'antiquité³⁴. Des éléments de décoration de la *villa* de Chiragan sont en marbre grand antique d'Aubert³⁵. Une colonne de 5 m de haut installée depuis 1970 dans le jardin des Antiques du musée Saint-Raymond de Toulouse, proviendrait de l'ancienne église Saint-Jacques démolie en 1811. Des fragments de marbre sont remployés comme matériaux de construction dans l'ancienne église Saint-Pierre-des-Cuisines à Toulouse durant le haut-Moyen Âge, V^e-VI^e/XI^e siècles³⁶ et de nombreux éléments de placage ont également été retrouvés dans les fouilles de l'École d'économie toute proche³⁷. Un bénitier situé près de la porte des comtes dans la basilique Saint-Sernin à Toulouse ainsi que le dessus de l'autel du Saint-Sacrement, daté du XVIII^e siècle, sont également en Grand Antique d'Aubert.

Il a été utilisé en 1940, pour la grande table centrale de la Poste, rue Lafayette à Toulouse, actuellement au musée du marbre de Bagnères-de-Bigorre.

Selon François Braemer, ce matériau très apprécié a été commercialisé dans les deux bassins de la mer Méditerranée et jusqu'aux limites de l'Empire romain³⁸ : colonnes des thermes de Cluny à Paris ; basilique Sainte-Sophie de Constantinople ; Carthage en Tunisie. Il a été probablement exporté au Moyen Âge et à la Renaissance en Italie à Saint-Pierre de Rome et à Venise, en Grèce, à Istanbul en Turquie et pour la mosquée des Omeyyades de Damas en Syrie³⁹. On le trouve à Versailles dans les

32. Héricart de THURY, « Rapport sur l'état actuel des carrières... », p. 32.

33. Ch.-L. FROSSARD, *Les marbres des Pyrénées*, Paris, 1884.

34. Raymond LIZOP, *Histoire de deux cités gallo-romaines...*

35. Léon JOULIN, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosane*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1901, p. 27.

36. Frédéric VEYSSIÈRE, « Les matériaux de construction de l'ancienne église Saint-Pierre-des-Cuisines à Toulouse durant le haut-Moyen Âge (V^e-VI^e/XI^e siècles). Éléments de caractérisation des états de construction », *Archéologie du Midi Médiéval. Notes et documents*, t. 8-9, 1990-1991, p. 187-192.

37. Information orale Jean Catalo, Inrap.

38. François BRAEMER, « Le rôle des pierres précieuses et nobles dans l'ornementation dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge », *Les roches décoratives dans l'architecture antique et du haut Moyen Âge*, sous la dir. de Chardon-Picault, Lorenz, Rat et Sauron, *Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 2003, p. 89-120.

39. A. ALVAREZ *et al.*, « Marmoles y calizas de los Pirineos

salons de Diane (socle de statue) et d'Apollon (médaillons losangiques et quadrilobes). Au début du XIX^e siècle, lors de l'extraction de blocs, MM. Boué, père et fils, ont découvert des monnaies antiques, « des pieux en fer », un « petit vase en terre rouge verni dedans et dehors » et , auprès d'un foyer, une lampe en terre « munie d'un bec et d'une anse annulaire à l'opposé », et portant, à sa base, des caractères « hiéroglyphiques »⁴⁰. En 1838, H. Rambaud signalait, parmi ces monnaies, un « Valentinien en or »⁴¹. Selon X. Lorient, c'est un *solidius* de Valentinien III, déposé au musée de Foix, sans indication de provenance⁴². En 1844, l'exploitation de cette carrière fut reprise⁴³, notamment pour les colonnes du baldaquin de l'autel Saint-Louis⁴⁴, du tombeau de Napoléon I^{er}, sous le dôme des invalides et le sarcophage⁴⁵ du roi d'Espagne Joseph, frère de Napoléon I^{er}. En 1876, l'ancien plateau de l'exploitation romaine réapparaît sous 10 m de déblais dégagé par la Société Dervillé, concessionnaire du site. Dans son rapport sur les marbres et les machines à travailler le marbre de l'exposition universelle de 1878, Adolphe Violet écrit en parlant de la carrière d'Aubert : « cette carrière, exploitée en grand par les Romains, a été ensuite complètement abandonnée. Elle avait été peu à peu cachée par les éboulements et les ronces et avait pris le nom de Traouc del Debremberi ou Trou de l'oubli⁴⁶. Le Moulin sur le Lez servait autrefois à faire fonctionner le fil hélicoïdal pour le sciage. Il y avait une forge en face de la carrière (information orale de M. Pierre Tariol, ancien maire adjoint de Moulis et habitant d'Aubert). Actuellement la carrière est propriété de la société Rocamat et une convention d'exploitation des terrains est passée avec la société italienne Escavamar Srl. Le marbre sera acheminé en petits blocs, à cause des contraintes liées au passage sur le petit pont d'Aubert sur le Lez, en Italie pour la fabrication d'objets mobiliers.

centrales y su utilizacion en época romana », *Entretiens d'Archéologie et d'histoire*, Saint-Bertrand-de-Comminges, Conseil Général de la Haute-Garonne, 2001, p. 47-67.

40. J.-J. POUËCH, *Carnet*, Archive J.-J. Pouëch (cote B6) du collège Jean XXIII, Pamiers, ms ; M.-C. BERGÈS, « *Lecture morale...* ».

41. H. RAMBAUD, « Lettre du 18 mai 1838 », *Arch. Dép. Ariège*, Foix, ms 4 T 18, 19, 46.

42. X. LORIENT, « Deux monnaies d'or romaines trouvées en Couserans », *Bull. Soc. Française de Numismatique.*, 43^e année, 7 juillet 1988, p. 417-419.

43. A. VIOLET, *Rapport sur les marbres et les machines à travailler le marbre de l'exposition universelle en 1878*.

44. Par Visconti en 1853.

45. Par Crépinet en 1863.

46. A. Violet, *Rapport sur les marbres...*

Les travaux de terrain

Au cours de notre intervention à l'automne 2014, nous avons réalisé sept tranchées (large de 1 à 1,60 m et profonde de 0,30 à 1,10 m) avec une pelle hydraulique de 15 tonnes dans trois secteurs différents, autour de l'excavation actuelle et en bordure du Lez. La stratigraphie observée montre sous 0,10 m de terre végétale contenant de rares tessons de céramique contemporaine, avec traces de glaçure brune, une couche de sédiment argileux stérile, de 0,30 à 1,50 m d'épaisseur reposant directement sur le calcaire urgonien noir, avec forme d'érosion karstique, sans aucune trace liée à l'activité humaine. Localement on observe une couche d'éclats de marbre épaisse de 0,15 m, correspondant à des déchets de taille.

En bordure du Lez, sous 0,20 m de terre végétale très humifère, apparaît un sédiment argileux avec quelques blocs de marbre sur 0,70 m d'épaisseur et qui repose sur les alluvions grossiers. Aucune structure archéologique ni indice archéologique lié à l'extraction du marbre n'a été mis en évidence, en bordure de l'excavation actuelle. Ces résultats confirment ceux issus des sondages à la tarière pédologique effectués par J.-M. Fabre en 1997, lors de prospections thématiques sur les carrières de marbres antiques des Pyrénées centrales⁴⁷.

Une prospection pédestre a été réalisée dans le bois autour du projet d'exploitation de la carrière, dans les prairies environnantes, ainsi que dans le vallon du Poudades, jusqu'au pied de la cascade d'Aubert et enfin le long du ruisseau du Lez. Une visite du village d'Aubert, a permis l'observation de la mise en œuvre des matériaux de construction de quelques bâtiments. Aucun élément antique n'a été retrouvé, lors de notre prospection, hormis le fragment d'auge cinéraire en réemploi dans l'église d'Aubert. Les bâtiments les plus anciens sont construits avec des galets de rivière, les autres bâtiments le sont avec des blocs de calcaire mal équarris et des fragments de marbre Grand Antique d'Aubert présentant parfois des traces de découpe au foret ou bien des traces de sciage au fil hélicoïdal.

Le long du chemin en bordure de la carrière, des gros blocs parallélépipédiques taillés au fil hélicoïdal présentent des surfaces lisses. Leur mise en œuvre les uns sur les autres forme une sorte de mur qui soutient une

47. Collectif, *Les carrières de marbres antiques des Pyrénées centrales, Prospection thématique*, rapport UTAH 1997 ; Jean-Marc FABRE et Robert SABLAYROLLES, « Carrières de marbre des Pyrénées centrales : le point sur la recherche », *Carrières antiques de la Gaule*, Gallia, 59, 2002, p. 61-81.

rampe d'accès assez pentue, pour accéder au-dessus de la carrière. D'autres blocs de dimensions plus modestes servent de soutènement au talus en bordure du chemin qui contourne vers le nord-est l'excavation. En bordure nord-est de l'excavation, le relief correspond à une accumulation d'éclats, de cailloux et de petits blocs de marbre, résidus des travaux contemporains. Ces dépôts sont totalement absents à l'ouest de l'excavation. En face de l'entrée de la carrière, une sorte de promontoire constitué de déchets de blocs de marbre, liés à l'extraction contemporaine, domine le cours du Lez de sept mètres. Sur ce promontoire, sont situés un mur ruiné en bordure du chemin qui pourrait correspondre à l'ancienne forge et les restes d'un treuil métallique en bordure occidentale, ainsi que quelques blocs quadrangulaires abandonnés sans ordre précis. Certains d'entre eux présentent des traces d'extraction au foret et d'autres au fil hélicoïdal. Un passage agricole situé entre le pont et la carrière, permet de joindre le chemin de la carrière au chemin de la plaine en traversant le Lez. Ce chemin parcouru par d'énormes ornières, est très pentu de chaque côté du Lez. En octobre 2014, il y avait un peu plus d'un mètre d'eau dans le Lez au niveau de ce passage à gué.

La prospection dans la forêt de l'Estelas, dans les prairies environnantes et dans le secteur du ravin de Poudades, n'a rien révélé. M. Serge Pagès avait entendu parler par sa grand-mère de la carrière du roi située selon ses souvenirs, dans le secteur de la Fontaine de Ribens, après les granges du bord du canal. Nous n'avons rien trouvé, hormis des traces d'exploitation modernes en bord de chemin à mi-distance entre la carrière du Traouc del Debremeri et la Fontaine de Ribens. Plusieurs travaux universitaires⁴⁸ signalent des traces d'exploitation sous forme de négatifs d'extraction de blocs et de colonnes, 60 m en amont du pont d'Aubert, sur la rive gauche du Lez. Une prospection et une observation minutieuse des bords du Lez ainsi que des soubassements du pont nous montrent qu'il n'y a aucune trace d'extraction de bloc ou de colonne de marbre dans ce secteur. Il s'agit simplement de marques d'érosion karstiques, au sein de la brèche calcaire.

La diffusion du marbre noir Grand Antique d'Aubert dans le monde romain est une problématique très importante et peu documentée, malgré quelques recherches sur la période tardive (IV^e-V^e siècle)⁴⁹. La question de son exploitation sous le Haut-Empire est posée.

Est-ce que tout le marbre archéologique réputé être du Grand Antique d'Aubert peut effectivement provenir de cette carrière ariègeoise ? Y-a-t-il d'autres gisements de ce type ailleurs ? Peut-on évaluer le volume de matériaux exploités dans l'Antiquité ? Avons-nous une exploitation réduite, mais destinée à des édifices de prestige à la fin de l'Antiquité ?

Un inventaire précis des sites archéologiques où a été retrouvé ce marbre très reconnaissable, ainsi que la nature des éléments fabriqués, colonnes, placages ou autres, serait sans aucun doute très intéressant.



Mobilier wisigothique issu de collections anciennes en provenance de la nécropole de Las Plasses commune de Monteils (Tarn-et-Garonne)*

par Jean-Luc BOUDARTCHOUK¹

Le site archéologique

Le champ d'inhumation de Las Plasses fut signalé pour la première fois en 1878 par l'archéologue et folkloriste Jules Momméja, dont la maison familiale était peu éloignée du site :

« Nouveau cimetière barbare à Monteils.

Il y a cinq ans environ, une gravière fut ouverte au lieu de Las Plasses, dans une friche qu'entourent de maigres champs où les récoltes poussent, en dépit de toutes les règles agronomiques, parmi d'innombrables pierrailles. Dès les premiers coups de pioche, quelques sépultures furent signalées. J'allai les visiter et dans une d'elles, je découvris quelques briques à rebord, dont une intacte ; mais le sol avait été si complètement bouleversé qu'il fut impossible de reconnaître si ces énormes briques avaient servi à la sépulture, ou si elles provenaient de quelque ruine voisine. Rien de plus ne fut signalé ; or, ces derniers jours, je fus averti que, les travaux ayant été repris, on avait recueilli dans une tombe deux boucles d'oreille rongées par la rouille, mais ornées de belles pierres rouges. Je fus aux informations, et mon excellent voisin, M. Pierre Miquel, me remit ces objets, qui sont d'assez grands anneaux ouverts, dont la grosse tête ronde se soude, par un seul bout, à une grosse tête cubique aux

48. L. TROIPLIS, *Le Haut-Salat et le Castillonnais oriental de l'âge du fer à l'Antiquité tardive*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1995, 144 p.

49. A. ALVAREZ *et al.*, « Marmoles y calizas... »

* Communication présentée le 3 mars 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 232.

1. Nos vifs remerciements au propriétaire actuel de ces trois objets, pour son accueil et les renseignements qu'il nous a aimablement communiqués.

coins abattus, et dont les quatre faces portent des grenats ovales, d'assez grandes dimensions. [...]

L'auteur de la découverte avait constaté que de chaque côté de la tête du cadavre était une tuile à rebords formant toit, tandis qu'il n'y en n'avait pas trace le long du corps. Une enquête minutieuse et l'étude directe des lieux m'ont confirmé l'exactitude de cette observation [...]. Je n'avais encore jamais constaté cette simplification de l'arche sépulcrale qui consiste en deux briques posées en manière de toit au-dessus de la tête du cadavre, dont rien ne protégeait le corps. Au près de celui qui possédait mes deux boucles d'oreille, il y avait une longue patte-fiche en fer. On n'a remarqué aucun autre objet, mais j'ai trouvé dans les déblais de nombreux fragments de poterie noire, épaisse et grossière. Sans doute, les autres objets ont été rongés par la rouille, ou bien ont échappé aux yeux des travailleurs. Le crâne, que j'ai pu voir, est petit, mignon, bien conformé ; c'est celui d'une toute jeune femme [...].

Une seconde description du site se trouve dans un manuscrit autographe de J. Momméja ; il a appartenu par la suite à la collection de J. Neveu et il est désormais propriété des Archives Départementales de Tarn-et-Garonne.

« Le cimetière mérovingien de Monteils.

Course rapide à la gravière de Las P[la]sses, où fut jadis un cimetière barbare. C'est maintenant une immense fosse, profonde de trois mètres, dont les talus de gravier pur sans mélange de terre apparaissent bien homogènes, alors qu'à ma dernière visite, des tombes coupées par la pioche s'y dessinaient avec une netteté parfaite. Ce polyandre [sic] s'étendait de l'ouest à l'est, parallèlement à la route de Puylaroque. Devers Monteils, certaines sépultures étaient abritées par des briques à rebords combinées de manière à faire une sorte de toit protecteur à la seule tête du cadavre. À l'autre extrémité, devers Caussade, il y avait quelques sarcophages rectangulaires et non pas trapézoïdaux, ce qui prouve leur antiquité. [...] Pris entre ces sarcophages parallélépipédiques et les sépultures abritées par des briques à rebords, le cimetière de las Plasses remonte à une période assez courte et se rattache à l'extrême fin de l'époque gallo-romaine. Très peu d'objets y ont été recueillis, tant à cause de la nature du terrain, que de la façon dont les fouilles ont été conduites. Des équipes de prestataires s'attaquaient au banc de graviers, en le ruinant à sa base pour le faire ébouler en tranches épaisses, puis ils chargeaient sur des tombereaux ce tas de gravier, à grand coup de pelles ; le tout en jurant, plaisantant, riant et chopinant [...]. Il est donc extraordinaire que de tels fouilleurs aient remarqué les rares objets qui n'avaient pas entièrement été rongés par la rouille, dans ce sol ultra calcaire et perméable, où le fer s'est dissous sans laisser de traces, où les ossements, eux-mêmes, se conservent fort

mal. Et le fait est d'autant plus surprenant que ces objets : une boucle de ceinturon et deux boucles d'oreille, toutes décorées de grenats, sont de très petite dimension. Ils font partie de ma collection, et je suis assez fier de les posséder, car ces boucles d'oreille sont à peu près uniques dans le Sud-Ouest [...]. »

[Rédigé pendant la Première guerre mondiale, 1916 ?]

Le mobilier archéologique

Les deux boucles d'oreille et la plaque-boucle

Ces trois objets appartiennent actuellement à une collection privée ; ils ont été publiés en dernier lieu par J. Lapart et J. Neveu (1986). Au vu des deux descriptions de Momméja, il semble que les boucles d'oreille et la plaque-boucle ne proviennent pas de la même sépulture. Les deux boucles d'oreille sont issues d'une tombe en coffre de *tegulae* (en tout cas au niveau de la tête). On ne sait en revanche d'où provient la plaque-boucle, qui n'apparaît que dans la description la plus récente du site.

Les boucles d'oreille, en alliage cuivreux, petits pendants polyédriques ornés de quatre petits grenats hémisphériques, sont attestées dans le monde wisigothique et appartiennent au Niveau II de G. Ripoll (480-490 - ca. 525) (fig. 1 et 2).



FIG. 1. BOUCLES D'OREILLE ET PLAQUE-BOUCLE DE MONTEILS tels qu'ils étaient présentés dans la collection Momméja, cliché ancien. Le cartel, écrit de la main de Momméja, semble indiquer que les objets proviennent d'une même tombe. *Collection particulière.*



FIG. 2. PLAQUE-BOUCLE DE MONTEILS. La plaque zoomorphe figure probablement un abdomen d'insecte (*vespini* ?).
Cliché Anne-Laure Napoléone.

La plaque-boucle, comme l'avaient bien remarqué MM. Lapart et Neveu, relève d'un type peu courant (fig. 3), pour laquelle cependant existe un parallèle particulièrement éclairant : le mobilier de la tombe wisigothique en sarcophage de Routier dans l'Aude (P. et R. Toulze, 1983). Cette plaque-boucle, en laiton avec traces de dorure (?), est ornée de deux pâtes de verres hémisphériques imitant le grenat (une est manquante), ainsi que d'une plaque trapézoïdale, disparue² ; elle possède un ardillon massif et épais « en massue » à sa base. La plaque est en forme de triangle allongé dont les contours dessinent trois segments, dans lequel nous reconnaissons un abdomen d'insecte, peut-être celui d'un

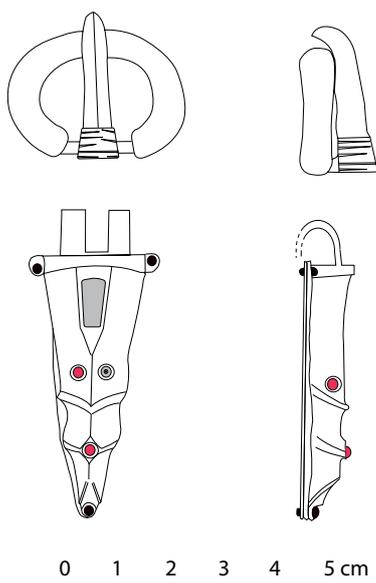


FIG. 3. PLAQUE-BOUCLE DE MONTEILS. D'après document inédit Jacques Neveu, révisé sur pièce. DAO Anne-Laure Napoléone.

2. L'objet similaire de Routier recelait encore quelques vestiges de paillons au fond de la cavité.

hyménoptère vespiforme³. La technologie des différentes pièces constitutives de la plaque-boucle et leur mode d'assemblage la situent clairement dans les productions wisigothiques. Sa datation est rendue délicate par le peu de parallèles ; si le VI^e siècle paraît envisageable (ce qui est la datation retenue pour la tombe de Routier par les auteurs de la publication), le dernier quart du V^e siècle n'est pas à exclure (notamment au vu de la forme et du profil de la boucle et de son ardillon). Sans doute les plaques-boucles « en forme d'insecte » de Monteils et Routier doivent-elles être rapprochées de la série des plaque-boucles wisigothiques d'Espagne, dont la plaque aux contours découpés représente un poisson, et que l'on date des années 480-490 - 525 (Quiroga 2010 p. 259).

Les deux fibules

C'est « au début du XX^e siècle » que l'on découvrit fortuitement, sans doute à l'occasion de travaux sur le site de la gravière⁴, deux fibules parfaitement conservées (Neveu 1976 ; Lapart, Neveu 1986), qui devinrent la propriété de Jacques Neveu avant d'être acquises récemment par le Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse (fig. 4 et 5). L'on ne sait rien du contexte précis de leur découverte et J. Momméja ne les connaissait pas.

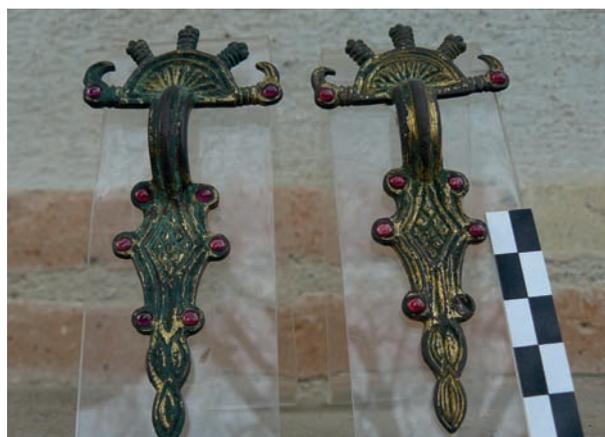


FIG. 4. LES FIBULES DE MONTEILS, vue générale. Cliché Anne-Laure Napoléone.

Il s'agit d'une paire de fibules ansées dissymétriques à cinq digitations, tête demi-circulaire et pied losangique, réalisées en alliage cuivreux doré et ornées de petits

3. Les incrustations de verre ou de grenat pourraient alors évoquer le dessin des tergites.

4. Renseignement donné par Raymonde Neveu, que nous remercions vivement.



FIG. 5. FIBULE DE MONTEILS, détail de la décoration zoomorphe des doigts : chefs de rapaces sur les côtés, protomes d'insecte au centre.
Cliché Anne-Laure Napoléone.

grenats hémisphériques. Les digitations sont zoomorphes ; les deux latérales représentent de manière classique des chefs de rapace dont l'œil est figuré par un grenat ; les trois centrales sont beaucoup plus inhabituelles puisque nous y reconnaissons des protomes d'insecte très stylisés⁵. Les yeux composés sont figurés par deux protubérances latérales et le *vertex* par une nervure axiale (d'Aguilar, Fraval 2004, s.v.). Il faut y voir la transposition de représentations légèrement plus anciennes que l'on retrouve sur certaines fibules en argent de type « Smolin » et leurs dérivés (Kazanski, Mastykova, Périn 2015, p. 51-52, 70), comme par exemple les trois boutons des fibules de Lezoux (Périn 2000, p. 156-157) ou de Castelbolognese (Bierbrauer 1994, p. 178), toutes deux datées autour du second tiers du V^e siècle, ou bien dans une moindre mesure les boutons des fibules de Breny et de Chassemy (Koch 1998 Tafel 54 ; Kazanski, Mastykova, Périn 2015, p. 71). Plus proches du point de vue morphologique des fibules de Monteils, mais à trois digitations seulement, on peut citer les fibules de Sirmium (Aberg 1922 p. 51) ou de Zenum (Kazanski 1991 p. 107), datées de la seconde moitié du V^e siècle et attribuées aux Ostrogoths ; les deux digitations latérales sont y assez semblables aux trois centrales de Monteils.

De telles représentations de protomes d'insecte trouvent également – et initialement – leur source dans les « fibules-mouches » du V^e siècle ; les parallèles les plus proches renvoient à une fibule-mouche découverte sur la péninsule de Taman (fédération de Russie), dont on

5. Lorsque le corps est représenté complet, soit sur des appliques, soit sur des fibules, les chercheurs les identifient selon les cas et les opinions à des « cigales », des « mouches » ou des « abeilles ». Avouons que la mouche, au contraire de la cigale et de l'abeille, ne fait guère sens.

date la série des années 410-440 (Kazanski, Périn, 2000, p. 20-21), et à une autre découverte en Hongrie à Kistokaj, datée de vers et après 430 (Bona 2002 p. 149).

Les fibules de Monteils, qui appartiennent au type « Fibeln mit Strichverzierung » de A. Koch, équivalent du type « Envermeu », sont caractérisées par un décor radié au niveau de la tête et résillé au niveau du pied losangique, qui possède six excroissances décorées de grenats hémicirculaires et une extrémité allongée. Les fibules de ce type, dont l'origine wisigothique de Gaule est pour nous hors de doute, pourraient être datées entre la fin du V^e siècle et le début du VI^e siècle (Koch 1998, p. 236-239) ou durant la phase MA1 de Legoux/Périn/Vallet c'est-à-dire entre 470-480 et 520-530 (Kazanski, Mastykova, Périn, 2015, p. 53). Des parallèles aux fibules de Monteils (à l'exception toutefois des représentations de protomes d'insecte pour lesquelles nous ne connaissons pas d'équivalent pour ce type de fibules) existent en Espagne wisigothique, comme à la nécropole du Pla de l'Horta en Espagne (Quiroga 2010, p. 254), mais aussi à Herpes (Delamain 1892, pl. VII) ou même dans les « environs de Toulouse » (Barrière-Flavy 1892, pl. III, n° 2).

Ces cinq objets sont les seuls connus en provenance du site ; tous paraissent d'origine, de qualité et de chronologie similaire et ils forment ensemble une parure complète, semblable à celle mise au jour dans le sarcophage de Routier. Compte tenu des éléments dont nous disposons sur les circonstances de leur découverte, on ne peut exclure qu'ils ne proviennent en fait de la même sépulture mais aient été dispersés au moment de la découverte. Il s'agit en tout cas d'un ensemble homogène que l'on peut attribuer à la culture matérielle des Goths de Gaule durant la seconde moitié du V^e siècle jusqu'aux premières années du VI^e siècle. Ces objets représentent, par certains détails de leur forme ou de leur décor, une sorte de « chaînon manquant » entre les productions dérivées des objets « danubiens » et celles du plein VI^e siècle, abondantes en Espagne et en Septimanie, mais absentes du Toulousain à la suite de la conquête franque de 507-508.

Bibliographie

ABERG (Nils) – *Die Franken und Westgoten in der Wölkerwanderungszeit*, Uppsala, 1922.

AGUILAR (Jacques d'), FRAVAL (Alain) – *Glossaire entomologique*, Paris, 2004.

BARRIÈRE-FLAVY (Casimir) – *Étude sur les sépultures barbares du Midi et de l'Ouest de la France. Industrie wisigothique*, Toulouse-Paris, 1892.

BIERBRAUER (Volker) – « Esempio di tomba germanico-orientale di epoca precedente gli Ostrogoti. III.8 Castelbolognese, Ravenna », dans *I Goti*, Milan, 1994, p. 178.

BONA (Istvan) – *Les Huns. Le grand empire barbare d'Europe*, Paris, 2002.

DELAMAIN (Philippe) – « Les sépultures barbares d'Herpes », dans *Bulletin et Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente*, années 1890-1891, Angoulême, 1892, p. 181-203.

DUDAY (Henri) – « La sépulture de Routier (Aude). Étude des restes humains », dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, t. LXXXIII, 1983, p. 57-64.

KAZANSKI (Michel) – *Les Goths (I^{er}-VII^e après J.-C.)*, Paris, 1991.

KAZANSKI (Michel), PÉRIN (Patrick) – « “Fibules-mouches” de l'époque des Grandes Migrations découvertes en Gaule », dans Kazanski (Michel), Soupault (Vanessa) dir., *Les sites archéologiques en Crimée et au Caucase durant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Leiden, 2000, p. 15-28.

KAZANSKI (Michel), MASTYKOVA (Anna), PÉRIN (Patrick) – « Les wisigoths en Gaule du Nord d'après les données de l'archéologie : état des recherches », dans *Tractus Aevorum*, 2, 2015, p. 4-44.

KOCH (Alexander) – *Bügel fibeln der Merowingerzeit in Westlichen Frankenreich*, Mainz, 1998, 2 vol.

LAPART (Jacques), NEVEU (Jacques) – « Objets mérovingiens de Monteils près de Caussade (Tarn-et-Garonne) », dans *Montauban et les anciens pays de Tarn-et-Garonne*, Montauban, 1986, p. 49-56.

MOMMÉJA (Jules) – « Nouveau cimetière barbare à Monteils », dans *Bulletin de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1878, p. 254-255.

MOMMÉJA (Jules) – *Manuscrit*, anciennement collection Jacques Neveu, actuellement propriété des Archives Départementales de Tarn-et-Garonne.

NEVEU (Jacques) – *Monographie de Monteils près de Caussade (Tarn-et-Garonne)*, Montauban, 1976.

PÉRIN (Patrick) – « Tombe de femme, Lezoux (Puy-de-Dôme), France », dans *L'or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule, V^e siècle après J.-C.*, Paris, 2000, p. 156-157.

QUIROGA (Jorge Lopez) – *Arqueologia del mundo funerario en la Peninsula Iberica (siglos V-X)*, Madrid, 2010.

Toulze (Pierre), Toulze (Roger) – « Recherches archéologiques à Routiers (Aude) », dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, t. LXXXIII, 1983, p. 51-56.



Les églises à angles arrondis du Rouergue*

par Raymond LAURIÈRE

L'individualisation de ce type d'architecture religieuse est assez récente. C'est en 1964 que Jacques Bousquet pénètre dans l'ancienne église de Touloungues (fig. 1) (commune de Villeneuve d'Aveyron), désaffectée depuis 1923 et transformée dès lors en bâtiment agricole avec étable et grenier à foin. Il y découvre des peintures murales¹, dont il sera beaucoup parlé ultérieurement, mais l'originalité des édifices à angles arrondis constatée à cette occasion, s'individualise et déclenche l'intérêt des chercheurs et historiens locaux, qui perçoivent l'importance de cette architecture de la période préromane, car d'emblée et par tous cette datation est avancée.



FIG. 1. ÉGLISE DE TOULONGUES, vue depuis le sud-est. Au deuxième plan, le prieuré construit au XV^e siècle. Cliché R. Laurière.

Quelques années plus tard, le chanoine A. Debat, archiviste diocésain à Rodez, répertorie six édifices. 5 sont en l'Aveyron : Saint-Loup dans la commune de Causse et Diège, Touloungues et Notre Dame de Mauriac dans la commune de Villeneuve d'Aveyron, Saint-Grat (fig. 2)

* Communication présentée le 7 avril 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 235.

1. Jacques BOUSQUET, « Les fresques romanes de Touloungues », *Revue du Rouergue* (désormais cité R.R.), 1965, n° 74, p. 163-171. Et dans « Villefranche et le bas-Rouergue », *Actes du XXXII^e Congrès d'études de la Fédération des sociétés académiques et savantes*, Imp. Salingardes, Villefranche, 1980.

dans la commune de Vailhourles, Saint-Clair de la Vinzelle dans la commune de Grand Vabre, et en Tarn-et-Garonne Saint-Martin de Cas (fig. 3) dans la commune d'Espinas. Tous sont situés dans l'ouest aveyronnais, ils obéissent à des critères communs (dimensions, ouvertures...) qui lui permettent d'évoquer la période préromane pour leur construction².



FIG. 2. ÉGLISE DE SAINT-GRAT, vue du nord-est. Cliché R. Laurière.

Vinrent ensuite les travaux de Geneviève Durand, qui, grâce à sa connaissance de l'est aveyronnais, élargit le recensement à 13 dans un travail où elle confronte les édifices préromans ruraux à chaîne d'angle dans la suite des travaux effectués dans l'Hérault³, et ces nouveaux édifices à angles arrondis. Elle évoque les questions que peuvent poser les arcs de couverture, l'ouverture en façade, l'*opus spicatum*...⁴. Louis d'Alauzier et Gibert Foucaud décrivent des édifices du Lot dans le voisinage immédiat du Rouergue : Brengues, Ginouillac, Viazac⁵, et Gilles Séraphin, également dans le Lot, évoque des églises

2. Chanoine A. DEBAT, « Églises préromanes du Rouergue occidental à angles arrondis », *R.R.*, XXVI, 1972, p. 156-171.

3. Marcel DURLIAT et Joseph GIRY, « Les chapelles préromanes à chœur quadrangulaire du département de l'Hérault », *Actes du 94^e congrès national des sociétés savantes*, Paris, 1969.

4. Geneviève DURAND, « L'architecture préromane en Rouergue », *Annales du Midi*, t. 99, janvier-mars 1987, n° 177.

5. Louis d'ALAUZIER et Gilbert FOUCAUD, « Les églises préromanes à angles arrondis », *Bulletin de la société des études du Lot*, t. 103 (1983), p. 83-102.



FIG. 3. ÉGLISE DE CAS, vue du sud. Cliché R. Laurière.

disparues où fortement remaniées et élargit la recherche aux bâtiments civils⁶.

Notre enquête⁷ a abouti à un recensement actuel de plus de 40 édifices. Ceux restés complets dans leur état d'origine, une quinzaine, sont connus et signalés depuis longtemps. Mais nombreux sont ceux qui ne sont plus qu'en partie voire très partiellement conservés et n'ont pu être identifiés que sur la base de critère architecturaux qu'il est nécessaire de définir.

Ce sont en premier les angles arrondis au niveau de la nef, du chevet et du raccordement nef-chevet, qui correspondent à un cercle de 1 m de rayon. La maçonnerie est simple, voire rustique, disposant en appareil irrégulier des moellons simplement équarris avec un blocage de mortier ; les matériaux employés sont ceux du lieu, pris sur place et utilisés comme ils viennent ; l'épaisseur des murs atteint régulièrement 1 m.

Le plan (fig. 4) : la nef est unique, plafonnée, d'une longueur moyenne de 10 m pour 5 m de large, d'une grande élévation – près de 12 m à Touloungues –, le chevet est plat, rétréci par rapport à la nef, sensiblement quadrangulaire ne dépassant pas 4,50 m de côté. Il est surélevé et voûté (fig. 5) en berceau avec parfois tendance à l'outrepassement). Ces dimensions restent très proches d'un édifice à l'autre. Ce qui est remarquable est qu'il n'y a aucun support, aucune colonne, aucun contrefort pour tenir, rigidifier et étayer le bâtiment.

6. Gilles SÉRAPHIN, « Les tours et les constructions civiles à angles arrondis dans les castra médiévaux du fumélois », *M.S.A.M.F.*, 1993.

7. R. LAURIÈRE, « L'église de Touloungues. À propos des églises à angles arrondis du Rouergue occidental », D.E.A., Université Toulouse-Le Mirail, 1989, et « Une école d'architecture rouergate ? Les églises préromanes à angles arrondis », *Études aveyronnaises*, 2012, p. 189-197.

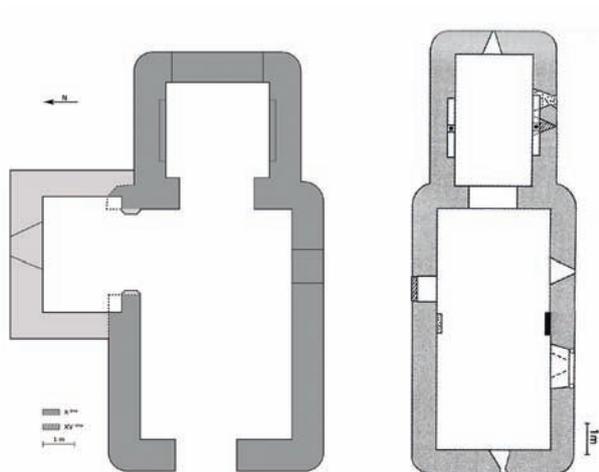


FIG. 4. PLANS DES ÉGLISES de Toulongergues, à gauche, et Cas, à droite.



FIG. 5. ÉGLISE DE TOULONGERGUES, vue intérieure en direction du chœur. On remarque la grande élévation, les bases de l'arc triomphal et la voûte du chœur. *Cliché R. Laurière.*



FIG. 6. ÉGLISE DE TOULONGERGUES, porte sud murée, avec son arc rayonnant « en gouttière ». *Cliché R. Laurière.*

Les accès sont réduits à une porte au sud et, éventuellement, une dans la façade occidentale. Cette porte sud, en raison des remaniements ultérieurs, est actuellement dans tous les édifices toujours murée (fig. 6). Elle montre un arc clavé qui retombe en dehors des pieds droits à la manière d'un arc que l'on peut qualifier de *faussement* outrepassé. On peut employer également les termes d'arc ébrasement rentrant, d'arc en gouttière⁸.

Le chevet n'est éclairé que par une étroite ouverture, le plus souvent, un simple oculus sinon une mince meurtrière couverte d'un linteau monolithe échancré ; dans

8. Cette forme a suscité de nombreuses études et prises de position : arc mozarabe, arc wisigothique ? : Pierre PONSICH évoque cette dualité dans « Les deux églises de Sournia », *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, n° 3-4, 1948, p. 297-311, et « L'arc en gouttière élément de l'architecture wisigothique », *Congrès d'histoire de la France méditerranéenne*, Montpellier 20-22 mai 1949, p. 45. N. BAILLÉ, « Les caractéristiques de l'architecture préromane en Roussillon », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 2, 1971, p. 77-87. Michèle QUILLARD, « Les survivances wisigothiques et mozarabes dans les édifices de Septimanie après la conquête carolingienne », mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art, Toulouse-Le Mirail, 2005. L'abandon de l'hypothèse mozarabe est maintenant acquis depuis ces travaux. Retenons les propos de Marcel Durliat dans son étude sur les églises préromanes de l'Hérault : la période wisigothique a témoigné en sa faveur pour des arcs sensiblement construits et dessinés car toutes les chapelles préromanes de l'Aude qui présentent de tels arcs sont antérieures à l'influence et l'existence de l'art mozarabe.

la nef les fenêtres sont percées très haut et ont la forme d'une meurtrière à ébrasement très prononcé dans un appareillage nu.

Tout à fait à part est l'ouverture dans la façade occidentale de Toulongergues (fig. 7), actuellement murée, dite en « entrée de serrure ». Elle n'est pas sans rappeler, en plus simple, les ouvertures que l'on voit en Espagne à San Juan de Banos, à San Miguel de Lillo, qui sont dites de *tradition* wisigothique. M. Durliat a proposé que ce soit l'emplacement d'une cloche, ce qui conforte la constatation générale qu'il n'y a pas de clocher connu dans ces églises.

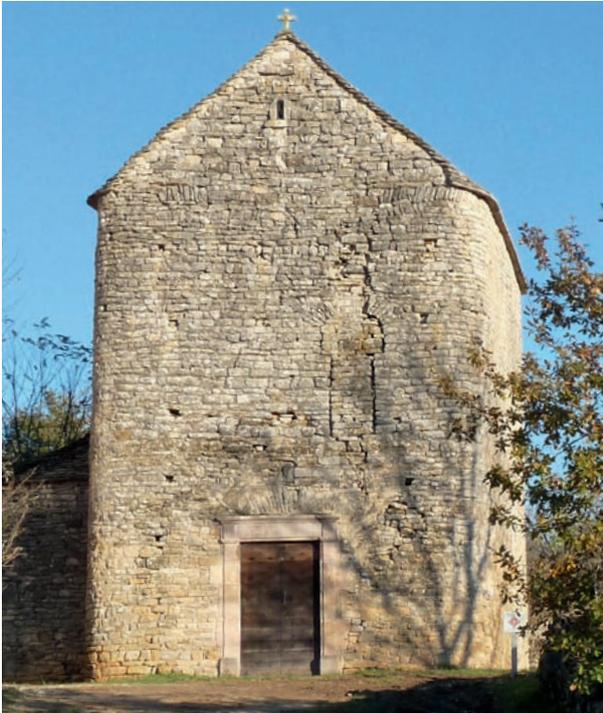


FIG. 7. ÉGLISE DE TOULONGERGUES, la façade occidentale avec l'ouverture « en trou de serrure ». Cliché R. Laurière.

L'ensemble de la construction (grande élévation, ouvertures réduites et hautes, angles arrondis), donne incontestablement une allure fortifiée à ces édifices en majorité totalement isolés dans l'espace rural et vulnérables face aux agressions diverses.

À l'intérieur deux éléments sont d'une grande constance :

- l'arc triomphal est très nettement individualisé dans une massivité affirmée⁹ (fig. 8), et cloisonne fortement



FIG. 8. ÉGLISE DE PAULHAC (commune de Verfeil en Tarn-et-Garonne), l'arc triomphal vu depuis la nef. Cliché R. Laurière.

l'espace des fidèles et celui du clergé. Il est le plus souvent marqué par un plein cintre mais à Saint-Jean de Mordagne (commune de Cordes dans le Tarn), l'outrepassement est évident et n'est pas sans rappeler semblables arcs à Saint-Michel de Cuxa. Dans un seul lieu, à Viazac dans le Lot près de Figeac, l'arc retombe sur des colonnes à chapiteau cubique dont les faces sont marquées d'entrelacs avec des feuillages stylisés aux angles.

Dans les murs sud et nord du chœur des arcatures géminées (fig. 9) sont très présentes rappelant nombre de cryptes carolingiennes de France mais aussi des sanctuaires de l'Espagne asturienne (Santa Christina de Lena, San Salvador de Priesca à Villaviciosa daté de 931).

L'ornement est quasi absent, en raison de l'absence de colonnes et de chapiteaux dans le chœur et d'une nef plafonnée avec de simples corbeaux comme supports. Les seuls éléments ornementaux à signaler sont un fragment vraisemblable de chancel fait d'entrelacs à deux brins et angles aigus, de facture archaïque découvert à Toulongergues et, toujours dans le même lieu, d'un petit chapiteau recevant la retombée des arcs des niches, constitué d'un raide entrelacs très géométrique que l'on peut rapprocher d'un chapiteau de l'église de Cheylade, dans le Cantal, qui est qualifié de carolingien.

9. Un des meilleurs exemples est à Ginouilhac, commune d'Espédaillac dans le Lot, où les auteurs parlent d'églises cloisonnées donc d'époque préromane : L. d'ALAUZIER et M. DURLIAT, « L'église de Ginouilhac » *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, fasc. 9, Paris, 1976, p. 29-39.



FIG. 9. ÉGLISE DE CAS, les arcatures du chœur. Cliché R. Laurière.

La caractérisation de ce groupe permet l'identification d'éléments disparates dans des constructions qui ne réunissent pas tous les critères requis mais qui, à leur origine, devaient être d'authentiques églises à angles arrondis.

L'exemple le plus démonstratif est celui de Martiel, petit village à l'ouest de Villefranche. Les textes parlent d'une église dédiée à saint Simplicis en 961, dont l'existence même était en question, dans la mesure où aucun vestige archéologique n'était jusqu'à nos jours identifié. En fait la découverte fortuite d'un fragment de mur arrondi dans des structures beaucoup plus récentes permet de localiser cette église et de corroborer les données écrites¹⁰.

Un autre exemple se trouve dans le Tarn, aux environs de Puycelsi, avec l'église Saint Maurice (fig. 10). Le chevet a disparu mais restent bien visibles les angles arrondis du raccordement de la nef avec le chevet mais surtout l'arc triomphal noyé dans une maçonnerie postérieure. Signalons qu'un nouveau chevet a été construit à l'ouest dans le prolongement de la nef primitive.

À Brengues ou à Viazac dans le Lot, les parties restantes de l'ancienne église prennent la place de croisillons de transept ; à Saint-Grat, la formule de l'angle arrondi n'est pas reprise dans la surélévation du XIV^e siècle et à Prévinquières (fig. 11), entre Villefranche et Rodez, on édifie au XV^e siècle un nouveau clocher en prenant bien soin de laisser visible la couverture de l'arc triomphal, mais surtout on conserve l'angle arrondi du raccordement nef-chœur au nord... qui reste suspendu sans aucune raison technique.

Ce type architectural paraissant inédit par l'importance de sa localisation géographique, il importe de voir s'il n'y a pas d'exemples antérieurs.

10. La découverte de sarcophages il y a une dizaine d'années tout contre et au sud corrobore l'hypothèse : voir R. LAURIÈRE, « Martiel », *Sauvegarde du Rouergue*, n° 115, p. 9.



FIG. 10. PUYCELSI, église Saint-Maurice vue de l'est. Cliché R. Laurière.

À Cenon, dans la périphérie bordelaise, des fouilles faites il à l'entrée de l'église Saint-Romain ont révélé la présence de ruines d'une basilique du V^e avec deux angles arrondis¹¹.

À Séviac dans le Gers, où, en périphérie d'un important site gallo-romain, les substructions montrent un plan « en double boîte », avec des angles arrondis, mais d'un rayon beaucoup plus faible. Bien que la similitude de plan soit évidente, il est difficile d'imaginer qu'un édifice d'une grande hauteur ait pu s'élever sur ces substructions faites de tous petits éléments caillouteux et d'une faible largeur¹².

À Caunes-Minervois, dans l'Aude, des fouilles archéologiques ont montré l'existence, sous le chevet actuel de l'église, de vestiges, limités à un chœur quadrangulaire à angles arrondis, pouvant remonter au VIII^e siècle. Mais

11. Daniel BRILLET, « L'église de Touloungues et l'architecture touloungienne », *Pages d'histoire du Rouergue, Mémoires de la société des amis de Villefranche et du bas-Rouergue*, 2011.

12. Jacques LAPART et J.-L. PAILLET, « L'ensemble paléochrétien de Séviac à Montréal du Gers », *Actes du 7^e congrès d'archéologie mérovingienne*, Narbonne, 1985.



FIG. 11. ÉGLISE DE PRÉVINIÈRES. Cliché R. Laurière.

là aussi la courbure a un rayon beaucoup plus faible¹³, et le raccordement avec la nef se fait à angle droit.

En Bourgogne, la chapelle du Mont Dadon révèle des substructions d'un édifice primitif peut-être carolingien, à nef unique et chevet dans l'axe, présentant des angles arrondis¹⁴.

Pour nous ces exemples ne sont pas assez parlants et trop disséminés pour en faire des modèles. La concentration de ces édifices (fig. 12) en un lieu limité – le Rouergue occidental – permet d'évoquer d'une genèse locale d'autant que l'on peut mettre en évidence une diffusion suivant les voies de communication anciennes : tout d'abord le long de la faille de Villefranche, soit vers le nord jusqu'aux environs de Martel, soit vers le sud jusqu'à Gaillac. Vers l'est jusqu'au Lévezou et plus loin le nord de l'Hérault avec l'église de Lauroux près de Lodève, à l'ouest suivant la vallée du Lot jusqu'à Fumel. En périphérie de ces axes il y a bien sûr des extensions locales comme dans la vallée de la Cère qui débute à Bruniquel en Tarn-et-Garonne. Plus au loin dans le Lot-et-Garonne, dans l'Aude à Saint-André de Roubichoux, dans l'Ariège à Saint-Félix de Tournefat, existent des édifices à angles arrondis qui, toutefois,

semblent un peu postérieurs, en l'absence de documents écrits et d'une étude archéologique.

On doit s'interroger sur le fait que cette architecture particulière ne s'est développée qu'en Rouergue et confins (à notre connaissance), avant l'an Mil, mais pas après. La formule de l'angle arrondi sera fréquemment reprise ultérieurement dans l'architecture civile jusqu'à des périodes très récentes. Sans oublier, qu'au même moment, des petites églises, dites « préromanes » mais à chaînage droit, sont construites dans le grand Rouergue.

La question du pourquoi est donc loin de bénéficier d'une réponse sûre et reconnue, et reste une perspective à approfondir. Cette enquête attire l'attention sur ce temps de la période préromane (qui ne cristallise pas d'une manière générale l'intérêt qu'elle mérite), et veut apporter une contribution, certes très ponctuelle et régionale, à une meilleure connaissance de l'architecture religieuse des deux derniers siècles du premier millénaire qui, en dehors des grands édifices phares, reste quelque peu méconnue, mais, comme on le voit, oh combien féconde¹⁵.

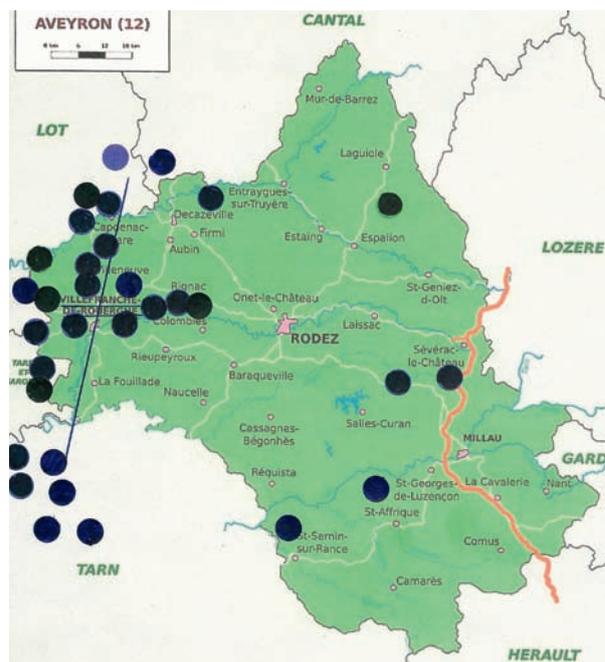


FIG. 12. CARTE DE RÉPARTITION DES PRINCIPALES ÉGLISES À ANGLES ARRONDIS.

13. Un plan reproduit dans : Henri PRADALIER, « L'abbaye de Caunes Minervois, l'œuvre romane », *A.M.M.*, supplément n° 6, 2010, p. 83.

14. Christian SAPIN, *La Bourgogne préromane*, Picard, Paris, 1986, p. 135-136.

15. R. LAURIÈRE, « Les églises à chevet plat et angles arrondis en Rouergue », *Carnets du Patrimoine*, Sauvegarde du Rouergue, Imp. Maury, Millau, 1^{ère} éd. 2003, 2^e éd. 2007. Depuis la liste s'est enrichie mais, cette étude ne pouvant être exhaustive, l'auteur tient à disposition des lecteurs, la liste et les références topographiques précises des édifices concernés. Tous sont parfaitement visibles, voire visitables, sauf un, Notre-Dame de Mauriac, totalement englobé dans un grand manoir strictement privé.

Le relevé des graffitis de l'autel de Minerve (Hérault) et ses enseignements*

par Marie VALLÉE-ROCHE

Cette communication se situe dans le prolongement de celle qui fut présentée il y a deux ans à la Société¹, et fait part de l'avancée du dossier notamment après les échanges qui ont eu lieu à la Casa de Velázquez le 12 décembre 2014 lors d'un colloque d'épigraphie médiévale sur « les raisons d'écriture », dans le cadre du programme européen EPIMED².

L'essentiel de ce que pourraient nous révéler cet autel et ses graffitis reste dans l'ombre. L'étude est longue et difficile, elle n'a de sens que si elle est corrélée d'une part à celle de la quarantaine d'autels graffités connue à ce jour, tant dans le Midi de la France qu'en Catalogne, et d'autre part aux sources écrites qui leur sont contemporaines.

L'autel en lui-même n'a toujours pas révélé tous ses secrets : la découverte fortuite d'un tronc-reliquaire à quelques mètres de l'église Saint-Étienne de Minerve (où se trouve toujours l'autel) a probablement permis un nouvel éclairage sur ce qu'étaient ses supports³. Mais sur la table elle-même, bien des interrogations subsistent. Si sa datation (456) et son commanditaire (l'évêque Rusticus de Narbonne) sont bien connus, sa provenance et la date de son arrivée à Minerve restent problématiques. L'hypothèse qu'elle fut taillée dans un marbre local, du Minervois ou du Saint-Ponais, doit être à présent abandonnée : une étude a prouvé que l'autel de Minerve, comme tous les monuments taillés imputables aux commandes de Rusticus, est en marbre de Carrare⁴. Le marbre, importé d'Italie essentiellement au siècle précédent, aurait été entreposé en masse à Narbonne et l'évêque aurait puisé

dans ce stock pour ses réalisations monumentales. Cela ne permet toutefois pas de répondre à cette question essentielle : quand la table a-t-elle été amenée à Minerve ? Dès l'origine en 456 ou par la suite, et alors quand ? Les résultats des fouilles du rempart à Minerve ont montré le réinvestissement du site à la fin du V^e siècle et au début du VI^e siècle. Le renouvellement de la question des *oppida* et l'évolution actuelle de l'historiographie sur le développement des chefs-lieux ruraux dans l'arc méditerranéen pourraient permettre d'envisager une période très précoce. Mais on ne peut écarter l'hypothèse d'une arrivée plus tardive, par exemple à l'époque où le site de Minerve est historiquement attesté comme chef-lieu d'une circonscription carolingienne, au IX^e siècle. La seule certitude, c'est sa présence à Minerve en 873, quand les protagonistes du plaid convoqué par les *missi dominici* ont apposé leurs signatures à la fois sur l'acte et sur l'autel.

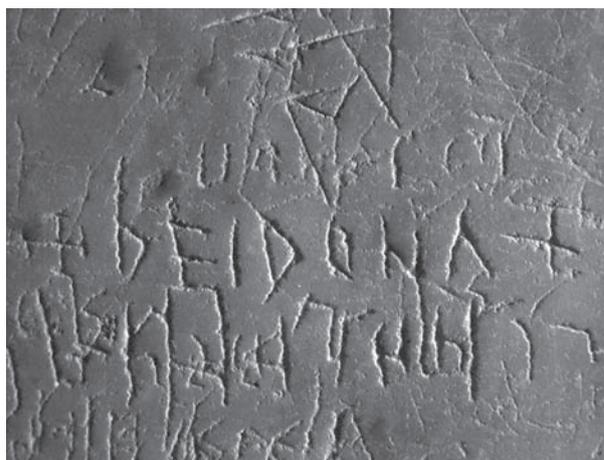


FIG. 1. MINERVE, TABLE D'AUTEL DANS L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE. Détail des graffitis du dessus de la table. Cliché M. Vallée-Roche.

* Communication présentée le 17 mars 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 232.

1. Marie VALLÉE-ROCHE, « Note à propos des graffitis de l'autel paléo-chrétien de Minerve (Hérault) », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXXIII (2013), p. 85-108.

2. Marie VALLÉE, « Les graffitis sur table d'autel dans le Midi de la France et en Catalogne : une pratique juridique sacralisée ? », EPIMED volet 1 : Casa de Velázquez (Madrid) 11-12 décembre 2014.

3. Marie VALLÉE-ROCHE, « Découverte fortuite d'un tronc-reliquaire à Minerve (Hérault) », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXXIV (2014), p. 197-200.

4. Triple analyse pétrographique, granulométrique, et par cathodoluminescence, complétée par les dosages des isotopes : Anne-Bénédicte MÉRÉL-BRANDENBURG, Annie et Philippe BLANC, « De l'origine des matériaux utilisés dans les monuments sculptés de l'Antiquité tardive en Languedoc méditerranéen », 2009, p. 421-438 ; Anne-Bénédicte MÉRÉL-BRANDENBURG, « La sculpture de l'Antiquité tardive en Languedoc Méditerranéen et Roussillon (IV^e - milieu du VIII^e siècle) », thèse, Paris-IV Sorbonne, octobre 2007.

Les enseignements qu'on peut tirer de l'étude des graffitis sont multiples. Les arguments paléographiques corroborent les indices onomastiques pour les dater dans une fourchette chronologique qui va du IX^e siècle au deuxième tiers du XI^e siècle (fig. 1). En Catalogne et dans le Midi de la France, l'aire géographique des autels à graffitis correspond à celle d'actes écrits de la pratique juridique commençant par les mots « *condiciones sacramentorum* », mode de preuve reconnu par la *Lex Wisigothorum*, où l'importance du serment sur l'autel sacralisé par les reliques est centrale. Or les signataires de ces actes sont bien souvent les auteurs des graffitis sur les tables d'autel. On y trouve une très forte proportion de noms wisigoths au IX^e siècle. Le système des apriptions en Languedoc et notamment en Minervois à partir des années 780 a abouti dans cette région à une véritable « regothisation »

des élites, dont l'effet s'est fait ressentir sur plusieurs générations. Certains personnages ont signé sur plusieurs actes, voire sur plusieurs tables d'autel ; retracer leur carrière fait comprendre à quel point les Carolingiens se sont appuyés sur les cadres wisigoths experts en droit pour gouverner.

Ainsi une étude élargie à d'autres autels, concernant si possible toute la zone concernée, aboutissant à un index justifié des auteurs de graffiti, permettra de comprendre l'impact de cette culture juridique en Languedoc et de mesurer son influence jusqu'à XI^e siècle.

Les tables d'autel des grands centres monastiques avaient jusqu'à présent révélé un grand nombre d'inscriptions qui correspondaient au désir d'inscrire son nom dans l'espace liturgique pour profiter des bienfaits de la prière eucharistique⁵. Nous avons donc désormais un autre champ d'étude : celui de ces tables d'autel de chefs-lieux ruraux où les inscriptions correspondraient davantage à une pratique juridique. Ces deux pratiques ne s'excluent pas, elles peuvent parfois se superposer. Ce travail contribuera à mieux cerner l'importance des centres administratifs secondaires dont le rôle à cette époque est aujourd'hui réévalué.

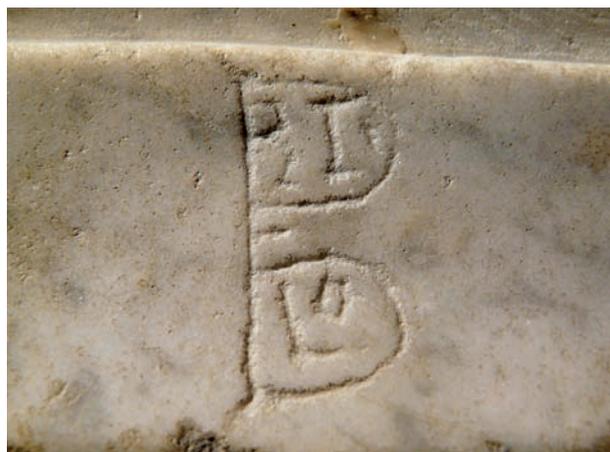


FIG. 2. MINERVE, TABLE D'AUTEL DANS L'ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE. Monogramme de Bertilo. Cliché M. Vallée-Roche.



5. Cécile TREFFORT, « Inscrire son nom dans l'espace liturgique à l'époque romane », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2003, vol. XXXIV, p. 147-160.

À propos du « suaire de saint Exupère »*

par Nicole ANDRIEU

Le « suaire de Saint Exupère », habituellement conservé à Saint-Sernin, a été exposé au Musée du Louvre dans le cadre de l'exposition *Le Maroc médiéval*. Magnifique exposition qui a eu le mérite de relancer la recherche sur cette pièce textile, qui depuis sa redécouverte au milieu du XIX^e siècle, a suscité une très importante littérature, sans qu'il soit possible de retrouver l'origine exacte de cette étoffe ni les circonstances de son arrivée à Toulouse.

Il n'est pas question ici de répondre à ces questions, mais de proposer un accord sur sa dénomination.

Tout est venu de deux faits précis : il y a quelques mois, au moment où le dossier de demande de prêt est parvenu à la DRAC, la conservatrice qui en était chargée ne trouvait pas sur la base Palissy la fiche de ce textile ; il y figurait bien mais sous la dénomination « pièce de tissu » terme qui lui avait été attribué en 1897 quand il a été classé parmi les Monuments historiques. Terme basique lié au seul matériau.

Plus récemment, en octobre dernier, quand le catalogue de l'exposition a été publié, la notice de cette « pièce de tissu » y figure sous la dénomination de « chasuble ».

En faisant un petit historique de la redécouverte de ce textile, on constate en effet une certaine incohérence dans sa dénomination. Entre 1897 et 2015, cette pièce de tissu a été successivement nommée : chasuble, tissu aux paons affrontés, chape du roi du roi Robert, suaire de saint Exupère, pièce de tissu, étoffe, etc.

Ce dont l'on peut être sûr, c'est qu'il est lié aux reliques de saint Exupère : dans les archives de Saint-Sernin, un texte de 1846¹ est présenté comme une copie d'un texte de 1582, rappelant la profanation des reliques en 1581, par arrachage de toutes les pièces d'argent qui ornaient le reliquaire. Les bailes de la confrérie décident alors de réparer ce reliquaire et commencent par ouvrir le coffre : « les saintes reliques sont trouvées en deux paquets couverts d'un certain drap de soie antique ou damas vert à figures à ramages et petits oisillons rouge et bleu et autres diverses couleurs ; ledit damas cousu et replié sembla à plusieurs avoir autrefois servi de chasuble à chanter la messe. »

* Communication présentée le 20 janvier 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 226.

1. Archives de Saint-Sernin.

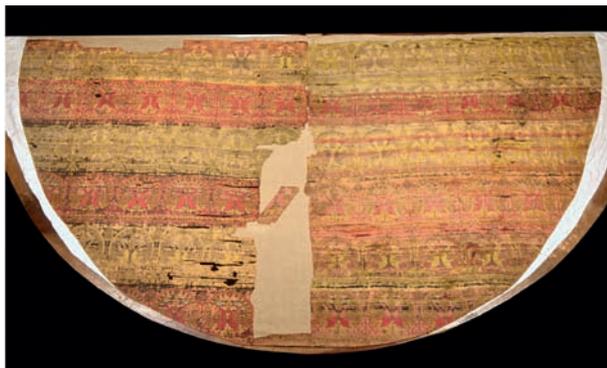


FIG. 1. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-SERNIN. Ensemble du « Suaire de saint Exupère. Cliché J.-F. Peiré, Conservation régionale des Monuments historiques.

En 1582, les bailes de la confrérie identifient le tissu de soie, mais comme un damas, alors qu'il s'agit d'un samit², ils n'affirment pas qu'il s'agit d'une ancienne chasuble, mais disent avec prudence que certains d'entre eux le pensent. Fallait-il prendre cela comme une certitude ?

En 1852, ce tissu de soie est présenté à la Société française d'archéologie et c'est le début de l'histoire... Arcisse de Caumont et Charles de Linas publient cette découverte, en reprenant le terme de « chasuble ».

En 1872 Viollet-le-Duc parle de ce textile dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*³ : il le date correctement – XII^e siècle –, l'identifie bien comme un samit, d'origine orientale, mais il reprend à son compte la dénomination « chasuble ».

Au XX^e siècle, les choses se compliquent encore. Au début des années 1960, Georges Costa, alors inspecteur des Monuments historiques, s'intéresse à ce textile et décide de faire coudre les deux morceaux principaux et quatre fragments épars pour en faire une sorte de chape. Cette décision entraîne une nouvelle dénomination « Chape du roi Robert » liée cette fois à sa provenance supposée, la Sicile, en rapprochant les motifs figurés des décors de mosaïque de la chapelle palatine de Palerme.

Ce sont deux chercheurs du CIETA⁴ à Lyon, Dorothy Shepherd et Gabriel Vial en 1964, alors que ladite « chape » leur était confiée pour étude, qui ont démontré que ce textile était d'origine hispano-mauresque, en le rapprochant d'autres pièces textiles similaires.

Pourtant dans cet article, les deux chercheurs soulignent les erreurs de montage des reconstitutions précédentes.

2. Samit : tissu de soie complexe.

3. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1872, t. III, p. 360.

4. *Bulletin de liaison du CIETA*, Janvier 1965, n° 21, p. 19-32.

Il faut rappeler qu'à l'origine, il y avait neuf fragments, désignés en 1852, lors d'un inventaire des reliques, comme « des lambeaux de soie ». Trois de ces lambeaux ont été prélevés dans les années 1892-1894 par le marchand Stanislas Baron, qui travaillait beaucoup avec le Musée de Cluny, d'où le fragment qui y est conservé ; mais il a vendu un autre fragment en 1894 au Victoria and Albert Museum de Londres, et le troisième est conservé au Bargello de Florence – ces trois fragments étaient exposés au Louvre avec la pièce maîtresse.

Il reste donc à Toulouse six fragments qui sont restés dans l'état, jusqu'à l'intervention de Georges Costa au début des années 1960. Dans la notice qu'il a consacré à ce textile en 1990, dans le catalogue de l'exposition *Saint-Sernin, Trésors et métamorphoses*⁵, G. Costa emploie la dénomination « Tissu hispano-mauresque à décors de paons affrontés » et il précise bien qu'il a « paru indispensable de rassembler les deux grands morceaux et les quatre autres fragments, pour éviter leur dispersion, et pour assurer leur présentation cohérente suivant la forme du vêtement liturgique qu'ils avaient jadis constitué. »

Vêtement liturgique, pourquoi pas, mais chape plutôt que chasuble, car ce qu'il en reste ne permet pas de reconstituer une chasuble, telles qu'elles pouvaient se présenter au XII^e-XIII^e siècle. Les chasubles étant alors composées de deux triangles agrémentés de bandes décoratives, appelées « orfrois », alors que la chape est un demi-cercle, lui-même pourvu d'orfrois.



FIG. 2. TOULOUSE, ÉGLISE SAINT-SERNIN. Détail du « Suaire de saint Exupère. Cliché J.-F. Peiré, Conservation régionale des Monuments historiques.

5. Georges COSTA, dans *Trésors et métamorphoses*, catalogue d'exposition, Toulouse-Paris, 1989-1990, p. 202-204.

Dorothy Shepherd et Gabriel Vial avaient fait une étude très détaillée et très technique des pièces qu'ils avaient devant eux en 1964. Ils avaient remarqué que les deux grandes pièces avaient été tissées à la suite l'une de l'autre et qu'elles constituaient à l'origine un seul tissu. Puis cette pièce unique a été coupée en deux. Mais la réunion des deux pièces montre des défauts. Et ils pensent que si chasuble il y a eu, il n'en reste qu'une partie, et cette partie restante qui a été utilisée pour envelopper les reliques.

Pour revenir au point départ, les bailes de la confrérie en 1582 ne sont pas unanimes pour désigner une chasuble, et pouvaient-ils imaginer que ce textile où sont tissés en caractères coufiques les mots « Suprême bénédiction », venait de l'Espagne maure ? N'était-il pas naturel que certains d'entre eux pensent immédiatement à une ancienne chasuble ? Mais encore une fois rien ne permet de l'affirmer, et la seule certitude, pour le moment, est qu'il a servi à envelopper les reliques de saint Exupère depuis le XIII^e siècle, comme il est précisé dans ce document de 1846, recopiant celui de 1582, où il était dit avoir trouvé un parchemin de 1258 le confirmant.

Il serait donc souhaitable que ce vénérable tissu garde sa dénomination « pièce de tissu » en ajoutant peut-être « dite suaire de saint Exupère » avant que les recherches en cours ne permettent de confirmer – ou d'infirmer – la dénomination chasuble ou chape.



Saint Jacques à la porte Miègeville : nouvelle proposition d'interprétation iconographique*

par Quitterie CAZES

La porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse présente un ensemble de sculptures à la fois limpide dans son organisation et complexe dans son iconographie (fig. 1).

Le registre bas des chapiteaux est consacré, côté sud, à la Chute avec l'expulsion d'Adam et Ève du paradis, et à la présence du mal dans le monde (le chapiteau aux lions) et, côté nord, à l'annonce du Salut, avec l'Annonciation, la Visitation et le massacre des Innocents. Les consoles qui soutiennent le linteau ont été sculptées de motifs qui conviennent particulièrement bien à l'entrée de l'église :

* Communication présentée le 19 mai 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 241.



FIG. 1. TOULOUSE, SAINT-SERNIN, PORTE MIÈGEVILLE. *Vue d'ensemble.*
Cliché M. Escourbiac.

le roi David à gauche, l'auteur des Psaumes qui étaient perpétuellement chantés dans le chœur et, à droite, deux Orientaux, chacun maîtrisant un lion, un pied chaussé et l'autre nu comme ces personnages de l'Antiquité figurés ainsi à l'entrée d'un espace sacré. Le tympan présente une magistrale Ascension du Christ, à la fois Dieu, Père et Roi, soulevé par deux anges, acclamé par quatre autres. Au linteau, les apôtres, menés par Pierre et Paul, s'agitent tandis que les Hommes vêtus de blanc des *Actes des Apôtres* leur expliquent le sens de ce qui se passe. Tympan et linteau sont séparés par un rinceau de vigne, symbole eucharistique qui lie la préfiguration de l'Église et le Christ de l'Ascension.

Dans les écoinçons sont figurés les deux apôtres Pierre, à droite, et Jacques, à gauche. Pierre, identifié par une inscription (S[an]c[tu]s PETRUS AP[osto]L[u]s) est représenté en pape, les clefs du Royaume à la ceinture, main droite au majeur ceint d'un anneau, bénissant au-devant de l'étendard de l'Église, chaussé de sandales fermées, pieds sur des quadrupèdes ; à droite de la figure juvénile et triomphante incarnant parfaitement les valeurs de la Réforme grégorienne, croît une vigne vigoureuse (fig. 2). Jacques (S[an]c[tu]s IACOBUS AP[osto]L[u]s) est



FIG. 2. TOULOUSE, SAINT-SERNIN, PORTE MIÉGEVILLE.
RELIEF FIGURANT SAINT PIERRE, surplombant la représentation
de Simon le magicien et sous un relief mis en place et 1860
et provenant probablement du portail occidental.
Cliché M. Escourbiac.



FIG. 3. TOULOUSE, SAINT-SERNIN, PORTE MIÉGEVILLE.
RELIEF FIGURANT SAINT JACQUES, surplombant la représentation
de Montan et ses deux prophétesses, et sous un relief
avec deux personnages redressant des vignes.
Cliché M. Escourbiac.

également représenté debout, tête tournée vers le centre du portail, tenant le livre de sa main gauche voilée, main droite contre le buste, paume vers l'extérieur ; ses pieds nus sont posés sur des oiseaux fantastiques ; il est encadré de deux troncs bourgeonnants naissant de culots d'acanthé et engoulés par deux masques léonins (fig. 3).

Les deux apôtres sont juchés sur des reliefs plus petits formant socle, et dont l'iconographie est complémentaire. Pierre surmonte son double mauvais, Simon le magicien, identifié par une inscription. Au-dessus de Jacques est un autre relief qui a connu diverses tentatives d'interprétation, la dernière en date étant celle d'un autre grand hérésiarque de l'Antiquité, Montan et ses deux prophétesses, Maximilla et Priscilla¹.

Au-dessus des deux apôtres sont des reliefs également plus petits. Jacques est surmonté d'un relief cintré

représentant deux hommes nus pris dans des rinceaux d'une vigne qu'ils paraissent relever. Au-dessus de Pierre se trouve un relief rectangulaire représentant les bustes de deux anges, présentant le sceau de Dieu et tenant une couronne de leurs mains voilées : ce relief n'a été mis en place ici qu'au moment de la restauration de Saint-Sernin par Viollet-le-Duc, et probablement avait-il appartenu au portail occidental. Enfin, il faut mentionner la corniche avec ses modillons, dont deux qui représentent *Sol* et *Luna* et témoignent ainsi de l'universalité du règne du Christ-Dieu.

Le thème central est celui de « l'omniprésence de Dieu offert à la contemplation mystique »², mise en scène dans son universalité temporelle et cosmique. Deux temporalités sont présentes et s'articulent autour du moment précis de l'Ascension. De l'Ancien Testament sont retenus le péché originel d'Adam et Ève qui conduit

1. Daniel CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 238-241.

2. D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse...*, p. 278.

l'humanité hors du paradis, et David, élu de Dieu, qui choisit Jérusalem pour capitale ; la rédemption vient de l'Incarnation. Avec l'Ascension, la double nature du Christ est affirmée avec l'espérance du salut, en même temps qu'est fondée l'Église. Celle-ci est présente d'une façon allégorique par la vigne, que l'on trouve en plusieurs endroits et notamment à l'articulation du linteau et du tympan. Mais elle est aussi présente « corporellement » par la file des apôtres menés par Pierre et Paul. Ces derniers évoquent bien entendu Rome, et le pouvoir du pape sur la chrétienté revendiqué par les pontifes de ces temps de la Réforme grégorienne. C'est la source de l'iconographie de Pierre, qui est aussi, avec Jacques, l'un des évangélisateurs de l'Occident ; Pierre et Jacques ont assisté tous deux à la Transfiguration, et donc ont été, avec Jean qui n'est pas représenté (sauf sur le linteau), les premiers à connaître la nature divine du Christ. Les apôtres ont fondé l'Église, et leurs successeurs sont les évêques, mais aussi les chanoines de ce lieu, qui ont la capacité de dire le dogme, ce qui passe notamment par la dénonciation des hérésies. D'où la figuration de Simon au-dessous de Pierre, et de Montan et de ses prophétesses au-dessous de Jacques, d'où aussi cette façon spectaculaire de figurer le Christ avec son corps d'homme tellement pesant qu'il lui faut l'aide de deux anges pour s'élever vers son Père. Les deux plus grands hérésiarques de l'Antiquité sont décrits comme figures génériques de l'hérésie, par Eusèbe de Césarée, Augustin et les autres, mais ils font aussi allusion à l'actualité : n'oublions pas que Toulouse fut le siège de plusieurs conciles, en 1056, 1060, 1065, 1075, 1079..., qui avaient dénoncé entre autres la simonie et le nicolaïsme.

Visiblement, l'iconographie de l'ensemble est fondée sur la compilation de textes³, de telle façon que, un peu comme dans le cloître de Moissac, le programme a valeur d'exégèse⁴. Les textes les plus évidents sont ceux qui se réfèrent à chacun des épisodes en particulier, comme l'Ancien Testament pour Adam et Ève, pour David, le Nouveau pour l'Incarnation, le massacre des Innocents, les *Actes des Apôtres* pour l'Ascension, Simon le magicien que l'on retrouve dans les *Actes de Pierre*, apocryphes. Les Pères de l'Église ont fourni aussi leur lot de textes susceptibles d'avoir inspiré l'iconographie de l'ensemble : Irénée de Lyon et son *Contra Haereses (Réfutation de la fausse gnose)*, dans laquelle il reconnaît Simon comme le premier des gnostiques, tout comme Eusèbe de Césarée et son *Histoire ecclésiastique* pour Simon et Montan avec ses prophétesses. Un texte du Pseudo-Chrysostome, *L'homélie*

sur les pseudos-prophètes, V-VI, peut avoir inspiré le choix de Simon et de Montan sur la porte Miègeville : « À Rome, l'apôtre Pierre ne garda pas le silence, au moment voulu, quand Simon blasphémait. Il le réfuta et le livra à sa perte. Il en va pareillement du fils de Simon, ou plutôt du fils du démon, Montan, le souillé, l'impur, l'athée, avec ses deux femmes adultères. L'Apôtre le réfuta avec un grand zèle, montra en lui un ennemi de Dieu, et réduisit au silence le pseudo-christ et pseudoprophète... /... Où sont ceux qui jadis ont combattu l'Église, rois, gouverneurs, philosophes ? Ne sont-ils pas dispersés, morts, réduits à rien ? Où est l'arrogance, l'audace des Juifs ? Où est Simon le Magicien, le premier hérétique, disciple et précurseur de l'Antéchrist ? Où est son funeste rejeton, l'héritier de sa folie et de son impudence, Montan, prince du mal, avec ses deux adultères ? Où sont ses prétendus mystères, dignes d'un silence profond, abominables et impurs... Tout cela n'est-il pas défunt ? ».

Cependant, plusieurs énigmes iconographiques subsistent. Notamment, le relief de saint Jacques a posé bien des questions aux chercheurs, et c'est celui qui nous a intéressée plus particulièrement.

Dans le dernier tiers du XX^e siècle, il a fallu d'abord identifier lequel des deux Jacques était représenté, puisque l'inscription ne précise pas s'il s'agit du fils d'Alphée ou du fils de Zébédée. À Toulouse même, la représentation, dans la façade de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne, d'un relief présentant les mêmes caractéristiques, pouvait laisser pencher en faveur de Jacques dit le Mineur : l'apôtre est placé entre deux bâtons bourgeonnant, pareillement avalés par des masques léonins, le geste de la main retourné paume vers l'extérieur, plaquée contre la poitrine, est identique et, à Saint-Étienne, l'apôtre tient la croix à double traverse caractéristique de l'évêque de Jérusalem ; enfin, l'arcade sous laquelle il prend place offre l'originalité que les colonnes sont remplacées par un bâton bourgeonnant et le chapiteau est remplacé par une tête de fauve, comme à Saint-Sernin. Cependant, à Saint-Étienne, il y a aussi un couple d'apôtres qui juxtapose probablement Jean, représenté imberbe, et celui qui est probablement son frère, Jacques, donc le Majeur. Le chanoine Delaruelle, en 1975, interprétait le saint Jacques de la porte Miègeville comme Jacques le Mineur, évêque de Jérusalem, s'appuyant sur le fait que l'Épître de Jacques insistait sur le devoir de partage « à l'heure où eux-mêmes [les chanoines] interprétaient la Règle de saint Augustin dans le sens d'une plus grande pauvreté »⁵. Marcel Durliat le supposait aussi, bien qu'avec une grande prudence, en

3. D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse...*, p. 226 et suiv.

4. Chantal FRAÏSSÉ, « Le cloître de Moissac a-t-il un programme ? », *Cahiers de civilisation médiévale*, 50, 2007, p. 245-270.

5. Étienne DELARUELLE, *Saint-Sernin*, éd. Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1975, p. 8

1978, en évoquant les « bâtons écotés » qui pouvaient être la représentation du bâton de foulon avec lequel l'apôtre avait été mis à mort.

Cependant, c'est évidemment la comparaison avec le relief de Compostelle qui permet de trancher en faveur du Majeur, car à Compostelle, l'inscription portée sur le nimbe précise : *IACOBUS ZEBEDEI* (fig. 4). Les deux reliefs sont très proches d'un point de vue iconographique, le galicien s'inspirant visiblement du toulousain. La position générale est la même, l'apôtre, barbu, est tourné vers sa gauche ; il tient de sa main gauche le livre qu'il désigne de sa main droite, sur lequel est inscrit *Pax vobis*⁶. À Compostelle, Jacques est posté entre deux troncs d'arbre, plus larges qu'à Toulouse, d'où naissent des surgesons, plus développés qu'à Toulouse.



FIG. 4. SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE, PORTE DES ORFÈVRES.
Relief représentant Jacques le Majeur. Cliché Q. Cazes.

Dans le *IV^e Livre de Saint-Jacques* du *Codex Calixtinus*, à propos du portail méridional, il est spécifié : « Notre Seigneur est là debout, à gauche saint Pierre les clefs à la main, à droite saint Jacques entre deux cyprès et, près de lui, saint Jean son frère, enfin à droite et à gauche

6. Salutation du Christ quand il apparaît à ses disciples après sa résurrection au moment de la Pentecôte et de l'envoi de l'Esprit Saint (Luc, 24-36 ; et 3 fois dans Jean 20, 19-23, donc rare, mais est aussi salutation des évêques.

les autres apôtres ». À propos du portail occidental : « la décoration est si riche que nous ne pouvons la décrire en détail. Signalons cependant, en haut, la Transfiguration de Notre Seigneur telle qu'elle eut lieu sur le mont Thabor et qui est sculptée avec un art magnifique... Là aussi est saint Jacques avec Pierre et Jean, auxquels, avant tous autres, Notre-Seigneur révéla sa Transfiguration⁷ ».

Évidemment, l'interprétation des cyprès pose un problème auquel se sont heurtés nombre d'historiens de l'art. Faut-il y voir le lointain souvenir des sarcophages à arbres comme celui d'Arles, vers 375 ? Cependant, on n'en connaît pas à Toulouse et, dans le contexte précis de la porte Miègeville, il est difficile d'y trouver un sens. Serafin Moralejo, en 1987, avec évoqué les cyprès de l'Hermon, allégorie de la Sagesse⁸ : « Je me suis élevée comme le cèdre sur le Liban, et comme le cyprès sur la montagne d'Hermon (Ecclésiastique/Siracide, 24, 13). Il peut y avoir une autre signification : par exemple, sur le revers du triptyque d'Harbaville conservé au Louvre (provenant de Constantinople et daté du milieu du X^e siècle), une grande croix latine est encadrée de deux cyprès, « celui de gauche est chargé de feuilles de vigne et de grappes, celui de droite entouré d'une liane à feuilles cordiformes et à baies : ils pourraient symboliser tous deux l'arbre de Vie ou l'arbre de la Science du Bien et du Mal. Une végétation abondante et des animaux (lions, lapin, oiseaux) complètent cette vision du jardin du Paradis où la croix est source de vie »⁹.

On peut aussi chercher à faire le lien avec la Transfiguration, puisque Jacques, à Compostelle, est bien représenté dans cette perspective (il est accompagné de l'inscription : *Hic in monte Ihesum miratur glorificatur*, « Ici, sur la montagne, il contemple Jésus glorifié »). Il serait alors l'indication d'un simple paysage comme l'arbre qui figure sur le chapiteau du cloître de Moissac, ou les arbres présents dans la représentation allégorique de Sant'Apollinare in Classe à Ravenne, au VI^e siècle¹⁰.

7. Jeanne VIELLIARD, *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, [1938], 1987, p. 105.

8. Cité par D. Cazes, *op. cit.* : Serafin MORALEJO, « El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140) : su reflejo en la obra e imagen de Santiago », *Atti del Convegno Internazionale di Studi : Pistoia e il cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale* (Pistoia, 28-30 sept. 1984), Pérouse, 1987, p. 245-272.

9. D. GABORIT-CHOPIN, « Triptyque Harbaville », dans *Byzance*, cat. exp. Louvre, 1992, p. 233-236.

10. Trois agneaux symbolisent Pierre avec Jacques et Jean. Au-dessus de la croix : la main de Dieu, Élie et Moïse. Sous la croix, saint Apollinaire.

Mais tout cela ne donne pas de solution bien crédible et, surtout, on ne voit pas vraiment le lien avec le reste du programme. Une condition doit, à notre avis, être satisfaite : celle qui prend en compte la symétrie recherchée entre Pierre et Jacques, et notamment dans la relation Pierre - Simon le Magicien et Jacques - Montan et ses prophétesses. Quel lien entre Jacques et l'hérésie ? On peut penser à la conversion du magicien Hermogène mais on ne voit pas vraiment comment cela serait représenté.

Cependant, il y a une autre solution possible. En 2003, Bernard Gicquel a donné la traduction en français, sous le titre : *La légende de Compostelle. Le Livre de saint-Jacques*¹¹, du *Codex Calixtinus*. Cinq livres le composent : un recueil de sermons et de pièces liturgiques, un recueil des miracles, le récit de la translation, l'histoire de Charlemagne et de Roland, et le livre qu'on appelle « Guide du pèlerin » depuis sa traduction en français par Jeanne Viellard en 1938.

Le plus intéressant est dans le recueil des sermons placés dans l'ordre des célébrations liturgiques depuis la vigile de la Passion le 24 juillet (2 sermons attribués), puis le jour de la Passion le 25 (6 sermons attribués), plus des sermons pour chacun des jours de l'octave jusqu'au 31 juillet, enfin des sermons pour la translation le 30 décembre et pour l'octave de celle-ci le 5 janvier. Ces sermons, attribués à saint Augustin (354-430), Bède le Vénérable (673-735), Grégoire le Grand (v. 560-605), saint Jean Chrysostome (v. 349-407) ou saint Jérôme (v. 347-420), permettent de comprendre comment on utilise la figure de saint Jacques ou les écrits qui sont liés à sa personne dans la première moitié du XII^e siècle.

Dans le chapitre VI, le sermon dit « du pape Calixte sur la Passion de Saint-Jacques qui est célébrée le 25 juillet » rappelle les mentions de Jacques auprès du Christ, et fait l'éloge du saint : « c'était un très bel homme, bien fait de sa personne, de grande taille, chaste de corps, pieux d'esprit, d'aspect avenant, très modéré, solide par sa force intérieure... Ainsi sa réputation illuminait-elle les nations et les régions étrangères par la grâce des miracles qui survenaient ici et là. Le bienheureux Fortunat, versificateur distingué, confesseur et évêque du Christ, chanta ses vertus et ses exhortations ». À la suite se trouvent ces vers :

[...] Il donne aux terres du monde de très nombreux miracles, aussi est-il l'unique amour de son peuple.

Le prouvant par ses propos, ajoutant les miracles aux actes, afin que les œuvres suivent la promesse des paroles, il instruit les païens, il réprimande aussi les Juifs et portant du fruit, il sème pour Dieu la foi de par le monde.

Sur les branches de l'hérésie, il a enté les pieux greffons de la foi, et l'ancien tronc sauvage verdoie en olivier fertile

L'arbre grêle qui se dressait dépourvu de feuillage aujourd'hui est prêt à donner son fruit et s'épanouit dans sa parure nouvelle [...]

Sur le cep, la grappe gonflée s'offre au pillage des oiseaux et, sous une si bonne garde, pas une n'est perdue pour la cuve.

Le vigneron des biens apostoliques a aligné les rangs, remuant le sol avec sa houe, disciplinant les rameaux avec sa serpe.

Du domaine du Seigneur il a extirpé la lambruche stérile et le raisin apparaît à la place des broussailles [...]

Cet extrait appelle deux commentaires. D'une part, les trois premiers vers (ici en italiques) se trouvent dans le sermon, mais pas dans le poème de Venance Fortunat, lequel est consacré, non pas à saint Jacques, mais à Martin, fondateur du monastère de Dumium en Galice vers 550 et évêque de Braga en 569, « nouveau Martin » (de Tours, apôtre des Gaules)¹². Il y a donc ici une réécriture à partir des *Poèmes*, nécessairement plus ancienne que la composition du recueil des sermons dans les années 1160 si l'on pense que cette association entre le poème de Venance Fortunat et le sermon à saint Jacques a généré le sujet des reliefs toulousains. D'autre part, il donne probablement la clé iconographique à la fois pour les « cyprès » et pour le relief placé au-dessus de la grande figure de Jacques à la porte Miègeville.

« Sur les branches de l'hérésie, il a enté les pieux greffons de la foi et l'ancien tronc sauvage verdoie en olivier fertile » : ce vers explicite clairement les « cyprès » cités par le « Guide du pèlerin ». La représentation qui en est faite ne consiste pas en des bâtons écotés, comme on a pu parfois le dire, mais bien de troncs bourgeonnants (à Toulouse) voire développant déjà de petits rameaux (à Compostelle). Et le lien avec l'hérésie est clairement affirmé.

11. B. GICQUEL, *La légende de Compostelle. Le Livre de saint Jacques*, Paris, Tallandier, 2003.

12. Venance FORTUNAT, *Poèmes*, Livre V-II, texte établi et traduit par M. Reydellet, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 15 pour les vers cités.

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 ; Pascaline 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. LXXIII, 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

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 ;

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

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 dédicacé 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 Suau 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 courbés, 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-RIGAULT, *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. SUAU, *L'iconographie du Christ et de la Vierge...*, p. 485-486, note 175. Le célèbre *crucifixus dolorosi* 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>).

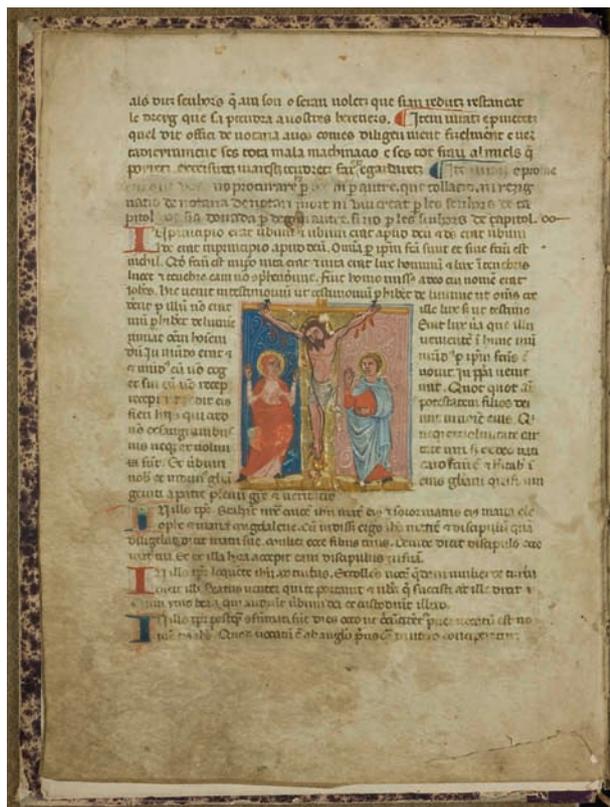


FIG. 3. LIVRE DES MATRICULES DES NOTAIRES, La Crucifixion (Toulouse, A.M., BB 206, f. 1v). Cliché A.M. Toulouse.

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 sainte 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, Belsler, 1988 ; Eberhard KÖNIG et Gabriele BARTZ, *Das Stundenbuch : Perlen der Buchkunst*, Stuttgart et Zürich, Belsler 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 foliation 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-ZAPLICKI, « 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 FOURNIÉ, 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.

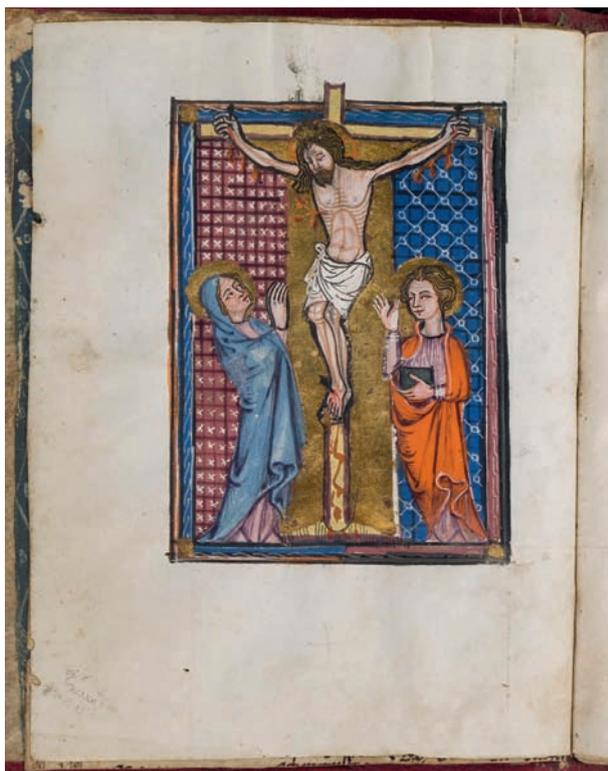


FIG. 4. VIE DE SAINT MARGUERITE EN VERS OCCITANS, La Crucifixion (Toulouse, B.M., ms. 1272, f. 2v). Cliché B.M. Toulouse.

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 Gérard 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.

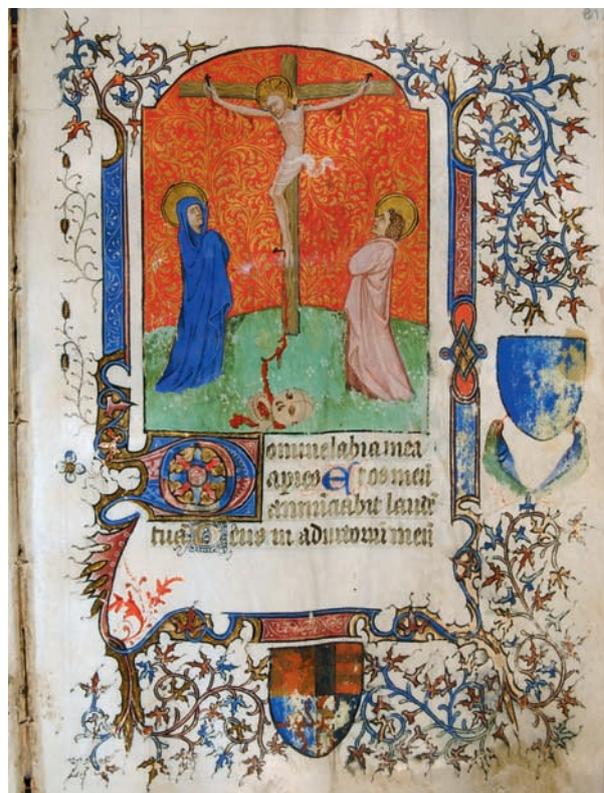


FIG. 5. LIVRE D'HEURES, La Crucifixion (Toulouse, B.M., ms. 2882, f. 81r). Cliché B.M. Toulouse.

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'Arimatee 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^o 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

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 indigno, 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.



FIG. 7. BREVIARI D'AMOR DE MATFRE 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.

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 MÂLE, *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 genuflexion 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 Longin 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 occupé 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 LECLERCQ, *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 férial (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



FIG. 1. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM. Début du temporel avec la Vision d'Isaïe, et les armoiries du commanditaire (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, f. 2v-3r). Cliché Fitzwilliam Museum.

La provenance toulousaine du manuscrit est assurée. Outre la forte présence de saints toulousains ou régionaux, énumérés dans le sanctoral⁴ et les litanies, le temporel affirme son usage toulousain dès le début du manuscrit : *Incipit breviarium secundum usum tolosane ecclesie* (f. 1r). Le commanditaire du manuscrit n'est pas identifié, mais il a laissé ses armoiries (fig. 1, 2). Il s'agit d'un écu d'azur à trois tuyaux d'orgue d'argent avec dans les intervalles, deux étoiles d'or et les lettres I et A du même posées respectivement l'une sur l'autre⁵. L'écu apparaît deux fois, au début du manuscrit (f. 2v) et sur une double page enluminée consacrée à la vie de saint Jean-Baptiste (f. 272v), ce qui laissait supposer dès la vente Sotheby

qui font partie d'un manuscrit déposé chez un libraire de Munich (...). Cette miniature est ornée d'un blason où se détachent trois tuyaux d'orgues. (...) Le manuscrit serait un *breviarium secundum usum Tholosane ecclesiae*. » Je remercie François Avril de m'avoir signalé cette référence.

4. *Saturninus* (f. 193r), *Honoratus* (f. 211v), *Hilarius* (f. 224v), *Volusianus* (f. 227r), *Germerius*, *Hilarius*, *Silvius* (f. 270r), *Translatio Exuperus* (f. 271r), *Translatio Saturninus* (f. 276v), *Saintes Puellas* (f. 349v) etc. Voir F. WORMALD, P. M. GILES, *A Descriptive Catalogue...*, p. 522-523.

5. Je remercie Patrice Cabau pour cette description.

du 19 mai 1958 (lot 104) que le nom du propriétaire était probablement Jean. Dans le manuscrit, on remarque aussi plusieurs fleurs de lis peut-être simplement décoratives, dans les lettres fleuries (7 fleurs de lis d'or sur fond brun au f. 45r ; trois fleurs de lis d'or sur fond bleu au f. 52r et 272v) et sur une lettre champie (f. 46v).

L'observation codicologique du manuscrit⁶ révèle la présence de feuillets manquants à la suite des feuillets 93, 103, 151, 161, 181 du temporel et du psautier, puis à la fin du sanctoral après le f. 350 (voir le tableau codicologique). La plupart des 37 cahiers répartis sur les deux volumes du bréviaire sont des quinions (5 bifeuillets). Néanmoins on remarque de nombreuses perturbations allant de pair avec l'addition de feuillets isolés enluminés. Dans le premier volume, les cahiers 6 à 8 (f. 51r à 83r) sont ainsi composés de 6 bifeuillets, par addition d'un feuillet enluminé isolé sur onglet (f. 57r, 70r, 80r). Dans le deuxième volume, on trouve aussi un bifeuillet inséré à la fin d'un cahier

6. Je remercie Stella Panayotova qui m'a autorisée à consulter ce manuscrit au Fitzwilliam Museum, et Suzanne Reynolds pour son accueil dans la salle de consultation.



FIG. 2. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM. La vie de saint Jean-Baptiste enluminée par le Maître des Heures de San Marino, avec les armoiries du commanditaire (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, f. 272v-273r). Cliché Fitzwilliam Museum.

pour ajouter l'enluminure du f. 212v, ou d'autres feuillets enluminés isolés sur onglet qui viennent former des cahiers de 7 ou 6 bifeuillets au lieu de 5 (feuillets enluminés 226r, 255v, 296v, 318v). Dans son étude sur les pratiques des enlumineurs à la fin du Moyen Âge, J. J. G. Alexander explique qu'il était alors courant de peindre des miniatures sur un feuillet isolé qui venait ensuite s'insérer dans les cahiers réguliers du manuscrit, notamment dans les livres d'Heures, selon une pratique facilitant la production en série⁷. Notons qu'ici les feuillets enluminés ajoutés au sein des cahiers sont parfaitement intégrés au reste, avec au verso ou au recto le texte correspondant, écrit de la même main que l'ensemble. De plus, si les feuillets isolés de ce manuscrit ne contiennent que des grandes enluminures, celles-ci ne sont pas toujours sur des feuillets isolés. Les artistes qui ont réalisé ces feuillets sont également à l'œuvre sur des enluminures insérées régulièrement ailleurs, il s'agit donc d'une même campagne de réalisation, au cours de laquelle on a développé l'usage du feuillet enluminé isolé, sans doute par souci d'efficacité.

7. J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New-Haven, Londres, Yale University Press, 1992, p. 36.

Le manuscrit est richement enluminé, avec une double page consacrée à la vie de saint Jean-Baptiste (f. 272v-273r), huit pleines pages⁸ et 19 grandes miniatures quasiment en pleine page⁹. Dans le sanctoral, se trouvent aussi cinq miniatures de taille moyenne occupant la largeur d'une colonne¹⁰ et 40 petites lettres historiées destinées à accueillir les portraits en buste des saints, parmi lesquels se distinguent la Vierge à l'Enfant (f. 205v), une foule de saints (f. 259r), le Christ portant la couronne

8. F. 2v-Vision d'Isaïe ; f. 22v-Nativité, f. 35v-Adoration des Mages, 193v-Martyre de saint Saturnin, f. 212v-Martyre de saint Étienne, f. 240v-Présentation au Temple, f. 255v-Annonciation, f. 318v-Couronnement de la Vierge.

9. F. 31r-Circoncision, f. 54r-Adam et Ève, f. 57r-Noé construit l'Arche, f. 60r-Sacrifice d'Isaac, f. 65r-Tentations du Christ, f. 70r-Isaac bénit Jacob, f. 75r-Joseph vendu aux Ismaélites, f. 80r-Moïse devant Pharaon, f. 85r-Moïse reçoit les Tables de la Loi, f. 90v-Entrée dans Jérusalem, f. 116v-Jugement de Salomon, f. 216v-Saint Jean à Patmos, f. 220r Massacre des Innocents, f. 226r-Tentation de saint Antoine, f. 228v-Martyre de saint Sébastien, f. 262v-Saint Georges et le dragon, f. 263v-Saint Marc écrivain, f. 293r-Marie Madeleine, f. 296v-Saint Jacques en pèlerin.

10. F. 198v-Martyre de saint André, f. 201v-Miracle de saint Nicolas, f. 210v-Saint Thomas apôtre, f. 280v-Saints Pierre et Paul, f. 331r-Décapitation de saint Jean Baptiste.

d'épines et tenant la Croix (f. 266v), la Visitation (f. 286r) ou encore une rare représentation des Saintes Puelles, qui enterrèrent le corps de saint Saturnin (f. 350r). Par ailleurs le manuscrit compte de très nombreuses lettres fleuries, et l'ensemble est enrichi de bordures enluminées avec des fins rinceaux dorés parcourus de grosses feuilles d'acanthes, où prennent place des fruits, des fleurs et des animaux plus ou moins fantastiques.



FIG. 3. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM.

Le Christ au Mont des oliviers est une des enluminures représentative de l'influence d'Antoine de Lonhy sur la production toulousaine (Collection privée, détail). *Cliché G. Ahlsell de Toulza.*



FIG. 5. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM.

L'enlèvement d'Élie (2, Rois, 2, 11-14) devait illustrer l'Ascension (Collection privée, détail). *Cliché G. Ahlsell de Toulza.*



FIG. 4. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM.

La Cène prenait place dans les cahiers manquants du temps de Pâques (Collection privée, détail). *Cliché G. Ahlsell de Toulza.*



FIG. 6. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM.

Dans la Pentecôte, plusieurs visages (dont celui de l'apôtre placé à droite de la vierge) semblent de la main du Maître des Heures de San Marino (Collection privée, détail). *Cliché G. Ahlsell de Toulza.*



FIG. 7. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM. La Manne céleste (Collection privée, détail). Cliché G. Ahlsell de Toulza.



FIG. 8. BRÉVIAIRE TOULOUSAIN DU FITZWILLIAM MUSEUM. Groupe de saints personnages (Collection privée). Cliché G. Ahlsell de Toulza.

La plupart de ces enluminures devaient prendre place dans le temporal. Dans le cahier manquant entre le dimanche des Rameaux (f. 93v) et le premier dimanche après l'octave de Pâques (f. 96r), on devait ainsi trouver les représentations du Christ au Mont des Oliviers et de la Cène. Entre le f. 103v (vigiles de l'Ascension) et le f. 104r (premier dimanche après l'octave de Pentecôte) se trouvaient très probablement, non seulement la miniature de la Pentecôte, mais aussi les deux représentations vétérotestamentaires de l'ensemble. En effet, Élie dans son char de feu pouvait être utilisé pour l'Ascension, l'épisode étant considéré comme préfigurateur de l'Ascension du Christ. Au dos du feuillet enluminé, se trouvent d'ailleurs des fragments de l'hymne *Aeterne rex altissime* dédié à cette fête¹¹. La représentation de la Manne céleste, quant à elle, devait illustrer la fête du *Corpus Christi* célébrée après la Pentecôte. Au dos de la miniature figurent les fragments de l'hymne *Sacris solemnibus*, écrit pour cette fête au XIII^e siècle et attribué à saint Thomas d'Aquin. Là encore, cet épisode au cours duquel une nourriture tombée du ciel vient sauver les Hébreux affamés est considéré comme annonciateur du sacrifice du Corps du Christ, venu nourrir l'humanité toute entière.

Enfin la dernière enluminure, représentant un collège de saints personnages, devait se trouver dans le sanctoral, peut-être dans le cahier manquant entre le f. 350 et le f. 351. L'hymne encore visible au dos, *Exultet caelum laudibus*, est généralement utilisé pour la fête des apôtres¹², mais la représentation ne permet d'identifier aucun apôtre particulier, le groupe étant de toute façon largement supérieur à 13, tandis que l'encadrement de la miniature dépeint aussi des saints papes et évêques.

Notons que ces quelques fragments enluminés ne sont probablement pas les seuls qui ont été enlevés au manuscrit. Les passages amputés, de Pâques à Pentecôte, sont les plus importants de la liturgie, et le programme iconographique y était sans doute très développé. Il manque aussi des passages dans le psautier (voir le tableau codicologique).

Ce manuscrit est d'une grande importance pour la connaissance du milieu artistique toulousain de la seconde moitié du XV^e siècle. Le catalogue de 1982 l'attribue à cinq mains distinctes. En dehors de la main dite D qui n'a réalisé que l'enluminure du f. 116v, et de la main dite E,

11. « *Aeterne rex altissime* », *The Canterbury Dictionary of Hymnology*, Canterbury Press (consulté le 3/11/2016, <http://hymnology.hymnsam.co.uk>).

12. « *Exultet caelum laudibus* », *The Canterbury Dictionary of Hymnology*...

Tome I

1		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 R	
2		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20 R	
3		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30 R	
4		31	32	33	34	35	36	37	38	39	40 R	
5		41	42	43	44	45	46	47	48	49	50 R	
6	51	52	53	54	+	55	56	57	58	59	60	61 R
7	62	63	+	64	65	66	67	68	69	70	71	72 R
8	73	74	75	+	76	77	78	79	80	81	82	83 R
9		84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	
10		94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	
11		104	105	106	107	108	109	110	111	112	113 R	
12		114	115	116 R	117	118	119	120	121	122	123 R	
13		124	125	126	127	128	129	130	131	132	133 R	
14		134	135	136	137	138	139	140	141	142	143 R	
15			144	145	146	147	148	149	150	151		
16		152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	
17		162	163	164	165	166	167	168	169	170	171 R	
18		172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	
19	X	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192

TEMPORAL

PSAUTIER

Tome II

20		193	194	195	196	197	198	199	200	202	202 R			
21		203	204	205	206	207	208	209	210	211 R	214 R			
21bis						212	213 R							
22	215	+	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225 R	226	227 R
23			228	229	230	231	232	233	234	235	236	237 R		
24			238	239	240	242	243	243	244	245	246	247 R		
25		248	249	250	+	251	252	253	254	255	256	257	258 R	
26			259	260	261	262	263	264	265	266	267	268 R		
27			269	270	271	272	273	274	275	276	277	278 R		
28			279	280	281	282	283	284	285	286	287	288 R		
29		289	290	291	+	292	293	294	295	296 R	297	298	299 R	
30			300	301	302	303	304	305	306	307	308	309 R		
31		310	311	+	312	313	314	315	316	317	318	319	320 R	
32			321	322	323	324	325	326	327	328	329	330 R		
33			331	332	333	334	335	336	337	338	339	340 R		
34			341	342	343	344	345	346	347	348	349	350		
35			351	352	353	354	355	356	357	358	359	360 R		
36				361	362	363	364	365	366	367	368			
37			369	370	371	372	373	374	375	376	377	378		

SANCTORAL
(dont office
Vierge f. 359r-
368r. Commun
de saints f.
369r-378r)

- 2** Feuillelet orné d'une miniature pleine ou demi page
- 209** Lettre historiée (sauf f.331 petite miniature)
- 10 R** Réclame correcte
- 93** Réclame incorrecte ou absence de continuité dans le texte
- X** Feuillelet manquant
- 368** Recto et/ou verso vierge
- +** Onglet pour feuillelet additionnel
- 255** Feuillelet additionnel
- 255 R** Feuillelet additionnel avec réclame correcte
- ||** Fil de reliure visible
- |||** Fil de reliure supposée

identifiable au Maître des Heures de San Marino¹³, il me semble toutefois délicat de différencier avec certitude les mains dites A, B et C. Les cadres utilisés, tout comme les bordures, montrent de légères différences, mais qui ne sont pas parallèles aux subtils changements de main qu'on croit parfois y discerner. Les six fragments retrouvés appartiennent en tout cas à ce groupe A, B, C, même s'il paraît possible de reconnaître la main du Maître de San Marino pour plusieurs visages de la Pentecôte (notamment celui d'un apôtre à gauche de la Vierge).

Le Maître de San Marino, qu'a reconnu F. Avril, est appelé ainsi du fait d'un manuscrit conservé aux États-Unis (San Marino, Huntington Library, HM 1104, vers 1485-1490), mais il est à l'œuvre dans de nombreux autres manuscrits, que F. Avril a commencé à rassembler et qui seront largement recensés dans la thèse à venir d'Aurélia Cohendy¹⁴. On reconnaît chez cet artiste des visages caractéristiques, au nez épaté, aux paupières marquées, aux fins sourcils, avec souvent une accentuation du pli qui relie le nez à la commissure des lèvres.

Le groupe d'artistes A, B, C est en revanche particulièrement influencé par l'œuvre d'Antoine de Lonhy. Cet artiste itinérant originaire de Bourgogne (où il travaille notamment au service du chancelier Rolin) fut présent à Toulouse de 1454 à 1460, au service des Capitouls et de l'archevêque Bernard de Rosiers, comme cela été montré par F. Avril et P. Lorentz¹⁵. Son influence s'est nettement fait ressentir à Toulouse, comme dans le *Missel des Minimes* (Toulouse, BM, ms. 95) et F. Avril avait déjà remarqué son héritage dans les peintures du *Bréviaire* du Musée Fitzwilliam¹⁶. Les artistes A, B, C, en particulier, lui empruntent des compositions d'une grande maîtrise dramatique, que viennent corroborer les fragments

nouvellement découverts. Le fragment du Christ au Mont des Oliviers est un des plus éloquents. Alors que ses trois compagnons se sont endormis autour de lui, le Christ est représenté en prière devant un calice qui figure sa Passion prochaine (Luc, 22, 42). Au second plan, un chemin sinueux amène le regard vers la porte du jardin, où se tiennent des personnages minuscules et pourtant lisibles. Judas a ouvert la porte, il tient une bourse dans sa main gauche. Derrière le battant se tient un grand prêtre enturbanné, qui s'apprête à laisser passer son armée, hérissée de casques et de piques. À l'arrière-plan se déploie un vallon peuplé d'arbres, qui se perd dans une atmosphère bleutée.

On ne sait pas qui était le commanditaire de cet ouvrage, mais la présence des tuyaux d'orgue dans son écu peut laisser supposer qu'il s'agissait d'un facteur d'orgue ou d'un musicien lié à cet instrument. En 1469, on connaît à Toulouse l'existence d'un certain Jean *Boni Infantis*, « scribe, organiste et fabricant d'orgues »¹⁷, résidant rue du Taur. Son prénom et son activité en font un commanditaire possible de ce livre, mais son nom de famille ne correspond pas aux initiales « I. A. » présentes sur les armoiries. Les bréviaires pouvaient être possédés par des laïcs, c'est d'ailleurs le cas de ceux qui sont le plus richement illustrés, ouvrages commandés dans un milieu très aisé voire princier¹⁸. Le programme iconographique particulièrement savant de ce bréviaire (avec le jeu sur la préfiguration de l'Ancien et du Nouveau Testament, et le choix de thèmes relativement rares dans l'iconographie : *Manne céleste*, *Enlèvement d'Élie*, *Noé qui construit l'arche...*) laissent supposer qu'une personne lettrée a supervisé le programme iconographique, comme le prouve la double page sur la vie de saint Jean-Baptiste, qui était probablement le saint patron du commanditaire. La diversité des collaborations à l'œuvre dans ce bréviaire illustre quoiqu'il en soit la richesse de la production artistique toulousaine en cette deuxième moitié du XV^e siècle, et l'existence de riches commanditaires qui restent encore à identifier.



13. C'est F. Avril qui m'a indiqué cette identification. Le Maître de San Marino est à l'œuvre dans le sanctoral ; outre la double page de saint Jean-Baptiste (f. 272v-273r), on lui doit les 5 miniatures moyennes et les 40 petites miniatures. De mon point de vue, on peut également lui attribuer le martyre de saint Saturnin (f. 193v), et peut-être, en partie, le nouveau fragment représentant la *Pentecôte*.

14. Aurélia COHENDY, *Peintres et décors de la Renaissance en Midi toulousain (1490-1550)*, thèse de doctorat en cours sous la direction de Pascal JULIEN (Université Toulouse - Jean Jaurès).

15. F. AVRIL, « La Maître des Heures de Saluces : Antoine de Lonhy », *Revue de l'Art*, 1989, n° 85, p. 9-34 ; G. ROMANO, « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'Art*, 1989, n° 85, p. 1-8 ; P. LORENTZ, « Une œuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourguignon (1454-1460) », *Revue de l'Art*, 2005, n° 147 p. 9-27 ; F. AVRIL, « Ms. 2881. Livre d'heures à l'usage de Rome, enluminé par Antoine de Lonhy... », *Un patrimoine vivant ! 10 ans d'acquisitions patrimoniales 2000-2010. Exposition. 12 avril - 11 Juin 2011, Bibliothèque de Toulouse*, p. 16-18.

16. F. AVRIL, « La Maître des Heures de Saluces »... p. 23.

17. P. et J. SALIES, « Histoire de l'orgue dans le Midi de la France. Les orgues de Toulouse du XV^e au XVIII^e siècle », *L'histoire de l'orgue français aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e s.*, Paris, Éd. A. et J. Picard, 1972, p. 72-73. Je remercie vivement Patrice Cabau qui m'a donné cette référence.

18. A. RITZ-GUILBERT, *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello : le bréviaire de Marie de Savoie*, Paris, CTHS, INHA, 2010, p. 65-66.

Découverte de peintures murales dans l'église de Bouloc (Haute-Garonne)*

par Jean-Michel LASSURE

La décision prise par la municipalité de Bouloc de faire restaurer le retable du XVII^e siècle (classé Monument historique depuis 1933) placé derrière le maître-autel de l'église paroissiale dédiée à Notre-Dame de Pitié est à l'origine de cette découverte.

Dans le courant du mois de mai 2011 le maire, M. Christian Faurie, inquiet de l'état du monument, prend contact avec Mme Nicole Andrieu, Conservateur des antiquités et objets d'art de la Haute-Garonne qui, le 23 du même mois, constate que l'ouvrage « est en train de s'affaïsser à cause des attaques importantes de xylophages et de problèmes d'humidité ». Elle propose alors d'inscrire



FIG. 2. ÉGLISE DE BOULOC. Retable. Cliché Mairie de Bouloc.

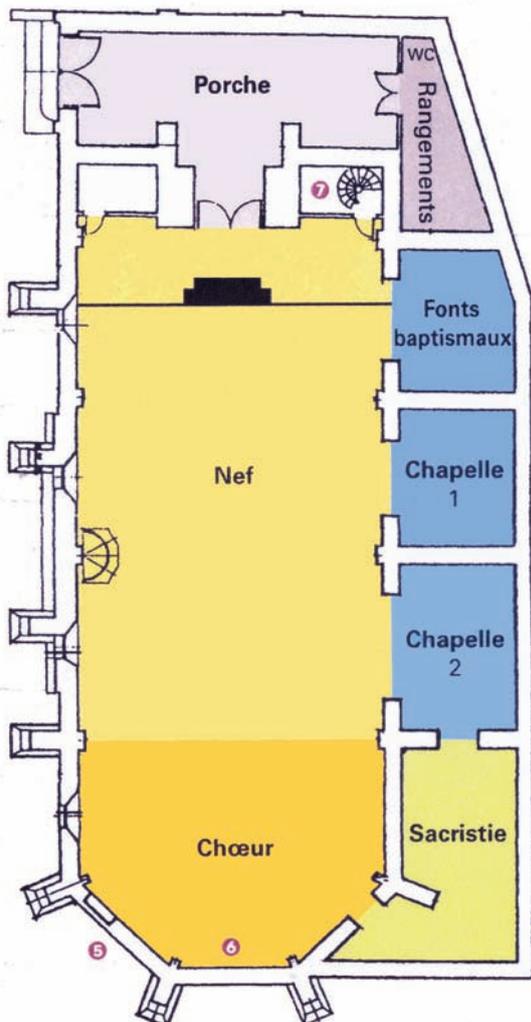


FIG. 1. ÉGLISE DE BOULOC. Plan. Document Mairie de Bouloc.

la restauration du retable lors de la programmation par la DRAC de travaux sur les objets et meubles.

Un constat d'état du retable est effectué et après acceptation du devis d'un restaurateur-ébéniste de Vènes (Tarn), Jean-Michel Parrot, une demande d'autorisation de travaux est établie ainsi qu'une convention avec la Fondation du Patrimoine permettant de solliciter des donateurs (12 avril 2012). Le montant total des travaux de rénovation du retable et du maître-autel est estimé à 95 000 euros. L'autorisation de travaux ayant été acquise le 8 mars 2013, Jean-Michel Parrot procède au démontage du retable le 17 novembre¹.

La première mention connue de l'église de Bouloc est de 1514. Elle concerne sa reconstruction totale qui est confiée à un maître maçon de Toulouse, Thibault Grangas, tandis que la charpente est adjugée au fustier Pierre Gordès, également de Toulouse. En 1570, l'édifice est incendié par les Huguenots et une visite archiépiscopale constate en 1596 un état de délabrement qui dure jusque vers 1620². L'édifice a fait l'objet d'une campagne de rénovation et de mise en valeur extérieure qui s'est achevée

* Communication présentée le 28 avril 2015, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 237.

1. Renseignements communiqués par Mme Nicole Andrieu qui voudra bien trouver ici nos remerciements. Ils s'adressent également à Mme Marité Cazeneuve, Présidente de l'Association de recherches historiques sur Bouloc et à M. Nicolas Le Chevillier, Chargé de la Communication et de la vie associative à la Mairie de Bouloc.

2. Les données concernant l'église proviennent de l'ouvrage de Jean Rocacher, *Églises et chapelles de la Haute-Garonne. Le canton de Fronton*, Collection *Mémoires des Pays d'Oc*, 1990, p. 11.



FIG. 3. ÉGLISE DE BOULOC. Vestiges de peintures murales.
Cliché N. Le Cheviller.

en 1998. La restauration des voûtes a été réalisée en 2000 par l'entreprise Pierre Mangin.

L'édifice, long de 20,80 m pour une largeur de 10,80 m, est construit en briques. Il est constitué d'un chœur pentagonal que prolonge une nef rectangulaire à trois travées. Seul le chœur a été voûté dès l'origine et ses nervures retombent sur des consoles sculptées portées par des piliers engagés. La nef n'avait qu'un plafond en bois remplacé en 1822 par une voûte de tuilettes plates liées au plâtre. Le décor peint de l'ensemble est dû à l'atelier Pedoya. Au sud, chaque travée de la nef est épaulée extérieurement, comme le chœur, par des contreforts montant presque jusqu'à la base de la toiture et une fenêtre en plein cintre haut placée l'éclaire. À l'opposé, une chapelle s'ouvre sur chacune des travées ; la première abrite les fonts baptismaux. Un porche construit au XIX^e siècle protège l'entrée située au sud. Un clocher-mur à pignon (h. 24,50 m) percé de cinq baies campanaires et encadré par des pinacles surmontés d'une croix en fer forgé domine le mur ouest.

La dépose du retable a permis de constater que le mur d'axe du chœur présentait les restes de deux décors peints superposés. Ils sont fort lacunaires et les parties subsistantes peu lisibles. Du décor le plus ancien, réalisé à la détrempe sur un crépi à la chaux, seule une bande rectangulaire horizontale reste discernable. Elle est occupée par une rangée de personnages placés sur un fond rouge et dont celui du centre est de face. Il pourrait s'agir d'une représentation de la Cène, peut-être réalisée lors de la reconstruction de 1514.

Les éléments subsistants montrent que le second décor également à la détrempe, et pour lequel seuls le blanc et le noir ont été utilisés, était au moins en partie compartimenté. Les mêmes motifs, répétés de chaque



FIG. 4. ÉGLISE DE BOULOC. Vestiges de peintures murales. Côté évangile :
personnage féminin en buste. Cliché N. Le Cheviller.



FIG. 5. ÉGLISE DE BOULOC. Vestiges de peintures murales. Côté épître :
personnage féminin en buste. Cliché J.-M. Lassure.

côté du mur, sont contenus dans un panneau rectangulaire dont le cadre est tracé en blanc. Un personnage féminin voilé est représenté en buste dans le médaillon occupant le panneau inférieur. Même au nord où il est le mieux conservé, les traits de son visage sont pratiquement effacés. Au-dessus du personnage, des tissus flottants noués occupent l'espace entre le médaillon et la bordure



FIG. 6. ÉGLISE DE BOULOC. Armoire eucharistique. Cliché J.-M. Lassure.

du panneau. On ne distingue que la partie inférieure du décor – un tissu formant un enroulement, semble-t-il – que comportait le panneau également rectangulaire mais plus étroit surmontant le précédent. Les éléments comparatifs manquent pour identifier avec certitude le personnage des médaillons (Vierge de pitié ?) et dater précisément ce décor dont la réalisation est antérieure à la mise en place du retable.



FIG. 7. ÉGLISE DE BOULOC. Armoire eucharistique : intérieur. Cliché J.-M. Lassure.

Le démontage du retable est également à l'origine de la découverte d'une armoire eucharistique aménagée dans le mur oblique, du côté de l'évangile. Réalisée dès la construction du mur, elle est rectangulaire³ et des briques

3. Dimensions de la cavité : h. 0,49 m ; l. 0,45 m ; prof. 0,47 m ; dimensions de l'encadrement : h. 1 m ; l. 89 cm.

disposées verticalement constituent son fond. Il s'agit sans doute de « l'armoire murale » dont fait état le procès-verbal de visite de 1596 en déplorant l'absence de tabernacle. Sa façade en pierre calcaire est fortement endommagée dans sa partie inférieure. Elle est composée de deux montants débordants et moulurés et d'un fronton avec pour décor une coquille Saint-Jacques sur laquelle se détache un ciboire porté, semble-t-il, par des volutes. La porte en bois, ne tient plus que par une charnière. Du mortier de chaux à l'état friable se trouvait à l'intérieur de l'ouvrage.

En dépit de leur état, il nous a paru intéressant de signaler la réapparition toute provisoire de ces décors peints et de cette armoire eucharistique. Ils permettent notamment de se faire une idée des aspects successifs de cette belle église du Frontonnais.



Des cuirs dorés*

par Nicole ANDRIEU

Parmi les objets inscrits à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 17 octobre 2014 à la suite d'une Commission départementale des objets mobiliers (CDOM) fin avril, figurent deux panneaux de cuirs dorés conservés au château de Montlaur, dans l'antichambre précédant le grand salon. C'est le propriétaire qui a hérité de ce château il y a 25 ans et s'emploie depuis à l'entretenir et le restaurer, qui nous a demandé de les protéger au titre des Monuments historiques.

Nous avons répondu très favorablement d'autant qu'il avait fait appel sur notre conseil à Jean-Pierre Fournet¹, spécialiste des cuirs dorés, qui a travaillé à mieux faire connaître cette technique.

Comme celui-ci le précise dans un article paru dans les *Actes* des journées d'étude en 2009², « les cuirs dorés ont été utilisés dans toute l'Europe, du XVI^e au XVIII^e siècle, pour décorer l'intérieur des plus riches demeures », sous forme de tentures murales, de paravents, de tapis de table, ou pour recouvrir des sièges.

* Communication présentée le 16 décembre 2014, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2014-2015 », p. 222.

1. Je remercie Jean-Pierre Fournet qui m'a transmis son étude sur les panneaux de Montlaur.

2. Jean-Pierre FOURNET, « Les cuirs dorés. Fabrication, production, identification », *Regards sur le patrimoine textile*, ACAOAF - Actes Sud, 2009, p. 49 -59.

Dans le domaine religieux, on en fait des devants d'autel, ou des vêtements sacerdotaux, comme par exemple cette chasuble conservée à Saint-Bertrand-de Comminges, étudiée et publiée en 1997 par Christine Aribaud³³. Cette chasuble a été offerte au dernier évêque de Comminges, Mgr Antoine Eustache d'Osmond, par le chapitre cathédral dans les années 1785-1790. À dominante rouge – pour les fêtes des martyrs, de la Passion ou de la Pentecôte –, elle imite par son décor floral le damas de soie. Pourquoi une chasuble de cuir ? Si en effet on comprend aisément la raison d'être des antependium en cuir, celle des vêtements liturgiques est plus mystérieuse : économie, solidité, résistance à la pluie... Christine Aribaud déplore le manque de documents pouvant nous renseigner.

Les devants d'autel – antependium – sont plus fréquents : celui de l'autel de paroisse de Saint-Bertrand a été classé en 1951 comme *antependium en cuir de Cordoue*, ou ceux de l'église du monastère Notre-Dame d'Orient dans le sud-Aveyron, classés Monuments historiques en 1964. Ce qui semble commun à ces trois devants d'autel de cuir est le décor en relief qui les caractérise, ainsi que les différents panneaux qui les constituent.

Quelques détails techniques, avant de parler plus précisément des panneaux de Montlaur.

Ce que l'on appelle aujourd'hui « cuirs dorés » est un assemblage de panneaux de cuir – en France, le plus souvent de mouton ou de chèvre – taillés en rectangle, traités pour être souples et d'épaisseur à peu près égale, puis recouverts d'une feuille d'argent lissée au brunissoir, et de plusieurs couches de vernis jaune, fait de résines végétales – sandaraque et aloès – et d'huile de lin. C'est cette technique qui caractérise les « cuirs dorés » plus que le décor qui peut ensuite être réalisé de manières diverses : estampage, repoussé, ciselure, peinture.

Cette technique est réellement née en Espagne, dès le IX^e siècle et vient sans doute d'Afrique du Nord. Ces cuirs espagnols – cuirs de Cordoue – ont été très appréciés jusqu'au XVII^e siècle, date où ils disparaissent peu à peu, concurrencés par les nombreux ateliers créés dans toute l'Europe, notamment en Italie et aux Pays-Bas. En France, à Paris, des ateliers ont fourni les cours royales et princières dès le XVI^e siècle. Au XVII^e siècle, les deux principaux centres de production sont Paris et Avignon.

C'est là que nous retrouvons les panneaux de Montlaur, puisqu'ils proviennent de l'atelier de Raymond Boissier, membre d'une famille de producteurs de cuirs pendant quatre générations.

Il est probable que ces deux panneaux soient les seuls survivants du décor d'une pièce. Le propriétaire actuel ignore d'où ils viennent.

Ils sont constitués de trois carreaux rectangulaires sur lesquels se développe le décor, et de bordures horizontales hautes et basses. Des bordures verticales ne subsistent que sur le panneau 2.

Les trois carreaux du panneau 1 figurent en haut des couples de personnages masculins en costumes exotiques, coiffés de turbans. Au-dessous à gauche, l'extrémité d'un bateau avec deux rameurs. Plus bas un cortège, avec au centre un cavalier, précédé et accompagné de plusieurs personnes, dont un valet l'abritant sous un parasol. Les détails montrent le traitement du cuir par estampage.

Le second panneau paraît beaucoup plus confus : dans l'angle supérieur gauche, un chasseur coiffé de plumes tire à l'arc sur un animal fabuleux ; au-dessous un couple richement vêtu, avec un page tenant la traîne de la femme. Dans l'angle inférieur gauche, un éléphant. Dans le carreau médian, une femme ailée, puis deux têtes d'anges soufflant au milieu des nuées ; en bas des animaux marins. Sur le carreau de droite, on retrouve les couples masculins du panneau 1, puis au-dessous l'extrémité du bateau, et enfin un personnage assis au pied d'une tente.

Il est évident que ces panneaux ont été composés sans respect de l'ordre des carreaux. Céline Bonnot-Diconne, restauratrice de cuirs, a fait un constat détaillé et propose une reconstitution. Il est possible alors de rapprocher les scènes figurés du catalogue de Raymond Boissier, édité en 1712 et conservé à la Bibliothèque municipale d'Avignon : *Description de toutes les histoires, fables chinoises et autres*.

Le panneau 1 serait remis en ordre avec l'ajout des carreaux de droite du panneau 2. Le panneau 2 sera réduit à deux carreaux.

Le panneau 2 figure dans sa partie centrale les quatre éléments : *Scavoir Neptune représente l'eau, les vents qui signifient l'air, Proserpine précipité en Enfer, le feu et Hercule tirant sur un centaure la terre*. L'éléphant dans l'angle inférieur gauche évoque l'Afrique, vestige d'un décor illustrant les continents.

Le panneau 1 correspond aux numéros 20, 21, 22, 23 du catalogue : *Mariage d'un chinois avec suite d'un grand seigneur et un bateau avec figures grotesques*.

3. Christine ARIBAUD, *La chasuble en cuir de Saint-Bertrand de Comminges*, M.S.A.M.F., t. LVII (1997), p. 143-156.



FIG. 1. CHÂTEAU DE MONTLAUR. PANNEAUX DE CUIRS DORÉS : panneau 1.
Cliché Bruno Venzac et Guy Jungblut, Conseil général de la Haute-Garonne / archives départementales.

Les bordures sont constituées de deux types de motifs : fleurs polychromes disposées entre deux cordelettes blanches à pompons, ou fruits – melons ou raisins – avec les mêmes passementeries. Ces bordures sont identiques à beaucoup de décors connus.

Le constat d'état de Céline Bonnot-Diconne révèle de nombreux désordres résultant d'un encrassage et de la

recomposition faite sans doute au XIX^e siècle pour obtenir deux panneaux de dimensions identiques. L'ensemble a été collé sur une toile montée sur un châssis et encadré de baguettes de bois. Tout cela est à revoir.

Pour finir quelques mots du devant d'autel des Jacobins, également classé parmi les Monuments historiques en 1975 et qui va être prochainement restauré



FIG. 2. CHÂTEAU DE MONTLAUR. PANNEAUX DE CUIRS DORÉS : panneau 2.

Cliché Bruno Venzac et Guy Jungblut, Conseil général de la Haute-Garonne / archives départementales.

par C. Bonnot-Diconne⁴⁴. Présenté pour le moment sous verre, il n'est pas facile à photographier, mais une photographie en noir et blanc qui illustre la notice de la Base Palissy permet de mieux lire le panneau.

4. Merci à Marie-Dominique Labails, des Jacobins, qui m'a transmis le devis de Céline Bonnot-Diconne.

Il est très différent des panneaux et des devants d'autel précédents. On distingue bien trois rectangles de cuir cousus ensemble. Il figure un autel tombeau en trompe-l'œil dont le centre serait un médaillon chantourné avec une Vierge à l'Enfant assise sur des nuées et tenant de la main droite un rosaire, comme l'Enfant nu en porte de la main gauche. Le médaillon central est encadré par des

bouquets de fleurs. Les piliers à volutes des angles sont également décorés de chutes de fleurs.

Cette composition assez remarquable tranche avec les panneaux de Montlaur et d'après Jean-Pierre Fournet cet antependium viendrait d'Italie et aurait été réalisé au XVIII^e siècle.

Il est nettement plus plat mais la vision que nous en avons est faussée par le fait qu'il est entièrement collé sur un calicot lui-même marouflé sur une planche de contreplaqué. Mais la restauratrice a relevé tous les

motifs ciselés par des fers, qui participent du décor. Céline Bonnot-Diconne prévoit de décoller le cuir de la planche et de le tendre sur un châssis, comme on le fait pour les toiles des tableaux. Après restauration, il prendra place dans la chapelle d'axe de l'église des Jacobins.

Ces quelques exemples suffisent à montrer que les cuirs dorés ont été très appréciés aux XVII^e et XVIII^e siècles et que leur raffinement mérite qu'on leur accorde une plus grande attention.

BULLETIN DE L'ANNÉE ACADÉMIQUE 2014-2015

établi par
Patrice CABAU, Émilie NADAL et Maurice SCHELLÈS

SÉANCE DU 14 OCTOBRE 2014

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Andrieu, Cazes, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Watin-Grandchamp, MM. Catalo, Lassure, le Père Montagnes, Peyrusse, Testard, Tollon, M. Stouffs, membres titulaires ; Mmes Bossoutrot, Gilles, Nadal, Queixalós, MM. Chabbert, Mattalia, Penent, Rebière, membres correspondants.

Excusés : MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Latour, Bibliothécaire-adjoint, Péligny, Bibliothécaire-Archiviste, Mmes Lamazou-Duplan, Heng, MM. Bordes, Garland, Garrigou Grandchamp, González, Surmonne.

Le Président souhaite la bienvenue à l'assemblée pour ce début de nouvelle année académique. Il souligne que le programme de l'année s'est révélé très dense et de ce fait délicat à mettre en place, d'autant plus que peu de nos membres acceptent d'intervenir avant le mois de novembre. Le Président a ensuite la tristesse de nous faire part du décès le 18 septembre dernier de Maurice Greslé-Bouignol, membre de notre société.

Il signale deux candidatures au titre de membre correspondant, celles de Jean-Pierre Suzzoni et de Stéphane Piques, pour lesquelles des rapporteurs devront être nommés.

Au titre de la correspondance, la Société a reçu une réponse du cabinet du Ministère de la Culture concernant la sauvegarde de l'ancien palais de Via à Cahors. Dans le courrier est jointe une note de Pierre Sicard, représentant de la DRAC dans le Lot, qui salue l'intérêt de notre société pour le palais et précise que les services de l'État ont lancé une consultation sur le sujet. La Société reconnaît là un premier résultat qui vient récompenser les nombreuses démarches entreprises en ce sens. Le Président se félicite également de l'abandon par la Mairie de Toulouse du projet de construction de l'Institut d'Études politiques. Prévu au niveau du Bazacle, le bâtiment, haut de plusieurs étages, était contraire au respect de la façade ancienne de notre ville sur la Garonne.

La Société a également obtenu une réponse favorable de la Mairie de Toulouse pour sa demande de subventions, et se voit attribuer 3000 euros au titre du fonctionnement.

Nous avons reçu le nouvel opus du Master professionnel patrimoine de Cahors : *C'est l'hôpital qui [ne] se fout [pas] de la charité. Les hôpitaux de Cahors entre assistance et médecine, XI^e-XX^e siècle*, Toulouse, Université Toulouse II-Le Mirail, 2014. Plusieurs programmes nous ont été transmis, notamment sur la tenue d'un cycle de conférences intitulé « les châteaux du Moyen Âge » prévu en 2014-2015 à l'espace Clément-Marot à Cahors, ainsi qu'un appel à communications du 140^e congrès des sociétés historiques et scientifiques prévu à Reims sur le thème « Réseau et société » (CTHS).

La parole est donnée à nos deux conférenciers Anne Bossoutrot et Jean-Louis Rebière pour une première communication sur *L'église Saint-Pierre d'Ourjout (Ariège) : études et découvertes*.

Le Président remercie les intervenants pour leur présentation complète et précise, qui nous permet de suivre pas à pas les phases de redécouverte et de restauration du très bel ensemble d'Ourjout. À la question de savoir si des fouilles archéologiques ont été prévues dans l'édifice ou à ses abords, les intervenants répondent que celles-ci devraient être menées dans un second temps. Le Président précise que la concentration de marbre dans les parties basses de l'église pourrait être le signe d'un édifice antique antérieur, d'autant plus que cette vallée est très peuplée dès l'Antiquité. Il s'interroge sur l'origine

du marbre en question. M. Rebière lui répond qu'il s'agit d'un marbre issu de carrières proches, à 1,5 km du site. Jean-Marc Stouffs demande quelques éclaircissements sur l'analyse de la technique picturale. Il souligne que la présence de caséine n'est pas incompatible avec la technique de la fresque. Concernant une goutte de peinture blanche entourée de couleur qu'avaient relevée les intervenants, il précise qu'il pourrait en fait s'agir d'un grumeau révélateur d'une technique de fresque à la chaux (la couleur y est mélangée avec la chaux, ici visible en blanc).

Henri Pradalier se demande si le fragment d'inscription sous la main du Christ ne pourrait pas être le début de l'inscription abrégée d'*Ecclesia*, indiquant de part et d'autre de la Crucifixion les représentations de l'Église et de la Synagogue. Concernant les petits motifs de perles blanches sur les vêtements, il signale qu'il s'agit d'une manière courante de suggérer un décor de fleurs (comme à Saint-Pierre d'Urgel sur les apôtres). Au sujet du décor présent sur les ébrasements de la fenêtre d'axe, il précise que des motifs en stuc à peu près similaires existent à Tavèrnoles. Il revient sur l'expression « peintures pyrénéennes » qui doit désormais remplacer celle de « peinture catalane » ; puisqu'en effet le style déployé à Ourjout est bien propre à une région pyrénéenne nord-sud, très différent de ce qu'on peut trouver dans l'est de la Catalogne par exemple.

M. Rebière indique que les similitudes de traitement entre les colonnes de l'entrée du chœur et celles de Saint-Lizier peuvent aussi être dues au lien administratif qui devait exister entre les deux édifices. M. Pradalier confirme qu'on trouve effectivement le même type d'interprétation appauvrie de la sculpture de Saint-Sernin à Saint-Lizier. Il insiste également sur le fait que l'artiste d'Ourjout connaît le Maître de Maderuelo, actif à Taül. Au sujet du zodiaque, il rappelle l'existence du même thème au portail de l'agneau de Saint-Isidore de León et renvoie à l'article de Serafín Moralejo sur la moralisation et la christianisation de ce thème qui doit être considéré en lien avec la lutte contre l'Islam.

Pour Dominique Watin-Grandchamp, le personnage chauve avec des rameaux qui sortent des oreilles ne paraît guère pouvoir être rapproché de la Vierge, mais M. Rebière avoue que c'est la seule hypothèse qui lui paraît possible au regard des quelques lettres de l'inscription encore lisible. Maurice Scellès s'interroge sur une inscription gothique qu'il a cru pouvoir apercevoir au bas de la voûte de l'abside. Anne Bossoutrot répond qu'elle avait également cru y voir du texte, mais l'ensemble est illisible dans le détail et pourrait tout aussi bien être une forme de décor.

Les deux intervenants, Anne Bossoutrot et Jean-Louis Rebière, reprennent à nouveau la parole pour une communication courte sur *Le Château Jeune de Bruniquel : les salons du XVIII^e siècle*.

Suite à leur intervention, plusieurs membres de notre Société s'indignent de l'état actuel de délabrement des dits salons, qui appartiennent à un édifice classé. Mme Bossoutrot donne d'autres exemples d'édifices classés Monuments historiques présentant le même état de décrépitude, comme le château de la Salvétat-Saint-Gilles. M. Rebière précise que des plafonds peints du XVII^e siècle également en danger se trouvent aussi dans le château voisin du château jeune de Bruniquel. Cette communication suscite un vif débat dans l'assemblée.

Maurice Scellès constate que cet exemple traduit l'absence de politique générale en matière de restauration. La DRAC finance les travaux à la demande des propriétaires, au coup par coup, mais sans vue d'ensemble, alors qu'il faudrait déterminer au préalable des crédits d'intervention, en particulier pour les cas urgents comme celui-ci. Il renvoie aux expériences fructueuses mises en place dans le Lot, qui semblent montrer que le cadre départemental est plus approprié que le cadre régional pour gérer l'ensemble du patrimoine. Enfin il insiste sur le fait que la baisse de moyens dans le domaine de la culture n'exonère pas l'État de sa responsabilité vis-à-vis d'édifices protégés au titre des Monuments historiques.

Jean-Marc Stouffs relève que certains édifices nécessitent aujourd'hui des interventions mineures, de l'ordre de l'entretien, qui ne sont pourtant pas réalisées faute d'une grande lourdeur administrative. Il évoque le bas d'un panneau peint qu'il a lui-même restauré à Bioule et qui est actuellement en train de s'altérer faute de joints étanches à l'extérieur. Il donne aussi le cas de Nogaro, où des infiltrations d'eau apparaissent sur les peintures romanes restaurées de l'absidiole sud.

Louis Peyrusse souligne que le problème vient souvent du fait qu'il s'agit de propriétaires publics qui n'ont ni les moyens ni parfois le désir d'entretenir leur patrimoine. Dominique Watin-Grandchamp note elle aussi que les élus des communes propriétaires sont souvent peu intéressés par ce type de problèmes et réticents à y engager des moyens.

Le Président invite les intervenants à renouveler les présentations de ce type en nous montrant d'autres cas problématiques au cours des questions diverses à venir. Émilie Nadal propose de répercuter ces exemples sur la page Facebook.

SÉANCE DU 4 NOVEMBRE 2014

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Fournié, Haruna-Czaplicki, Merlet-Bagnéris, Napoléone, Pousthomis, Pradalier-Schlumberger, Watin-Grandchamp, MM. Balty, Bordes, Catalo, Geneviève, Julien, Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Balty, Bessis, Charrier, Friquart, Nadal, Queixalós, Viers, MM. Mattalia, Séraphin, membres correspondants.

Excusés : Mmes Heng, Jaoul, Lamazou-Duplan, MM. Chabbert, Garland, Garrigou Grandchamp, Penent.

Le Président signale que la journée foraine initialement prévue à Venerque et à Mazères le samedi 15 novembre prochain sera finalement réduite à une matinée consacrée à la visite de l'église puis à la remise au maire d'une médaille pour son action en faveur du patrimoine.

La fondation Bemberg invite la Société à venir voir le tableau de Nicolas Tournier qui vient tout récemment d'entrer dans leur collection.

Notre confrère Emmanuel Garland nous écrit au sujet de la salle capitulaire de l'abbaye de Bonnefont, que la communauté de communes aurait entrepris de remonter. Françoise Merlet-Bagnéris témoigne qu'en août dernier, elle avait vu des échafaudages sur le site, mais Nelly Pousthomis nous informe qu'après avoir été alerté, le SRA lui a confirmé que les travaux avaient été arrêtés par la CRMH. On précise que la communauté de communes s'était fondée sur une étude ancienne de M. Voinchet, alors architecte en chef des Monuments historiques, qui a poursuivi son travail avec la communauté de communes ; et qu'au moment de l'arrêt des travaux ils avaient déjà commencé à remonter le mur-bahut de la salle capitulaire.

On signale encore la parution du catalogue de l'hôtel des ventes Saint-Georges à Toulouse, et une invitation à la présentation publique d'Anaïs Comet intitulée « Patrimoines en bastide » à l'abbaye de Flaran le 16 novembre prochain.

Le Président donne la parole à Guy Ahlsell de Toulza pour un hommage funèbre à la mémoire de **Maurice Greslé-Bouignol** (1920-2014).

« Maurice Greslé-Bouignol, originaire de Bourgogne, archiviste paléographe, est nommé archiviste en chef du Tarn le 1^{er} septembre 1946 et prend ses fonctions le 1^{er} octobre suivant. C'est grâce à lui que le bâtiment des Archives, rue du général Giraud, construit à une époque où le service n'avait que 2500 mètres linéaires d'archives, voit le jour. Durant presque 40 ans, Maurice Greslé-Bouignol assure l'aménagement définitif des locaux, la gestion des collections, les travaux de tri et de classement, les publications d'inventaires, les inspections communales, ainsi que la publication d'un guide des archives doté d'une bibliographie très étoffée démontrant sa connaissance des fonds d'archives et sa pratique de l'archivistique. Il participe à de nombreuses activités scientifiques et culturelles, y compris sur le plan international. Comme ses prédécesseurs, Maurice Greslé-Bouignol a poursuivi les travaux d'inventaire des archives. Ainsi, les inventaires des séries M et V ont été publiés sous sa direction et les travaux de classement des sous-séries 2 O et 3 P, des archives notariales et de l'hôpital d'Albi ont été entrepris. Mais sa grande œuvre au sein des Archives départementales du Tarn restera la publication du *Guide des Archives du Tarn* en 1978.

Il est également conservateur des Antiquités et Objets d'Art et à ce titre, il fait les propositions de classement, de restauration et d'inventaire, et est amené à donner un avis scientifique, notamment pour les problèmes archéologiques.

Maurice Greslé-Bouignol a une intense activité scientifique. En tant que directeur des Archives départementales du Tarn, il est membre de droit, ou expert scientifique, de diverses commissions. Il adhère à de nombreuses sociétés savantes ou culturelles, telle que la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn dont il est le secrétaire. Il collabore à la *Revue du Tarn*, écrit la chronique bibliographique des périodiques du Tarn pour la *Revue d'Histoire de l'église de France*. Il est membre du bureau de la Fédération des Sociétés Savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne, secrétaire de la Fédération des Sociétés Intellectuelles du Tarn (FSIT). Il est membre correspondant de la Société des études du Lot, de la Société archéologique du Midi de la France, appartient au Comité d'histoire économique de la Révolution française et au Comité des travaux historiques et scientifiques.

Archiviste et érudit local, il a su faire de son service un centre de recherches et de renseignements très apprécié des lecteurs, du simple généalogiste amateur à l'historien, sans oublier les services administratifs. Après une longue carrière, Maurice Greslé-Bouignol fait valoir ses droits à la retraite le 1^{er} mars 1985 et passe la main à son successeur, Jean Le Pottier, qui prend ses fonctions le 1^{er} juin de la même année. Il rédige pendant sa retraite *Les Tarnais célèbres*, paru en 2003. Il décède le 18 septembre 2014. Ses funérailles ont eu lieu à la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. »

Guy Ahlsell de Toulza nous parle ensuite de la **vente Bacquié-Fonade** qui s'est tenue chez Rémy Fournié il y a quelques semaines. Marius Bacquié-Fonade (1854-1910), fondateur de l'association des « Toulousains de Toulouse » et du Musée du Vieux-Toulouse, avait amassé quantité de documents intéressants l'histoire de la ville, et fait de nombreuses copies d'ouvrages rares ou uniques. Sur les 140 lots du catalogue, le Bibliothécaire et le Président de notre Société, en collaboration avec François Bordes et la Bibliothèque municipale, se sont entendus pour acquérir les pièces susceptibles d'être les plus utiles aux chercheurs.

Ont été acquis par la Société la copie par Bacquié-Fonade de l'unique exemplaire de La Roche Flavin (1552-1627) sur les *Antiquitez Singularitez... de la ville de Toulouse*, des guides de Toulouse et de la Haute-Garonne du XIX^e siècle et du

début du XX^e siècle, le *Toulouse monumentale et pittoresque* de C. Paul et J.-M. Cayla, et l'édition complète des 60 gravures de Mazzoli, deux rares recueils historiques édités par A. Abadie en 1862 (*Le trésor des pièces toulousaines* et *Recueil des pièces historiques relatives aux guerres de religion de Toulouse*), une notice sur le couvent des Jacobins parue en 1865, un grand plan de Toulouse dressé en 1848 par Vitry dans lequel se trouve pour la première fois le parcellaire antérieur aux grands travaux des années 50-60, et enfin l'*Histoire des peuples et des États pyrénéens* de J. Cénac-Moncaut paru en 1873, pour un budget total de 1290 euros. Le président regrette que les Toulousains de Toulouse n'aient pas pu ou pas voulu saisir l'occasion de cette vente qui concerne la collection de leur fondateur. M. Ahlsell de Toulza précise que les Toulousains de Toulouse lui ont indiqué avoir d'autres priorités.

Deux rapporteurs, Henri Pradalier et Jean Catalo, sont ensuite entendus sur les candidatures respectives de Jean-Pierre Suzzoni et Stéphane Piques. Les deux candidats sont élus au titre de membres correspondants.

Émilie Nadal donne lecture du procès-verbal de la séance du 14 octobre 2014, qui est adopté. Gilles Séraphin signale que le **château de Bioule** va faire l'objet de travaux d'aménagement visant à adapter les salles médiévales de ses étages en salles de classe, alors même que ce projet a été jugé inadéquat par l'architecte en chef. Il regrette que l'édifice soit forcé de s'adapter à un programme prédéterminé, quand il devrait être, au contraire, le point de départ de toute réflexion.

Le Président lui donne alors la parole pour une communication sur *La place de l'église et du clocher-porche de Saint-Pierre de Moissac dans l'histoire de l'architecture en Aquitaine*.

Les premières interventions surgissent en cours de présentation. À la question de Dominique Watin-Grandchamp sur la place du massif d'autel dit « carolingien » de Moissac, l'intervenant répond qu'il ne l'a pas encore pris en considération, puisque celui-ci est dans le chœur de l'église, et qu'il s'est pour l'instant concentré sur l'église du XI^e siècle. Il précise qu'à terme, il faudra « scanner » l'ensemble, non seulement de l'église, mais aussi la totalité de l'abbaye.

Louis Peyrusse retient de cette dissection complexe de l'édifice qu'il faudrait en déduire que le portail de 1130 a été plaqué sur un porche daté des environs de 1170. Il s'interroge sur le verrou intellectuel que constitue la datation du portail, et qui ne peut être levé à moins de vouloir réécrire toute l'histoire de la sculpture romane en France et en Espagne. Gilles Séraphin reconnaît que par commodité il a pour l'instant écarté le tympan du reste de son étude du porche. Il souligne toutefois que des problèmes de datation identiques ont surgi à Souillac entre les reliefs sculptés et l'église, à Beaulieu, où le portail de 1135-1140 se situe dans un massif daté de 1180-1190, ou encore à Bourges où l'on remploie des portails de 1160 dans des porches de 1220-1230, autant d'indices qui semblent indiquer que le remploi des beaux portails sculptés serait plus fréquent qu'on ne le suppose. Henri Pradalier demande s'il n'est pas possible d'imaginer que l'ensemble du rez-de-chaussée du porche date de 1130. Gilles Séraphin répond qu'on peut effectivement proposer plusieurs hypothèses : le rez-de-chaussée pourrait dater entièrement de 1130, ou bien de 1170-1180, ou encore il s'agirait d'un patchwork des deux. Il insiste sur le fait que les remplois sont parfois indétectables.

Henri Pradalier rappelle que les remplois dont nous sommes certains sont parfois aberrants. C'est le cas à Souillac, où les sculptures initialement prévues pour l'extérieur sur des ébrasements, ont été placées à l'intérieur dans un pseudo-tympan. C'est aussi le cas à Saint-Jacques de Compostelle, où le portail des Orfèvres est un exemple de remploi désordonné au programme devenu illisible. Si le portail de Moissac est un remploi, il s'agit alors d'un exemple de remploi parfait. Maurice Scellès souligne qu'actuellement on ne considère comme remplois que les remplois visibles, alors même qu'il existe sûrement des remplois invisibles, par définition indétectables. Henri Pradalier reste dubitatif, évoquant le cas de ces tympanons qu'on pensait « baladeurs », à Conques ou à Cahors, ce qui a été ensuite invalidé. Par ailleurs, le changement des goûts et de la dévotion entre 1130 et 1160 rendrait impossible selon lui le fait de réutiliser un programme sculpté ancien pour un nouveau projet ; ainsi les sculptures réemployées du Portail des Orfèvres étaient au départ prévues pour un autre portail contemporain. Gilles Séraphin comprend tout à fait ces objections, mais avoue qu'il ne peut concilier ce point de vue avec ce qu'il a constaté sur place. Maurice Scellès fait observer que les chapiteaux du cloître de Moissac sont un exemple de remplois réussis, puisque qu'ils ont été remis en place avec cohérence près de deux siècles plus tard. Mais il souligne qu'il est difficile de stocker et de déplacer de la sculpture sans qu'elle n'en porte aucune trace.

Dominique Watin-Grandchamp rappelle que dans la chapelle de l'Emboulari, récemment mise au jour, on a trouvé des marques de tâcherons correspondant à celles du premier étage du porche. Elle cite les recherches de Christian Sapin et Quitterie Cazes, selon lesquels Moissac aurait été prévu, avec son plan et son élévation, de manière précoce, dans l'esprit de Cluny. Gilles Séraphin insiste toutefois sur la discordance entre le rez-de-chaussée et le premier étage du porche.

Michelle Fournié demande si la période considérée (1160-1170) était favorable à des campagnes de construction. Gilles Séraphin répond que les opérations militaires y furent relativement courtes, et contrebalancées par le mécénat actif des Plantagenêts, notamment en faveur des monastères.

L'intervenant termine ensuite sa communication. Le Président remercie Gilles Séraphin pour cette présentation détaillée et revient sur l'énorme problème chronologique qu'elle soulève. M. Pradalier remarque qu'une solution au problème

serait de considérer Moissac comme étant, en 1130, à la source de toutes les solutions ensuite adoptées dans l'architecture du Limousin. Gilles Séraphin rappelle que c'était là une des conclusions de la thèse d'Évelyne Proust concernant les sources de la sculpture du Bas-Limousin ; mais il constate néanmoins que ce modèle supposé se serait alors seulement diffusé en Limousin et non dans la région de Moissac même. Il lui semble que le modèle est plutôt venu du Limousin vers Moissac, pour éventuellement retourner en Limousin ensuite. Henri Pradalier observe toutefois que Moissac est bien l'édifice relais de Cluny dans le Sud-Ouest, tandis qu'au sud, Toulouse a sa propre zone d'influence. Moissac, monastère phare, a pu fertiliser sur bien des plans (files de coupes, sculpture) de nombreux édifices venus juste après.

Henri Pradalier revient aussi sur les reliefs de saint Pierre et d'Isaïe à l'entrée du porche. Certes ils ne sont pas tout à fait à la même hauteur, mais ils n'en sont pas moins placés là de manière très cohérente avec le reste du programme sculpté. Pierre est placé en face de Paul (sur le trumeau), et tous deux sont les saints patrons du monastère, tandis qu'Isaïe est disposé face à Jérémie, et à côté de l'Annonciation dont il est le prophète. Daniel Cazes demande ce qu'il en est désormais de la date des plus anciennes églises à file de coupes, serait-elles finalement antérieures à celle de Saint-Front de Périgueux datée par les textes de 1125 ? Gilles Séraphin répond qu'en plus des files de coupes, le détail des modénatures est le même à Souillac et à Cahors, or la file de coupes prévue à Moissac est très proche de celle de Cahors, tandis que celle de Cahors est à rapprocher de celle de Saint-Étienne-de-la-Cité à Périgueux. En fait, selon lui, la chronologie des églises à files de coupes est en train de s'effondrer vers un rajeunissement généralisé. Dans ce cadre, peut-être faut-il considérer que l'architecture du Limousin a également été datée de manière trop tardive.

Au titre des questions diverses Françoise Merlet-Bagnéris présente ses recherches sur l'**histoire de l'École des Beaux-Arts de Toulouse du XVIII^e au XX^e siècle**, un travail commandé en 2012 par Yves Robert, directeur de l'École des Beaux-Arts. Le but de ce travail a été d'apporter des informations sur l'évolution de l'enseignement, le type d'étudiants, le contexte économique ou encore les bâtiments de l'École pendant trois siècles. Françoise Merlet-Bagnéris fait passer une liste qui énumère les nombreux changements de noms de l'école au cours des siècles, ainsi qu'une reproduction de la une d'un journal de 1863, date à laquelle l'École a reçu le prix de la meilleure École de France, l'année même du Salon des Refusés. Cette recherche a été accomplie en particulier grâce à l'aide d'Anne Jourdain, documentaliste du fonds ancien de l'École des Beaux-Arts. Un des aspects majeurs de ce travail est de retrouver les anciennes méthodes de dessin, également révélatrices du conflit entre les tenants d'un idéal du dessin (incarné par Ingres), et ceux qui, plus tard, prouvent un enseignement professionnel. Un conflit qui existait encore à l'École des Beaux-Arts dans les années 1975-1980. Alors même que l'enseignement de l'art ancien a disparu aujourd'hui aux Beaux-Arts, ce travail est aussi une manière de renouer avec des méthodes sinon vouées à disparaître.

Le Président salue ce travail en cours, et encourage l'aboutissement de recherches qui sont étroitement liés à l'histoire des musées de la ville et de notre Société.

SÉANCE DU 18 NOVEMBRE 2014

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Cassagnes-Brouquet, Fournié, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Watin-Grandchamp, MM. Garrigou Grandchamp, Lassure, le Père Montagnes, MM. Surmonne, Stouffs, Testard, membres titulaires ; Mmes Bessis, Félix, Vallée-Roche, MM. Chabbert, Penent, Piques, Suzzoni, membres correspondants.
Excusés : Mmes Cazes, Heng, Lamazou-Duplan, Nadal, Queixalós, MM. Bordes, Garland.

Le Président souhaite la bienvenue à Jean-Pierre Suzzoni et Stéphane Piques, récemment élus membres de notre Société et qui prennent séance ce soir.

Le Secrétaire général donne lecture du procès-verbal de la séance du 3 juin 2014 et de celui du 4 novembre dernier, rédigé par Émilie Nadal, qui sont adoptés après quelques corrections de détail.

Notre bibliothèque s'enrichit de deux dons :

- Jean Mesqui, *Césarine maritime. Ville fortifiée du Proche-Orient*, Paris, Picard, 2014, 376 p. (don de Pierre Garrigou Grandchamp) ;

- *À Toulouse*, numéro hors série, novembre 2014 : *Trésors du patrimoine. L'histoire de la ville racontée aux Toulousains* (don de Guy Ahlsell de Toulza).

Le Président signale à l'attention de la Compagnie la conférence-débat *La cristallographie, une clef pour les œuvres d'art ?*, organisée par l'Université Paul-Sabatier et l'Académie des Sciences et animée par Guy Ahlsell de Toulza, qui aura lieu à l'Hôtel d'Assézat le 19 novembre.

Il rappelle que notre confrère Laurent Macé soutiendra le 22 novembre prochain, à la Bibliothèque d'Études Méridionales, son Habilitation à diriger des recherches, sous le titre *Auctoritas et memoria. Étude sur les représentations et les pratiques sigillaires au sein de la maison raimondine (XII^e-XIII^e siècles)*.

Le Président donne lecture de la lettre que nous a adressée la DRAC de Midi-Pyrénées concernant l'étude dont va faire l'objet le **palais de Via à Cahors**, ancienne maison d'arrêt, lettre qui reprend en grande partie les termes de celle de l'architecte des Bâtiments de France reçue à la fin de l'été. Le Président émet cependant un doute sur l'affirmation initiale, selon laquelle la DRAC se serait préoccupée du devenir de l'édifice dès son délaissement par l'administration pénitentiaire.

Pierre Garrigou Grandchamp indique que la journaliste qui avait pris contact avec lui a finalement mis en réserve le sujet, qui n'a pas été retenu dans l'immédiat. Maurice Scellès rapporte que la page Facebook sur le palais médiéval « à vendre » a été consultée mille fois, alors que celle du château de Bruniquel ne l'a été qu'une quarantaine de fois. Le titre y est sans doute pour quelque chose, mais cela confirme, pense-t-il, l'intérêt d'utiliser les moyens de communication que met à disposition l'Internet.

La parole est à Jean-Michel Lassure pour une communication sur *Un four de carreaux de terre cuite fouillé en 1995 rue Labéda à Toulouse*, publiée dans ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Jean-Michel Lassure de nous avoir fait part de cette découverte jusqu'à présent inédite, et il s'étonne que des carreaux de ce type n'aient pas été trouvés dans d'autres fouilles. Jean-Michel Lassure suppose que c'est en raison du peu d'intérêt que l'on portait à ces carreaux, d'une moindre qualité qu'ailleurs. Ils étaient probablement glaçurés à l'origine, mais ils ne présentent néanmoins qu'un décor très simple, réalisé au moule.

En ce qui concerne les travaux du Théâtre de la rue Labéda, le Président rappelle que c'est l'une de ces fouilles où Toulouse avait l'occasion de conserver des vestiges archéologiques. Mais qu'a-t-on fait ? On a tronçonné la courtine et disposé deux de ces tronçons sur le square Charles-de-Gaulle, qui ont d'ailleurs disparu lors du dernier réaménagement de celui-ci, sans que l'on sache ce qu'ils sont devenus. Quant à la base de la tour, elle a été conservée au sous-sol, mais restaurée d'une façon abominable pour n'être plus qu'un élément de design dans le hall d'entrée du théâtre.

Jean-Michel Lassure précise que si le four a été installé dans la tour, c'est qu'il pouvait profiter des murs existants et que le potier disposait en outre d'assez de place pour son activité. Ce quartier n'a jamais été véritablement bâti, sauf au IV^e siècle, et l'installation des potiers à cet endroit a été facilitée par la présence d'argile sur place ; Pierre Salies a mentionné des accords passés par des potiers pour se procurer du bois. Vincent Geneviève croit se souvenir que deux fosses d'extraction d'argile ont été retrouvées lors des fouilles : Jean-Michel Lassure dit qu'il lui faudra revoir les rapports et les minutes des fouilles, et il ajoute que des fosses d'extraction ayant servi de dépotoirs à des potiers ont également été mises au jour dans le quartier Saint-Georges. Puis il souligne combien il est paradoxal que l'on connaisse mieux les productions de Cox et de Giroussens que celles de Toulouse pour la période moderne.

Patrice Cabau fait remarquer que le vocabulaire héraldique ne paraît pas approprié pour décrire le « lion » assez vague qui orne les carreaux, ce dont convient Jean-Michel Lassure.

Maurice Scellès présente une communication brève sur *Le château de Fiches, à Verniolle (Ariège)* :

La terre de Fiches a été acquise à la fin du XVI^e siècle par Jean de Roubert, ou Robert, juge-mage au comté de Foix en 1600 puis conseiller au Parlement de Toulouse, auquel il faut sans doute attribuer le premier logis flanqué d'une tour carrée, qui constitue l'aile est de l'édifice actuel.

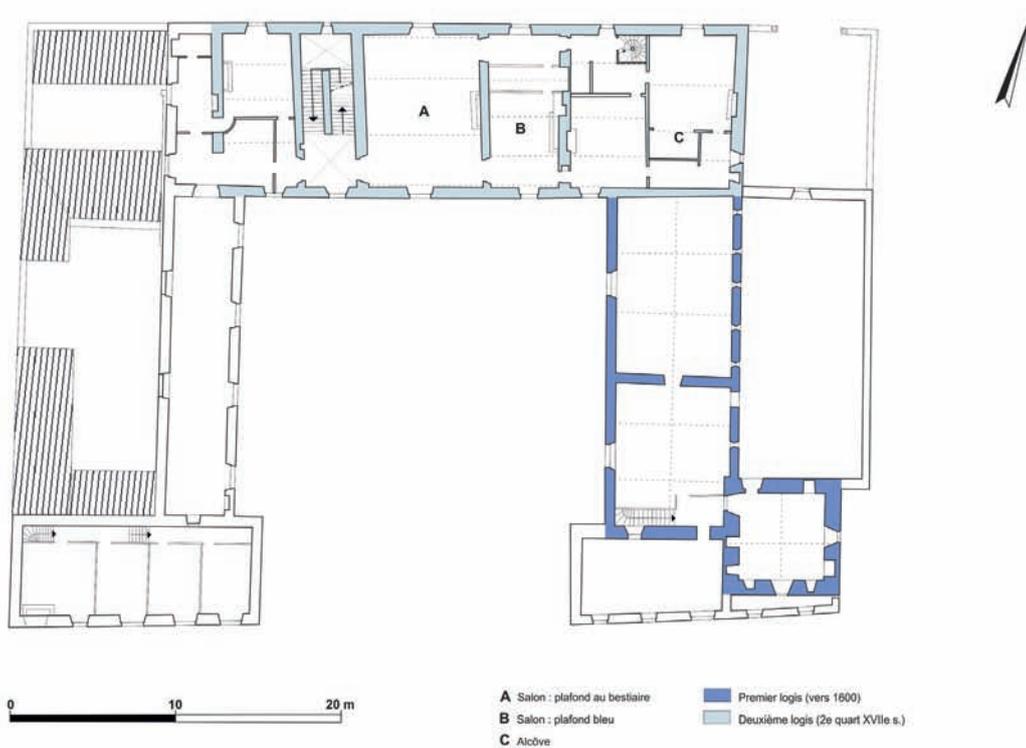
La forme des fenêtres à alternance pierre et brique et l'emplacement de l'escalier invitent à placer la construction du second corps de logis dans le second quart du XVII^e siècle. Le commanditaire en serait Charles de Robert, marié avant 1640 à Anne-Louise de Labarthe de Cassignan, décédée en 1642. La façade sur cour a été très remaniée mais la plus grande partie de l'élévation postérieure peut être restituée. Le remarquable plafond peint du salon du premier étage, dont une partie a déjà été restaurée par Jean-Marc Stouffs, figure tout un bestiaire mêlant dans des rinceaux quelques animaux fantastiques à d'autres bien réels, dont des animaux exotiques et une longue série d'oiseaux, à la manière des ouvrages d'histoire naturelle qui se multiplient depuis le milieu du XVI^e siècle. Sur les poutres, les animaux alternent avec des corbeilles de fruits ou de fleurs et des scènes campagnardes, pour la plupart des chasses qui illustrent le mode de vie d'un noble.

Le décor à rinceaux et cartouches paysagés en camaïeu de bleu et d'ocre d'un autre plafond date probablement de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Le château est acheté vers 1715 par Joseph Faure, dit de Fiches, président au présidial de Pamiers de 1718 à 1773 : le logis est mis au goût du jour par la modification des fenêtres sur cour et de nouveaux aménagements intérieurs. D'autres remaniements sont opérés jusqu'aux environs de 1900¹.

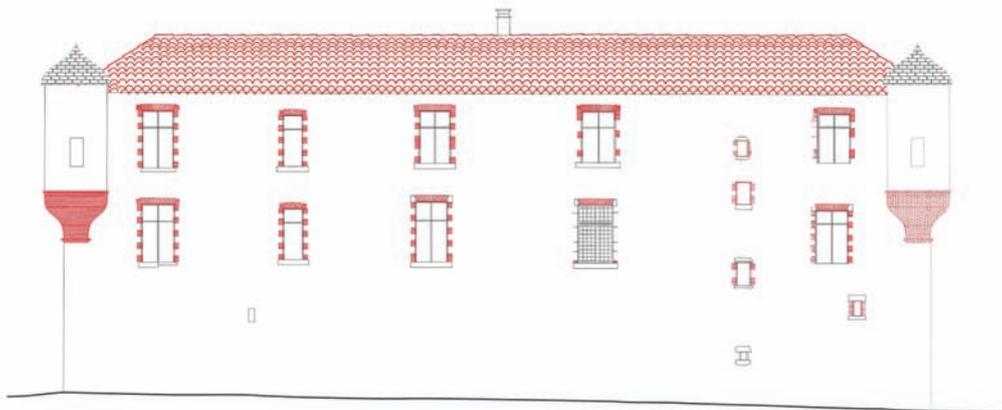
1. Voir : Maurice SCELLÈS, Sylvie DECOTTIGNIES, *Le château de Fiches (commune de Verniolle)*, dossier d'inventaire, Inventaire général Région Midi-Pyrénées, 2015, 33 p.

09. Verniolle
Château de Fiches
Plan du premier étage
Dessin M. Scellès, 2014, d'après les relevés EURL J.-Ph. Claverie



VERNIOLLE, CHÂTEAU DE FICHES. Plan du premier étage. D.A.O. M. Scellès, *Inventaire général Région Occitanie*.

09. Verniolle
Château de Fiches
Élévation nord du corps principal. Proposition de restitution de l'état du XVIIe s.
Dessin M. Scellès, 2014, d'après les relevés EURL J.-Ph. Claverie



VERNIOLLE, CHÂTEAU DE FICHES., élévation postérieure du second logis. Proposition de restitution de l'état du XVII^e siècle.
D.A.O. M. Scellès, *Inventaire général Région Occitanie*.



VERNIOLLE, CHÂTEAU DE FICHES. Plafond de la salle du premier étage. Cliché P. Poitou, *Inventaire général Région Occitanie*.

Le Président remercie notre confrère pour la présentation de son enquête sur cet édifice fort peu connu, dans lequel subsistent deux plafonds à la française peints, dont le premier était attribué à la fin du XVI^e siècle ou au début du XVII^e siècle mais qu'il convient de dater à nouveau : après 1630.

Guy Ahlsell de Toulza intervient à propos de l'architecture du château et de son plan. Il demande s'il y a des traces archéologiques de l'échauguette restituée à droite de l'élévation nord. M. Scellès répond que la partie supérieure du bâtiment a été ici reconstruite ; l'existence d'une échauguette se déduit par symétrie avec celle de gauche, ainsi que par la présence d'un mur en retour au-delà duquel le mur de façade a été postérieurement prolongé. Pour M. de Toulza, le plan du rez-de-chaussée évoque celui du château de Saint-Geniès-Bellevue, qui montre des dispositions comparables pour l'articulation du vestibule et de la cage d'escalier ; le rejet de l'escalier en situation latérale correspond à un parti adopté à partir du second quart du XVII^e siècle. Dominique Watin-Grandchamp, Guy de Toulza et Maurice Scellès commentent ensuite le plan du château de Fiches, qui apparaît comme un ensemble assez composite. M. Scellès précise que la documentation sur cet édifice est bien rare, et que l'acte d'acquisition de Fiches par Jean de Robert à la fin du XVI^e siècle, que semblait connaître notre consœur Jeanne Bayle, n'a pu être consulté.

S'agissant des peintures du premier plafond, M. de Toulza estime qu'elles sont « plutôt du XVII^e siècle » et il note la qualité inégale de la figuration des animaux. Il fait l'hypothèse que les modèles pouvaient avoir été fournis par des ouvrages consultés dans la bibliothèque du propriétaire, alors que M. Scellès pense plutôt à des modèles connus ou bien possédés par les peintres. Il semble bien à Guy Ahlsell de Toulza que le chiffre peint en bleu peut se lire « AR ». Maurice Scellès dit que cela pourrait correspondre à un membre de la famille de Robert, mais la lecture ne lui paraît pas assez assurée.

Sollicité par M. Scellès, Jean-Marc Stouffs indique que les oiseaux du premier plafond ont été en partie repeints au XIX^e siècle, lors d'une restauration provoquée par un dégât des eaux, puis il signale que le chien et le loup sont d'une deuxième main et que le lapin et la chouette ont été ajoutés ultérieurement.

Au titre des questions diverses, Jean-Marc Stouffs présente la restauration du décor des **planches provenant d'un plafond médiéval de Lagrasse**, dans l'Aude, achetées par la municipalité et désormais présentées au public avec d'autres planches peintes provenant de l'hôtel des Carcassonne à Montpellier. Jean-Marc Stouffs engage vivement les membres de la Compagnie à se rendre à Lagrasse pour y voir ces décors.



LAGRASSE (AUDE). PLAFOND PEINT MÉDIÉVAL. L'une des planches découvertes, avant, pendant et après restauration. *Clichés J.-M. Stouffs.*

SÉANCE DU 2 DÉCEMBRE 2014

Présents : MM. Cazes, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Cassagnes-Brouquet, Fournié, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Watin-Grandchamp, MM. Balty, Boudartchouk, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Balty, Bossoutrot, Éclache, Queixalós, Vallée-Roche, MM. Macé, Piques, Rebière, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : MM. Pradalier, Directeur, Latour, Bibliothécaire-adjoint, Mmes Bessis, Cazes, Heng, Lamazou-Duplan, Nadal, Pradalier-Schlumberger, MM. Bordes, Garland, Garrigou Grandchamp, Penent.

Invités : Mmes Caille et Berto, de Lombez, Noémie Ollier, Justine Vincent, documentaliste à l'INRAP, M. Éric Tranier.

Le Secrétaire général donne lecture du procès-verbal de la séance du 18 novembre, qui est adopté.

La correspondance comprend l'invitation par le Président du Conseil général du Lot à la présentation, le 8 décembre, de l'ouvrage *Donjons et châteaux du Moyen Âge dans le Lot*.

Le Président fait circuler le dépliant, communiqué par Inocencia Queixalós, de l'exposition *Le Midi antique. Photographie et monuments historiques (1840-1880)*, organisée par le Musée départemental de l'Arles antique.

Il fait également circuler le nouveau dépliant de présentation de l'ensemble conventuel des Jacobins. Curieusement, on y reconnaît en dernière page une photographie du cloître... des Augustins ! Le plus important est cependant d'aller voir la nouvelle présentation de l'église, laquelle a coûté 3,2 millions d'euros. Le Président dit avoir été pour sa part très déçu par l'éclairage. Le plus dommage est que pour masquer les lampes, on a aussi masqué la partie basse des fenêtres magnifiquement restaurées par Sylvain Stym-Popper.

Le Président signale encore l'inauguration de l'exposition du Musée Paul-Dupuy, *Traits secrets. Le portrait*, pour laquelle notre Société a prêté une héliogravure représentant Paul Sabatier.

La parole est à Jean-Luc Boudartchouk et Éric Tranier pour une communication consacrée à *Saint-Majan de Lombez*, qui sera publiée dans le prochain volume (t. LXXVI, 2016) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Jean-Luc Boudartchouk et toute l'équipe qui s'est attachée à cette histoire passablement compliquée, avec beaucoup de sens critique. Il a le sentiment que c'est finalement l'archéologie qui pourrait apporter des éléments sur la réalité de ce saint et sur la chronologie.

Après avoir rappelé qu'il n'a pas été trouvé grand-chose sur la Lombez antique, Dominique Watin-Grandchamp demande s'il n'existe pas de carte plus ancienne que le plan cadastral « napoléonien ». Éric Tranier indique que l'on ne dispose pas de carte ancienne mais que l'on a des compoix.

Dominique Watin-Grandchamp relève que le chemin qui monte à la chapelle témoigne d'une fréquentation qui a persisté, et elle se demande si le site ne pourrait être à l'origine une *villa*, et si le sarcophage de la cathédrale de Lombez ne pourrait en provenir. Jean-Luc Boudartchouk ne le croit pas, alors que le sarcophage semble toujours avoir été dans la cathédrale et que ceux de Saint-Majan proviennent du site lui-même.

Répandant à une question de Michelle Fournié, Jean-Luc Boudartchouk dit que l'on ne trouve pas de sites appelés Saint-Majan en dehors du Biterrois et de Lombez. Puis à Laurent Macé, il répond qu'il n'y a pas de lien direct entre la Gascogne et la forêt de Bouconne, en ajoutant qu'il est intéressant de noter que les noms gascons sont mal orthographiés dans le texte de la *Vie* de saint Majan.

Patrice Cabau dit qu'il s'est intéressé à saint Majan, parfois qualifié d'évêque, lorsqu'il travaillait à établir la liste épiscopale de Toulouse. Le dossier hagiographique lui était apparu bien problématique, notamment par suite de la complication introduite par les Bollandistes qui ont confondu le saint méridional Majan et le saint breton Méhen (*Acta Sanctorum* Iunii IV 1707 et *BHL* 5944-5946). Il est d'accord avec J.-L. Boudartchouk pour les distinguer complètement. Pour autant, son interprétation des documents relatifs à saint Majan de Lombez diffère un peu de celle présentée par son confrère. Les pièces utiles qui nous sont parvenues ont été copiées dans les années 1670 par Claude Estienne de la Serrée. Il s'agit d'abord d'un texte tiré d'un manuscrit de l'abbaye d'Eysses, au diocèse d'Agde, publié très partiellement en 1733 par Joseph Vaissete et Claude Devic parmi les preuves de leur *Histoire générale de Languedoc*, sous un titre qui en marque clairement l'organisation : *Extrait de la vie, de la translation & des miracles de S. Majan, confesseur* ; le schéma ternaire n'apparaît guère dans les notices un peu confuses des Bollandistes (*BHL* 5945-5946). La date de composition de l'état final de cette pièce peut être située autour de l'an mil, étant donné que l'auteur y fait le récit d'un miracle dont il déclare avoir été le contemporain et qui met en scène le vicomte de Béziers et d'Agde Guillaume, lequel vivait vers 982-990. Il s'agit ensuite d'un acte de donation tiré des archives de l'abbaye de Saint-Thibéry, au diocèse d'Agde, dont Jean Mabillon a publié en 1680 et 1704 quelques très brefs passages. Les Bénédictins continuateurs de la *Gallia Christiana* l'ont intégralement édité en 1785, ainsi qu'Émile Mabille en 1875 dans les notes additionnelles de la troisième édition de l'*Histoire générale de Languedoc*. Dom Mabillon le datait de 793, dom Vaissete et dom Devic de 810, leurs confrères mauristes de 790 ; dès 1872, Mabille

a dénoncé un faux. Cette charte supposée, émanée d'un prétendu « *Raimundus Raphinel, gratia Dei dux Aquitanorum* », contient cependant des éléments fiables concernant le lieu de Lombez cédé à Saint-Thibéry : *locum qui appellatur Lumbers, situm in territorio Tolosano, super rivulum Savæ, in quo est ecclesia consecrata in honore genitricis Dei Mariæ, & oratorium non longe positum, in quo requiescit Christi confessor Majanus* ; elle paraît avoir été fabriquée au XII^e siècle, peut-être aux alentours de 1125, date à laquelle l'abbé de Lombez Arnaud fit donation à Saint-Étienne de Toulouse de l'église Sainte-Marie de Lombez, *cum suis pertinentiis*. Pour terminer, P. Cabau signale que deux manuscrits peuvent fournir des informations quant au culte de saint Majan dans le diocèse de Béziers : ce sont un missel du XIV^e siècle, et un bréviaire du XV^e dont le *Propre* contient des leçons tirées de la *Vie* du saint (B.N.F., fonds latin, mss. N.A. 297 et 1059).

Jean-Luc Boudartchouk observe que l'intérêt se porte sur saint Majan vers 890, alors que ce n'est plus le cas en 1125. La *Vie* du saint est entièrement reforgée, mais en conservant un fond ancien. Patrice Cabau ajoute qu'il est beaucoup plus clair maintenant que les questions sur les deux traditions hagiographiques doivent être traitées au plan régional.

Le Président donne à nouveau la parole à Jean-Luc Boudartchouk pour une communication brève sur *La Bataille du Mont des Coulevres* :

Le combat du mons colubrarius entre Aetius et l'avant-garde de l'armée du roi goth (a. 437/438) : sources textuelles et contexte archéologique²

Cet évènement militaire ne nous est connu que grâce à un passage du panégyrique I d'Aetius par Merobaude (prononcé en 439 ?), transmis par un unique manuscrit, palimpseste et lacunaire : le Codex Sangallensis 908 (V^e ou VI^e siècle) :

D]elatus ego in augusti litoris sinum, qua Salonas usque
per anfractus terrae pronum pelagus
i]nlabitur, nactus sum quendam qui se tuis re-
centibus gestis interfuisse memoraret.
« Gothorum » inquit ' « manus universa cum rege
exierat Romana populatum. hoc ut dux comperit » -
i]am non expectavi ut diceret : « progressus est, ma-
num contulit », neque enim haec a te acta dubitabam,
quaesivi statim, ubi qualiter quantosve fudis-
ses. tunc ille: « ad montem » inquit 'quem Colubra-
rium quasi praescia vocavit antiquitas (in eo
enim nunc rei publicae venena prostrata sunt), maximam
hostium partem improvisus, ut solet, neci dedit
f]usisque peditum copiis, quae plurimae erant, ipse
p]alantes turmas persecutus stantes robore,
f]ugientes alacritate compressit. nec multo
p]ost rex ipse cum reliquis copiis suis adfuit
d]efixusque horrore subito calcata prope cadavera [--]

(Transcription et édition Fr. Vollmer, M G H, A A, 1, p. 3-20).

Traduction³ :

« (...) j'ai rencontré par hasard quelqu'un qui rapportait qu'il avait assisté à tes nouveaux hauts faits. « La totalité des troupes gothes », disait-il, « s'avancait [hors de ses frontières] avec le roi pour ravager [le pays] romain. Dès que le général l'apprit... et je n'ai pas attendu qu'il ajoutât : « Il s'avança, engageant les hostilités ». C'est que je ne doutais pas de cette action venant de toi, mais je lui demandai sur-le-champ où, de quelle manière et combien tu en avais abattus. Alors lui : « À la montagne, dit-il, que les anciens ont appelé *Colubrarius* [du Serpent], comme par prescience : c'est ici même en effet que maintenant ont été abattus les poisons de l'État ; la plus grande partie de l'ennemi, surpris à la manière dont il en a coutume, furent offerts à la mort, et, après avoir mis en déroute les troupes de fantassins, qui étaient en très grand nombre, et poursuivi en personne les escadrons de cavalerie en fuite,

2. Remerciements aux membres du C.R.D.M. - Musée archéologique du Minervois à Olonzac, pour leur aide et leur accueil, en particulier à Mme Claudine Martin-Bernardini et M. Maurice Rigal.

3. Cette traduction tient compte de celle de Fr. Ploton-Nicollet (2005, p. 22, n. 2).



LE MONT DES COULEUVRES. Le défilé et, à droite, le Mont des Couleuvres. Cliché J.-L. Boudartchouk.

il pressa à plusieurs reprises avec force ceux qui tenaient leurs positions, avec vivacité ceux qui fuyaient. Peu de temps après, le roi en personne arriva avec le reste de ses troupes, et, saisi soudain d'effroi près des corps piétinés (...) »

C'est Fr. Ploton-Nicollet (2005), qui fit le premier une proposition précise et argumentée, à laquelle nous souscrivons pleinement : le lieu-dit La Garde Roland, hameau de la commune d'Olonzac (Hérault). En effet, les *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam* (XIII^e siècle, version latine et occitane dérivée) citent par deux fois un toponyme très proche de la forme attestée par le panégyrique : un prisonnier Sarrasin déclare résider à « *Petram Colobram in quodam monte in quo marmores sunt infiniti / Peyra Colobra en un pueg on a marmes trops* » : sur un certain mont où il y a une quantité illimitée de marbres⁴ (Schneegans 1898, p. 12-13). Plus loin dans le récit, alors que Charlemagne et ses compagnons cheminent entre Minerve et Capestang, « *Venerunt apud Pontem Colobrinum et posuerunt ibi nomen Engarda Rotolandi et hedificaverunt capellam ad honorem sancti Martini/Vengron al Pont* (var. Pueg) *Colobrar e meiron li aqui nom l'Anguarda Rotlan e feron aqui capella de sant Marti* » : ils arrivèrent à *Pontem Colobrinum*, et ils donnèrent à ce lieu le nom de *Engarda Rotolandi*, et ils édifièrent une chapelle en l'honneur de saint Martin (Schneegans 1898, p. 102-103).

Au XVII^e siècle, où l'on glose sur le *Roman de Notre Dame de la Grasse* en imaginant Charlemagne assiéger les Sarrasins dans Carcassonne dont les accès sont bloqués, ce souvenir n'avait pas disparu : « Et depuis encor les passages de *Pontem Colobranum*, appelé présentement le Pont d'Oignon ou autrement la Garde Rolland, et celui du Pech Alaric, ayant esté soigneusement et courageusement deffendus aux Infidèles... » (Besse 1645, p. 56).

La carte de Cassini indique à cet endroit un « Roc de la Garde Roland » ; c'est un lieu habité. À l'est, un toponyme « Pont d'Oignon » est figuré à proximité du Canal du Midi.

Le site de la Garde Roland - Le Tourril, que nous avons reconnu en juin 2014, est un massif rocheux dentelé orienté nord-est – sud-ouest et comprenant deux points culminants à ses extrémités, séparés par un ensellement. Au sud-ouest, le point culminant au tènement dit « la Pierre de Tourril » (173 m) est occupé par les ruines d'une pile funéraire romaine visible de loin (Sicard 1907 ;ournac, Passelac, Rancoule 2009, p. 450-451 ; Ugolini, Olive 2013 p. 389). Au nord-est, le point culminant du tènement de La Bouscade (185 m), au nord d'un toponyme « Saint-Martin », recèle un site archéologique d'époque romaine. L'inventeur du site « sur le sommet appelé Saint-Martin » y signale un « oppidum » doté d'une « enceinte » [...], des « débris de *dolia*, de *tegulae*, d'amphores, pierres taillées en petit et moyen appareil. Au centre de cet Oppidum est creusé un trou carré d'environ 1,40 m de côté, entouré de murs épais (...). À côté de cet édicule on voyait, il y a une trentaine d'années, un cippe carré de 0,50 m de côté environ, sur 0,70 m de haut à peu près, à embase et chapiteau moulurés, creusé d'un trou à la partie supérieure d'une contenance de 5 à 6 litres. (...). Il est actuellement à Carcassonne, au presbytère de la Cité. » (Laurent-Mathieu 1931

4. Ce qui pourrait, comme l'a proposé Fr. Ploton-Nicollet, évoquer des vestiges antiques.

p. 265-266). Nous avons pu vérifier la fiabilité de la description du site par l'auteur. Le sommet, qui constitue un petit plateau, est clôturé par un mur de pierres sèches dans lequel sont insérés des moellons de remploi d'origine antique probable, ainsi que des fragments de *tegulae*, la plupart de fort module et caractéristiques des productions précoces. L'excavation décrite en 1931 est toujours visible. Au vu de la configuration du site et de la nature des vestiges, il pourrait s'agir d'un sanctuaire ou d'un monument funéraire. Si l'occupation de la hauteur est assurée pour l'époque républicaine et le Haut Empire, on ne sait si elle se poursuit. J. Giry fait toutefois mention de tombes « wisigothiques » et d'une occupation médiévale (Ugolini, Olive 2013, p. 389). Nous avons effectivement constaté sur le site la présence d'une dalle calcaire pouvant avoir appartenu à une tombe en coffre. On ne peut exclure qu'au Bas-Empire ce relief stratégique ait été mis en défense, mais il ne s'agit que d'une conjecture⁵.

Si l'on élargit la perspective au-delà du massif, l'on se rend compte que ce dernier détermine, avec une formation géologique symétrique plus au nord, un détroit que l'on sait traversé par une ancienne voie orientée est-ouest, venant du toulousain et se dirigeant vers Narbonne et Béziers (Laurent-Mathieu 1930 p. 74).

Le récit de Mérobaude fait donc pleinement sens dans l'hypothèse où le *mons colobrarius* est bien l'actuel tènement de la Garde Roland, alias Saint-Martin : l'armée des Goths, qui traverse le territoire de la cité de Narbonne, officiellement encore situé en zone romaine, se déplace d'ouest en est (le territoire de la cité de Toulouse, en zone gothe, arrive jusqu'à hauteur de Félines-Minervois) ; l'avant-garde tombe dans une embuscade tendue par la cavalerie d'Aetius postée sur la hauteur. La colonne, gênée par le détroit, est mise en déroute. On ne sait comment se poursuit la confrontation, le manuscrit s'arrêtant au milieu d'une phrase. Toutefois, lorsque le roi goth arrive sur les lieux avec sans doute le gros de ses troupes, Aetius s'est retiré...

Aucun vestige archéologique ne peut être directement mis en relation avec cet épisode, toutefois, le champ d'inhumations voisin de Saint-Clément a livré des tombes du IV^e au VII^e siècle. Parmi le mobilier mis au jour figurent un pommeau d'épée romaine tardive et une boucle wisigothique du V^e siècle (Rigal *et alii* 2000, p. 84).

Jean-Luc BOUDARTCHOUK



LE MONT DES COULEUVRES. Une vue des ruines. Cliché J.-L. Boudartchouk.

5. Nous avons remarqué la présence sur le site d'une *tegula* tardive et de céramique médiévale.

Bibliographie

- BESSE (Guillaume) – *Histoire des Comtes de Carcassonne*, Béziers, 1645.
- BRUZONNE (Antonella), MERобаUDE (Flavio) – *Flavio Merobaude, Panegirico in versi*, Rome, 1989.
- CLOVER (Franck M.) – « Flavius Merobaudes: a Translation and Historical Commentary », dans *Transactions of the American Philosophical Society*, new series, vol. 61, n° 1, 1971, p. 1-78.
- LAURENT-MATHIEU (J.) – « Petite étude sur les vestiges de l'époque gallo-romaine dans la partie orientale du Minervoise », dans *Bulletin de la société d'Études Scientifiques de l'Aude*, t. 34, 1930, p. 69-95.
- LAURENT-MATHIEU (J.) – « Petite étude sur les vestiges de l'époque gallo-romaine Dans la partie orientale du Minervoise » (suite), dans *Bulletin de la société d'Études Scientifiques de l'Aude*, t. 35, 1931, p. 230-295.
- LOYEN (André) – « L'œuvre de Flavius Merobaude et l'histoire de l'Occident de 430 à 450 », dans *Revue des études anciennes*, t. LXXIV, 1972, p. 153-174.
- OURNAC (Perrine), PASSELAC (Michel), RANCOULE (Guy) – *Carte archéologique de la Gaule. L'Aude, 11/2*, Paris, 2009.
- PLOTON-NICOLLET (François) – « Une Victoire d'Aetius : la Bataille du Mons Colubrarius : proposition de localisation », dans *Revue des études latines*, 82, 2005, p. 22-26.
- RIGAL (Maurice) *et alii* – *30 ans de recherches du CRDM*, Olonzac, 2000,
- Schneegans (F. Ed.) – *Gesta Caroli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, Halle, 1898.
- SICARD (Germain) – « Deux édicules romains, région Minervoise, Aude », dans *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*, nouvelle série, n° 37, séances du 15 novembre 1906 au 15 juillet 1907, p. 57-67.
- SICARD (Germain) – « Note sur la tour de Mézolioux (commune de Laure) et sur celle dite le Tourril, commune d'Homs (Aude) », dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques de l'Aude*, t. XVIII, 1907, p. 57-67.
- UGOLINI (Daniela), OLIVE (Christian) - *Carte archéologique de la Gaule. Le Biterrois*, 34/5, Paris, 2013.

Le Président remercie notre confrère de nous avoir révélé ce site « historique » puisque mentionné par un texte, et qui mériterait de faire l'objet de fouilles archéologiques. Le morceau de sculpture est en tout cas splendide.

Comme Dominique Watin-Grandchamp relève que le texte fait mention de marbre, Jean-Luc Boudartchouk précise qu'en fait de marbre, il s'agit de calcaire jaune et qui n'a pas été exploité sur le site lui-même. L'hypothèse la plus vraisemblable pour ce site proche de la route est celle d'un petit sanctuaire. Dominique Watin-Grandchamp suppose alors que les témoins voient en fait les ruines et les marbres dont subsiste le fragment de vasque : Jean-Luc Boudartchouk pense que le texte rapporte en effet un témoignage vécu.

Marie Vallée-Roche signale la présence de pierre marbrière dans une zone assez proche du site.

Au titre des questions diverses, Dominique Watin-Grandchamp présente le résultat de ses **recherches iconographiques sur les peintures d'un enfeu de l'Hôtel Saint-Jean de Malte**.

Le Président la remercie de nous avoir fait partager cette recherche tout à fait passionnante. Sophie Cassagnes-Brouquet ne croit pas qu'il soit nécessaire d'imaginer un commanditaire connaissant le grec, alors que les hospitaliers sont tout à fait susceptibles d'être à l'origine de l'iconographie orientale du saint Christophe. Dominique Watin-Grandchamp s'interroge néanmoins sur la culture de Pierre de Toulouse qui lui semble avoir fait de l'enfeu une affaire très personnelle. Laurent Macé remarque que l'iconographie grecque fait de saint Christophe un saint guerrier, ce qui n'est le cas ni à Toulouse ni à Panjas. Nelly Pousthomis-Dalle souligne que l'hypothèse proposée est en tout cas beaucoup plus convaincante que les précédentes, et qu'il est intéressant que le diable foulé aux pieds puisse être une évocation des errements de Pierre de Toulouse. Dominique Watin-Grandchamp rappelle la vocation de prosélyte de saint Christophe, qui aboie et convertit.

Laurent Macé demande quelles sont les autres représentations connues de ce type et de quelle époque datent les peintures de Panjas (Gers). Dominique Watin-Grandchamp répond que le repérage n'a pas vraiment été fait pour le domaine français ; quant aux peintures de Panjas, elles sont dites du milieu du XIII^e siècle.

Michelle Fournié note que Jacques de Voragine a ignoré le saint Christophe cynocéphale, et qu'il serait intéressant de savoir si des légendiers de la région avaient conservé ce caractère.

SÉANCE DU 16 DÉCEMBRE 2014

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Andrieu, Cazes, Fournié, Haruna-Czaplicki, Jaoul, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, MM. Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Lamazou-Duplan, Queixalós, MM. Laurière, Macé, Mattalia, membres correspondants.

Excusés : M. Scellès, Secrétaire général, Mmes Balty, Bessis, Friquart, le Père Montagnes, MM. Balty, Bordes, Garrigou Grandchamp, Piques, Suzzoni.

Invitée : Mme Mélanie Chaillou.

Le Président ouvre la séance à 17 heures. Il fait d'abord circuler les diverses invitations reçues par la Société, puis il présente quatre ouvrages récemment parus qui lui ont été offerts pour sa bibliothèque :

- Véronique Lamazou-Duplan (dir.), *Signé Fébus, comte de Foix, prince de Béarn. Marques personnelles, écrits et pouvoir autour de Gaston Fébus*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Paris, Somogy, 2014, 224 p. ;

- Nelly Blaya, Nicolas Bru, *Le mobilier des églises du Moyen Âge dans le Lot*, collection « Patrimoine Midi-Pyrénées », [Toulouse], C.R.M.P., 2014, 124 p. ;

- Gilles Séraphin [et autres], *Donjons & châteaux du Moyen Âge dans le Lot*, collection *Archives de Pierre*, Portet-sur-Garonne, Éditions Midi-Pyrénéennes, 2014, 384 p. ;

- *L'empire de la couleur de Pompéi au sud des Gaules*, catalogue d'exposition (15 novembre 2014-22 mars 2015), Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2014.

Henri Pradalier fait don de cinq livrets de la série *Monuments historiques et objets d'art du Languedoc-Roussillon* édités par la Direction des Affaires culturelles de cette Région.

Le Président remercie vivement auteurs et donateurs de contribuer à l'enrichissement de l'un de nos instruments de travail essentiels.

Il annonce ensuite que notre confrère Laurent Macé vient d'accepter d'illustrer la prochaine séance publique annuelle de notre Société avec une conférence ayant pour thème *Les comtes de Toulouse au miroir de leurs sceaux*.

Enfin, Daniel Cazes commente les informations concernant les orientations de la politique culturelle municipale contenues dans le dernier numéro du magazine publié par la Ville de Toulouse (*À Toulouse*, n° 36, décembre 2014-janvier 2015).

La parole est à Patrice Cabau pour sa communication portant sur *Le décor héraldique de la « tour des Lautrec » à Vielmur-sur-Agout (Tarn)*.



VIELMUR-SUR-AGOUT, TOUR DES LAUTREC. Deux des écus armoriés. Clichés R. Chabbert, *Inventaire général Région Occitanie*.

Le Président remercie l'intervenant et constate que l'étude de ce décor, découvert en 1992 par nos collègues Dominique Watin-Grandchamp et Guy Ahlsell de Toulza, s'est approfondie au fur à mesure de ses présentations successives.

Désormais, la datation du remaniement de la construction médiévale, coïncidant avec l'exécution du décor mural peint orné d'une frise d'écus armoriés, s'établit autour de 1300. Pour le détail des analyses archéologique et héraldique, Patrice Cabau renvoie au rapport publié cette année, dont un exemplaire a été offert à la Société par l'entreprise d'investigation archéologique Hadès, chargée d'étude par la DRAC de Midi-Pyrénées. Laurent Macé intervient pour signaler qu'il donnera prochainement des précisions sur la *crotz ramondenca* utilisée par certains membres de la famille des vicomtes de Lautrec.

La parole est à Nicole Andrieu pour sa communication intitulée *Château de Montlaur. Panneaux de cuirs dorés*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie l'intervenante et qualifie de « splendides » ces pièces de cuir peint et doré, qui sont peu connues en France, à la différence de l'Espagne et de l'Italie. Il demande s'il existe un inventaire de ce type d'œuvre. Mme Andrieu dit qu'il n'y en pas. Elle signale que ces panneaux, généralement dénommés « cuirs de Cordoue », subsistent en nombre dans nos régions, et elle cite l'exemple d'une église du sud de l'Aveyron, Notre-Dame d'Orient, dans laquelle tous les devant d'autels sont en cuir orné. À une question de Mélanie Chaillou l'interrogeant sur le mode originel de présentation, Nicole Andrieu répond que les pièces de cuir étaient tendues sur des châssis, comme les toiles, pratique assurant aération et donc bonne condition de conservation. Louis Peyrusse s'étant enquis de l'articulation entre panneaux de cuir et boiseries au château de Montlaur, Mme Andrieu déclare qu'on ne peut rien dire à ce sujet, étant donné que la provenance exacte des pièces de cuir qui se trouvent dans ce château demeure inconnue.

Guy Ahlsell de Toulza intervient pour préciser qu'il a existé deux types de cuirs bien distincts : d'une part, des cuirs estampés à chaud façon Cordoue ou Mâlines, à décor floral ; d'autre part, des cuirs peints historiés, à l'iconographie de tenture, à la manière des tapisseries de cuir d'Écouen. Concernant le second type, Louis Peyrusse évoque les peintures sur soieries ; s'agissant du premier, Martine Jaoul mentionne les reliures estampées des livres du XV^e ou du XVI^e siècle.

Au titre des questions diverses, un échange de vues s'engage quant au souhait, exprimé par plusieurs membres, de présenter la Société archéologique du Midi de la France au nouveau maire de Toulouse. Le Président conclut en demandant à la Compagnie si elle est d'accord pour qu'une délégation rencontre M. Moudenc. La proposition ayant reçu l'assentiment unanime, Daniel Cazes dit qu'il va rédiger le courrier sollicitant cette entrevue.

SÉANCE DU 6 JANVIER 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Cassagnes-Brouquet, Cazes, Fournié, Jaoul, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, MM. Balty, Catalo, Garland, Garrigou Grandchamp, Lassure, Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Balty, Bessis, Queixalós, MM. Capus, Darles, Mattalia, Penent, Piques, Suzzoni, Veyssière, membres correspondants. Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-adjoint, Mmes Haruna-Czaplicki, Heng, Lamazou-Duplan, Merlet-Bagnéris, Nadal.

Le Président ouvre la séance en souhaitant à tous une très bonne année 2015, riche de réalisations personnelles et aussi de nombreuses interventions et communications qui font le plaisir et l'intérêt de la vie de notre Société. Il est d'ailleurs déjà possible de s'inscrire dans le programme de l'année 2015-2016.

Le Secrétaire général donne lecture du procès-verbal du 2 décembre dernier, qui est adopté.

Le Président rend compte de la correspondance. Outre diverses invitations, nous avons reçu une lettre de candidature au titre de membre correspondant de notre Société de M. Pierre Pisani, chef du Service archéologique de Toulouse Métropole, qui sera examinée par le Bureau.

Pour le concours, la seule candidature à nous être parvenue est celle de M. Shun Nakayama, auteur d'une thèse sur l'histoire de notre Société sous la III^e République, candidature qui ne peut cependant pas être retenue puisque M. Shun Nakayama a déjà été primé par notre Société.

Nous sommes en attente de la réponse à notre demande de rendez-vous avec le maire de Toulouse.

Le Président signale l'article que *La Dépêche du Midi* a consacré au sauvetage d'un chef-d'œuvre en péril, le **Château des Verrières**. En précisant que les travaux sont en cours depuis une bonne année, Maurice Scellès se reproche de ne pas avoir pensé à en informer la Société, alors qu'il passe régulièrement, en voisin, devant le chantier. Louis Peyrusse souligne que la restauration ne concerne que l'aspect extérieur de l'édifice. Henri Pradalier rappelle que lors du réaménagement de l'Hôtel d'Assézat pour l'installation de la Fondation Bemberg, nous avons demandé à occuper le Château des Verrières, ce qui n'a pas été accepté : notre Société aurait conservé les peintures de Bénézet.

À signaler également l'acquisition pour notre bibliothèque, due à la diligence de Jacques Surmonne : *La grande généralité de Montauban – Quercy, Rouergue, Gascogne, pays de Foix – sous Louis XIV...*, 2 tomes, édition critique et étude par Patrick Ferté, Paris, Éditions du CTHS, 2014.

La parole est à Frédéric Veyssièrre pour une communication sur de *Nouvelles données archéologiques sur la carrière de marbre Grand-Antique d'Aubert (Ariège)*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Frédéric Veyssièrre d'avoir attiré notre attention sur ce site, à l'occasion, hélas ! de la reprise d'exploitation de la carrière. Il dit s'être toujours étonné que ce site tout à fait extraordinaire, et qui a beaucoup de charme, soit à ce point méconnu. Sommes-nous donc aussi peu intéressés par notre patrimoine antique ? Comment n'a-t-on jamais eu l'idée à Aubert de protéger et de mettre en valeur ce site comme on le fait dans toute l'Europe ? Des mesures de protection sont-elles envisagées, au moins sur le front de taille, alors que l'exploitation va reprendre ? Y a-t-il une prise de conscience locale ?

Frédéric Veyssièrre indique que la carrière appartient aujourd'hui à une société de carriers de Carrare : le marbre sera exploité en petits blocs, leur dimension étant limitée par le passage obligé par le pont sur la Lèze, qui seront traités en Italie pour fabriquer des objets mobiliers. Frédéric Veyssièrre souligne que le site est aussi un patrimoine naturel exceptionnel, car il s'agit d'une formation géologique rare. Les contacts qu'il a eus sur place ne lui ont pas révélé d'intérêt particulier pour la carrière, ce que regrette le Président en rappelant qu'à l'étranger, de nombreuses personnes s'intéressent au grand antique d'Aubert, l'une des grandes carrières de marbre de l'Antiquité. Daniel Cazes rappelle que la question de la diffusion du marbre noir Grand-Antique d'Aubert dans le monde romain finissant (IV^e-V^e siècle) a beaucoup intéressé deux chercheurs de l'Université autonome de Barcelone, le professeur d'archéologie et d'histoire de l'art romain Isabel Rodà et le géologue Aureli Alvàrez, qui ont montré que ce matériau très apprécié s'est largement répandu et est parvenu jusqu'en Grèce.

En réponse à une question de Pierre Garrigou Grandchamp, Frédéric Veyssièrre donne des précisions sur la zone d'exploitation prévue, où les fouilles n'ont d'ailleurs révélé que du marbre noir en surface mais qui peut-être se révélera être de la brèche lors de son traitement en Italie.

Maurice Scellès indique qu'il y a une quinzaine d'années, les derniers carriers français de Caunes-Minervois envoyaient leurs blocs de marbre en Italie où ils étaient sciés en plaques qui revenaient ensuite en France.

Comme Guy Ahlsell de Toulza dit avoir été toujours très étonné de la précision avec laquelle les Romains étaient capables d'identifier des gisements de marbre, Frédéric Veyssièrre indique que le pont repose sur un affleurement de grand antique, qui était donc repérable dans le lit de la rivière. Des prospections réalisées par l'Université ont par ailleurs signalé quelques traces d'exploitation au bord de la Lèze, mais le grand antique ne peut être présent qu'en un point précis, parce qu'il résulte d'un événement particulier, un éboulis à l'origine de la formation de la brèche qui le caractérise.

Maurice Scellès voudrait savoir si tout le marbre réputé être du grand antique d'Aubert peut effectivement provenir de cette carrière. Frédéric Veyssièrre pense qu'il est difficile d'évaluer le volume exploité dans l'Antiquité, d'autant qu'il existe peut-être quelques brèches de ce type dans les Alpes. Le grand antique d'Aubert est cependant très reconnaissable. Pour Jean Balty, il faudrait disposer d'un inventaire sérieux des éléments fabriqués avec ce marbre et retrouvés sur les sites archéologiques. Daniel Cazes dit que, s'il s'agit bien du même marbre, ce sont surtout des colonnes qui auraient été produites, et plutôt à la fin de l'Antiquité ; on en connaît dans des églises, y compris en Grèce. La question de son exploitation sous le Haut-Empire est posée.

Jean Catalo donne l'exemple d'assez nombreux éléments de placage en grand antique d'Aubert, retrouvés dans les fouilles de l'École d'économie à Toulouse. En regard du volume que l'on peut imaginer, la carrière paraît bien petite, d'autant que son aspect actuel résulte de l'exploitation moderne. Frédéric Veyssièrre répond que la carrière se trouvant plusieurs mètres au-dessus du Lez, il faut peut-être imaginer que d'autres exploitations ont été possibles au bord de la rivière. Pour Quitterie Cazes, un inventaire des lieux où a été retrouvé du grand antique d'Aubert serait sans aucun doute très intéressant. Les morceaux mis au jour à Toulouse semblent avoir appartenu à des monuments de grand prix, et l'on pourrait avoir à la fin de l'Antiquité une exploitation réduite mais destinée à des édifices de prestige. Jean Balty dit que c'était là le sens de sa question : à l'échelle de l'Empire, l'exploitation paraît bien limitée, mais elle pourrait se comprendre à une période tardive.

Comme Maurice Scellès remarque que la pile présente un appareil qui ne surprendrait pas un médiéviste, Frédéric Veyssièrre confirme qu'il s'agit bien d'une pile romaine, de 2,70 m de côté, en maçonnerie pleine et offrant une niche sur un côté.

Au titre des questions diverses, Guy Ahlsell de Toulza propose une **série de photographies** prises il y a environ un an, pendant les **travaux réalisés à l'Hôtel du Vieux-Raisin**.

Il conclut sa présentation en insistant sur la place très importante qui est celle des sculptures de l'hôtel dans l'art de la Renaissance à Toulouse. Certaines ont déjà été remplacées et d'autres sont dans un état alarmant, au point qu'il faut se demander s'il ne faudrait pas les déposer dans un musée pour en assurer la conservation.

Le Président le remercie de nous avoir fait faire cette visite qui nous a permis d'avoir une idée plus précise de ce très célèbre hôtel de Toulouse, et d'une partie de ses intérieurs. On constate une absence complète de continuité dans les travaux qui montrent qu'il n'y a pas de plan d'ensemble. Il semble que nous ne soyons pas capables de mettre en place des programmes cohérents.

SÉANCE DU 20 JANVIER 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Andrieu, Haruna-Czaplicki, Fournié, Jaoul, Lamazou-Duplan, Merlet-Bagnéris, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, MM. Catalo, Garrigou Grandchamp, Geneviève, Lassure, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Stouffs, Surmonne, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mmes Bessis, Czerniak, Nadal, Jiménez, Viers, MM. Darles, Macé, Mattalia, Penent, Piques, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-adjoint, Mmes Balty, Heng, Queixalós, Watin-Grandchamp, MM. Balty, Bordes, Boudartchouk, Garland.

Invité : M. Georges Cugullière.

Le Secrétaire général donne lecture des deux procès-verbaux des séances précédentes qui sont adoptés après de petites corrections. Le Président rappelle que les procès-verbaux sont mis en ligne au fur et à mesure de leur validation sur le site internet de la Société. Maurice Scellès précise qu'il faut distinguer le procès-verbal de séance de la version mise en ligne qui est une préparation à la publication. Il invite les intervenants à consulter ces procès-verbaux s'ils souhaitent enrichir les informations qui y apparaissent. Le Président ajoute que les procès-verbaux mis en ligne mettent en jeu la crédibilité extérieure de la Société, et qu'il faut donc veiller à leur caractère exact. Il rappelle donc aux membres qui n'auraient pu être présents pour la relecture, qu'il leur faut penser à les vérifier en ligne, pour signaler d'éventuelles corrections ou pour faire ajouter une photographie qui viendrait illustrer leur propos.

Concernant le courrier reçu, le Président cite l'invitation de M. Christophe Marquez, président de la Société du Patrimoine du Muretain, à venir entendre la conférence de F. Bordes, sur *l'Histoire de la photographie toulousaine* le 19 janvier 2015. Il précise qu'il n'a pas encore reçu de réponse quant à la proposition de la Société de rencontrer le maire de Toulouse, dans le cadre du classement possible de la ville au titre du patrimoine mondial de l'UNESCO. Enfin, il invite tout un chacun à diffuser à nouveau l'appel à candidature pour le concours qui se termine fin janvier, et qui n'a toujours pas reçu de réponse.

Le Président ouvre ensuite l'Assemblée générale. Il commence par la lecture du rapport moral de la Société pour l'année civile 2014 :

Comme chaque année, depuis 1832, le troisième mardi de janvier, votre président doit se plier à l'exercice du rapport dit moral sur les activités de l'année précédente. Dit moral parce qu'il rend compte du respect de nos règles de conduite, définies par nos statuts, d'une part, et, d'autre part, met l'accent sur ce que nous avons bien ou mal fait ensemble au cours de l'année 2014. Les circonstances atténuantes étant connues, rassurez-vous, le jugement sera moins manichéen.

Notre activité, ce sont avant tout les communications. Le programme en fut dense en 2014 : pas moins de vingt-cinq exposés. Par rapport aux dernières années, un plus grand équilibre s'est établi entre l'Antiquité (cinq sujets), le Moyen Âge (dix) et les Temps Modernes (dix encore). Ces travaux ont concerné sept départements : l'Ariège, le Gers, la Haute-Garonne, l'Hérault, le Lot, le Tarn et le Tarn-et-Garonne.

À ces communications présentées lors de nos séances ordinaires, n'omettons pas d'ajouter la belle conférence donnée par notre directeur, Henri Pradalier, sur les peintures romanes des Pyrénées, devant une salle archicomble, lors de notre séance publique. Ni la visite du fonds patrimonial de la basse vallée de l'Ariège, à Venerque, sous la direction de notre confrère Louis Latour, et celle, le même jour, de l'église du lieu, sous la conduite de Maurice Scellès et Diane Joy. Enfin, rappelons la visite faite, au Musée des Augustins, avec Charlotte Riou, conservateur de ses sculptures, de la splendide exposition *Trésors enlumnés, de Toulouse à Sumatra*.

Un grand sujet de satisfaction est la multiplication en 2014 des questions diverses. Elle prouve que notre Société est un lieu d'information et d'échange sur ce qui advient dans notre Midi en matière de Patrimoine. Des questions importantes, souvent inédites, ont été abordées par nombre d'entre nous, de façon détaillée ou brièvement. Nous ne pouvons tout rappeler, mais avons ainsi beaucoup appris sur la découverte d'un tronc-reliquaire paléochrétien à Minerve, les fouilles de Saint-Géraud d'Aurillac, une cuve baptismale sculptée de Miers (Lot), le remontage de la façade de la salle capitulaire de l'abbaye de Bonnefont, le curieux saint Christophe cynocéphale

peint sur un enfeu de Saint-Jean de Jérusalem à Toulouse, le devenir du Palais de Via à Cahors, la restauration de la halle de Grenade, un splendide plafond peint médiéval de Montpellier, la réapparition en vente d'un fragment de pontifical catalan du milieu du XIV^e siècle, les découvertes de l'Hôtel de la Mamy à Toulouse, une statuette de Cérés en argent créée en 1775 par l'orfèvre Vinsac, l'histoire de l'École des beaux-arts de Toulouse, avant de nous pencher ensemble, avec un humour inévitable, sur d'anciennes photographies de la présentation de nos musées archéologiques de Saint-Bertrand-de-Comminges.

Plusieurs de ces questions ont suscité l'émoi de notre Société, à propos des mauvaises procédures de traitement, de restauration, voire d'abandon de certains monuments ou ensembles muséaux : Bonnefont, Bruniquel, la chapelle de l'Emboulari à Moissac ; à Toulouse : les Jacobins, les sculptures romanes des Augustins, Saint-Sernin et ses abords, les hôtels de la Renaissance, le Quai Saint-Pierre, le monument wisigothique de l'École d'économie, l'avenir du fonds Jean-Dieuzaide ; à Cahors, le site archéologique de la rue André-Breton et le Palais de Via. Pour obtenir la prise en compte de l'intérêt patrimonial de ce dernier, notre secrétaire général Maurice Scellès et Pierre Garrigou Grandchamp ont établi un rapport que nous avons joint aux courriers adressés au ministre de la Culture, à la DRAC de Midi-Pyrénées, à l'architecte des bâtiments de France, au maire de Cahors, au président du Conseil général du Lot. Il est permis de croire que notre intervention n'a pas été inutile, puisqu'il nous a été assuré en retour que l'on allait enfin diligenter une étude de cet important palais médiéval.

La Société s'est réjouie par ailleurs de l'extension du Musée de l'Arles antique, de la restauration et de l'entretien du portail et du cloître romans de Saint-Trophime dans cette ville, de l'ouverture du Musée Soulages et de la donation faite par ce peintre à la Ville de Rodez, des mesures de sauvegarde prises pour le trésor de l'église de Saint-Béat, de l'acquisition d'un portrait de Nicolas Tournier par la Fondation Bemberg...

Lors de notre séance du 16 décembre, il a été décidé qu'une délégation de notre Société irait rencontrer le maire de Toulouse pour faire le point sur le patrimoine monumental, muséal et archéologique de cette ville en pleine expansion, et lui proposer expertise et aide éventuelle de notre Société, pour que ce patrimoine bénéficie de plus d'égards et de projets dignes de ce nom. L'ambition de Toulouse étant de demander son classement au Patrimoine mondial de l'UNESCO, il est temps de se préoccuper du triste état de nombreux monuments, de l'extension des musées, de la sauvegarde et la mise en valeur des vestiges archéologiques. Sans doute faudra-t-il entreprendre cette démarche auprès d'autres communes et responsables patrimoniaux du Midi de la France, pour que notre compagnie renoue pleinement avec ses pratiques, statutaires rappelons-le, du XIX^e siècle, qui ont été fructueuses pour la conservation de biens archéologiques et artistiques. Mais ne sous-estimons pas le travail et l'implication que cela demande à tous nos membres, et restons sereins face aux difficultés d'une telle action. Nos prédécesseurs ont connu, certes, des succès, mais aussi de nombreux échecs face à l'indifférence, à l'inculture, aux méandres insondables de la politique et de la bureaucratie.

Les collections de notre bibliothèque, de nos archives se sont enrichies, notamment grâce à de nombreux membres qui se sont ainsi honorés, sous la vigilance et la haute compétence de Christian Péligray, qui vous fera rapport après moi, et de tous ceux qui l'aident avec un grand dévouement : Jacques Surmonne, Michèle Pradalier-Schlumberger, Geneviève Bessis, Georges Cugullière. Tout cela, c'est bien sûr du travail : rangement, remise en état, reliure, catalogage, échanges, accueil des lecteurs et chercheurs, prêts, et nous les remercions tous bien vivement. La même gratitude est due à Louis Latour, notre ancien bibliothécaire, qui envoie les convocations, recueille les excuses des membres, assure un lien amical avec tous.

Les autres membres de l'actuel Bureau et ceux qui les aident la méritent aussi : Maurice Scellès et Patrice Cabau, nos secrétaires, qui, manquant de temps pour établir, corriger, mettre en ligne sur notre site Internet nos procès-verbaux de séance ou d'autres informations, ont reçu le renfort apprécié d'Émilie Nadal, qui fait vivre la page Facebook de notre Société ; Guy Ahlsell de Toulza, notre irremplaçable trésorier, qui fait tant d'autres choses ; Henri Pradalier, enfin, l'un de nos présidents honoraires, toujours de bon conseil, qui procède à d'utiles relectures et corrections des textes de nos *Mémoires*. Il faut dire qu'à ce travail a activement collaboré un autre de nos présidents honoraires, Louis Peyrusse. Cela est normal, dira-t-on, puisque, chez nous, les anciens présidents n'ont pas de droit à la retraite. J'en veux encore pour preuve la présence hebdomadaire de Michèle Pradalier-Schlumberger, qui s'occupe des échanges et envois des *Mémoires*.

Revenons sur le travail de mise en forme et de publication de nos *Mémoires*, qui est considérable. Un grand merci à Anne-Laure Napoléone, qui, secondée par Jean-Luc Boudartchouk et Maurice Scellès, accomplit, dirige, coordonne cette tâche essentielle. Grâce à eux, le tome LXI a paru à l'automne, et le tome suivant est sous presse.

Concernant l'état de ses membres, notre Société a déploré le décès, le 18 septembre 2014, de Maurice Greslé-Bouignol, directeur honoraire des Archives du Tarn de 1946 à 1985. Trois nouveaux membres correspondants ont été élus : Jean-Louis Augé, Jean-Pierre Suzzoni et Stéphane Piques. Marie Vallée-Roche et Christian Péligray ont été élus membres titulaires, et Lisa Barber membre libre, à sa demande, car elle réside de nouveau en Angleterre. Enfin, lors de l'assemblée générale de janvier 2014, Christian Péligray a été élu bibliothécaire-archiviste, Maurice Scellès et votre serviteur ont été réélus secrétaire général et président.

Quelques mots pour le concours de 2014. Stéphane Piques, pour sa thèse sur *La céramique dans le territoire industriel de Martres-Tolosane* et Marie-Germaine Beaux-Laffont pour la sienne sur *Les entreprises en céramique des Fouque et Arnoux en Midi toulousain au XIX^e siècle*, ont reçu un prix spécial de notre Société. Le prix Ourgaud a été attribué à Marjorie Guillin pour sa thèse intitulée *L'anéantissement des arts en province ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*. Les lauréats ont reçu leur prix et une médaille d'argent lors de notre séance publique du 23 mars. Ce concours, en couronnant des travaux novateurs, nous ouvre vers l'avenir, et encore plus lorsque certains des chercheurs couronnés rejoignent ensuite nos rangs, comme ce fut le cas de Stéphane Piques. Par ailleurs, lors de sa journée foraine du 15 novembre, notre Société a remis au maire de Venerque, monsieur Michel Duviel, en présence de madame Hélène Breton, ancien maire de cette commune et vice-présidente honoraire du Conseil régional, sa médaille d'argent, pour saluer l'action de cette municipalité en faveur du Patrimoine.

En ce premier mois de la nouvelle année 2015, nous sommes cent dix pour soutenir et faire vivre notre Société, un chiffre dont seraient fiers nos fondateurs. Il montre que nous servons encore à quelque chose, au milieu d'institutions patrimoniales publiques et privées qui se sont multipliées et étoffées depuis le milieu du XX^e siècle, et dont on aurait pu croire qu'elles remettraient en cause notre existence. Sans doute notre utilité publique, reconnue en 1850, se trouve-t-elle dans la diversité de nos formations, de nos approches méthodologiques, de nos sensibilités et, surtout, dans notre volonté commune de les confronter, les associer, avec le plaisir de se retrouver régulièrement dans cette salle. Ainsi, pensons-nous pouvoir toujours jouer un rôle, autre, largement ouvert sur tout et vers tous, dans nos disciplines et la prise de conscience patrimoniale. Mais un rôle indépendant, comme nos statuts le requièrent, des pouvoirs et doctrines en vigueur, sans nécessairement les combattre de façon unilatérale et stérile.

Daniel CAZES

Des applaudissements nourris de la salle concluent la lecture du rapport moral.

Le Bibliothécaire-archiviste, Christian Péligray, lit son rapport sur la vie de la bibliothèque. Quitterie Cazes remercie M. Péligray pour son état précis et peu connu de la bibliothèque. Patrice Cabau relève aussi, dans le rapport, la nécessité d'améliorer les outils informatiques pour les bibliothécaires.

Le Trésorier, Guy Ahlsell de Toulza, lit le bilan financier de l'année 2014. Après l'avoir remercié pour la clarté de ce rapport, le Président souligne effectivement que le bilan financier doit être nuancé par la prise en compte des *Mémoires* en retard de publication et du nécessaire renouvellement du matériel informatique. Pierre Garrigou Grandchamp se demande si la Société ne devrait pas penser à utiliser ses fonds pour l'enrichissement de ses collections patrimoniales. Le Trésorier précise que ce fut déjà le cas par le passé, et encore cette année avec l'acquisition de nombreux ouvrages anciens. Virginie Czerniak en profite pour rappeler que la toile peinte du XV^e siècle dont elle avait parlé a été remise en vente chez Agut, toujours sans succès pour le moment. Les rapports de l'Assemblée générale sont adoptés à l'unanimité.

On procède ensuite aux élections du directeur, du trésorier et du secrétaire-adjoint. Il s'agit en fait de réélections puisque se représentent aux mêmes postes : Henri Pradalier, Directeur, Guy Ahlsell de Toulza, Trésorier, et Patrice Cabau, Secrétaire-adjoint. Louis Peyrusse remercie très profondément les membres du Bureau pour leur travail mais souligne combien il lui paraît important de laisser la place à la nouvelle génération. Le Président invite tous les membres, sinon à se présenter au Bureau, au moins à s'impliquer dans la vie de la Société, comme ont pu le faire Émilie Nadal ou Geneviève Bessis. Il reconnaît d'ailleurs avoir conscience du problème de représentation du Bureau en termes de parité.

Le Président donne maintenant la parole à Nicole Andrieu pour une communication courte sur *Le « Suaire de saint Exupère » de la basilique Saint-Sernin de Toulouse*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie l'intervenante pour cette présentation qui fait connaître un objet, à la fois parmi les plus précieux de Toulouse, et en même temps parmi les moins connus du fait de sa fragilité. Toujours conservé dans le chapier de la chapelle Saint-Pierre à Saint-Sernin, ce tissu a considérablement souffert depuis le XIX^e siècle, période où il s'est vu exposé dans la crypte à la lumière du jour, causant la perte irrémédiable d'une grande partie de ses pigments. L'exposition du

Louvre sur le Maroc médiéval en expose plusieurs fragments, mais le morceau du Victoria & Albert Museum est clairement le plus beau de tous grâce à des normes de conservation dès le départ plus rigoureuses. Les connaissances sur ce tissu ont considérablement évolué. Alors qu'on le croyait venu de Sicile, puis de Cordoue, les chercheurs espagnols pensent désormais qu'il s'agirait d'une production espagnole datée de la première moitié du XII^e, attribuable à un atelier d'Almería.

Nicole Andrieu précise que lorsque la demande de prêt est parvenue, les responsables avaient émis un avis très défavorable, du fait de son extrême fragilité. Dans la vitrine du Louvre, il a ainsi été placé directement dans le caisson fabriqué pour son transport. Par ailleurs, un programme d'étude aurait été proposé pour voir comment il sera possible de traiter ce textile, et comment le conserver au mieux. Le président rappelle que lors de la grande exposition de 1992 sur l'art islamique à l'Alhambra, ce « suaire » était une pièce majeure de l'événement, particulièrement bien mise en valeur et vers laquelle convergeaient tous les visiteurs. De fait, le suaire à lui tout seul mériterait la mise en place d'un Musée de l'œuvre de Saint-Sernin.

Guy Ahlsell de Toulza demande comment le morceau du Victoria & Albert Museum pourrait s'intégrer dans l'état actuel. Nicole Andrieu répond que l'état actuel ne doit pas être pris en compte puisqu'il s'agit d'un montage artificiel effectué par G. Costa dans les années 1960 pour éviter la dispersion des fragments, comme cela a été montré par les travaux de Dorothy Sheperd et Gabriel Vial.

Quitterie Cazes remercie Nicole Andrieu pour la reprise de ce dossier palpitant. Elle demande à l'intervenante si la forme de la coupe, ainsi que l'ourlet du « suaire », peuvent apporter des éléments de datation, et s'il existe des équivalents de tissu au mètre du même type et non découpé. Mme Andrieu renvoie aux travaux de D. Sheperd et G. Vial. La largeur exacte du tissu initial du « suaire », tel qu'ils ont pu la reconstituer, est identique à la largeur des métiers utilisés pour ces tissus d'Al-Andalus. Quant à la datation de l'ourlet, il faut attendre de plus amples recherches.

Louis Peyrusse demande si une dérestauration du travail de G. Costa a été envisagée, mais Nicole Andrieu répond que le tissu est trop fragile et ancien pour cela. La seule restauration admise a été de placer une doublure beige, plus neutre, au lieu de la doublure noire qui avait été ajoutée au tissu à une date indéterminée.

Quitterie Cazes s'interroge sur le moment de la dispersion du suaire au cours du XIX^e siècle. Le tissu a-t-il été découpé et volé ou bien vendu par le clergé ? Nicole Andrieu répond qu'il n'y a pas de détail sur la transaction initiale, mais que le Victoria & Albert Museum est sur ce point beaucoup plus transparent que le Musée de Cluny, en précisant à qui et pour combien il a acheté le fragment. Dans les deux cas, les fragments ont été achetés à Stanislas Baron à la fin du XIX^e siècle. Nicole Andrieu répond que les trois fragments en question étaient peut-être déjà sous forme de morceaux. Daniel Cazes précise qu'il n'a jamais pu en savoir plus sur la teneur des échanges entre Saint-Sernin et ce marchand.

SÉANCE DU 3 FÉVRIER 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligny, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Cazes, Fournié, Jaoul, Napoléone, MM. Boudartchouk, Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Bessis, Cassagnes-Brouquet, Joy, M. Mattalia, membres correspondants.

Excusés : MM. Pradalier, Directeur, Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Andrieu, Balty, Bossoutrot, Lamazou-Duplan, Pradalier-Schlumberger, Queixalós ; MM. Balty, Chabbert, Garland, Garrigou Grandchamp, Geneviève, Lassure, Penent, Rebière, Roquebert, Tollon.

Le Président ouvre la séance à 17 heures et commence par rappeler la date de la prochaine séance publique de notre Société, qui se tiendra le dimanche 22 mars 2015 à 16 heures dans la salle Clémence-Isaure de l'Hôtel d'Assézat. Après avoir déclaré que la présence des membres de la Compagnie était très vivement souhaitée, Daniel Cazes demande que tous se mobilisent en communiquant les noms et adresses des personnes à inviter, en diffusant cartons et affichettes...

Le Président fait état de la correspondance manuscrite, qui comprend notamment :

- la réponse du maire de Toulouse, datée du 9 janvier 2015, à notre courrier du 17 décembre 2014 sollicitant la réception d'une délégation de la S.A.M.F. ;
- les bons vœux adressés par notre consœur la Société des Études du Comminges ;
- une lettre de candidature au titre de membre correspondant émanée de M. Christian Landes, dont la demande sera examinée par le Bureau.

Le Président fait le point sur le concours, pour lequel deux travaux ont été communiqués :

- Angeline Bonnet, *Le mobilier du château de Reynerie : une commande de Guillaume Dubarry à la fin du XVIII^e siècle*, mémoire de Master 1 soutenu en juin 2014 à l'Université Toulouse – Jean-Jaurès, 177 p. ;

- Eneko Hiriart, *Pratiques économiques et monétaires entre l'Èbre et la Charente (V^e s. - I^{er} s. a. C.)*, thèse de doctorat en archéologie soutenue le 17 septembre 2014 à l'Université Bordeaux-Montaigne, trois volumes (I, texte, 576 p. ; II, planches de figures, 129 p. ; III, catalogue des monnaies à la croix, 87 p.).

Le Secrétaire général donne lecture du procès-verbal de la séance du 20 janvier dernier, rédigé par Émilie Nadal, qui est adopté à la suite de diverses remarques.

La parole est à Sophie Cassagnes-Brouquet pour une communication intitulée *Riches et puissants. La domination d'un groupe artistique au sein d'une société urbaine : les orfèvres de Toulouse à la fin du Moyen Âge*, publiée dans ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie notre consœur pour une évocation riche et dense du milieu des orfèvres toulousains du XV^e siècle. Les apports de son travail sont considérables tant pour les noms des artisans ou artistes que pour leurs œuvres, les commanditaires, les contrats... Daniel Cazes pose la question de ce que l'on sait pour les époques plus anciennes, qui ont produit les châsses de Grandselve, de Saint-Sernin, la Vierge de Roncevaux.

Sophie Cassagnes-Brouquet répond qu'on se heurte concernant ces ouvrages à un problème de documentation. Le poinçon ne fait son apparition à Toulouse qu'à partir du statut du métier rédigé en 1466. Avant le XV^e siècle, il ne se trouve quasiment rien dans les sources écrites. Le métier d'argentier ou d'orfèvre, considéré comme « le vrai métier supérieur », a produit des quantités d'objets très variés, comme le montre la consultation de la base Palissy. Il y a là matière à une grande exposition, qui montrerait la richesse de ces productions, plus grande que ne le laissent supposer les commandes ; ce projet serait nécessairement le résultat d'une recherche collective. Il existe peu d'études sur les régions françaises et sur la nôtre en particulier.

Maurice Scellès signale qu'il serait aisé de compléter les inventaires généraux par des contacts avec les conservateurs des antiquités et objets d'art (C.A.O.A.). Quitterie Cazes note que l'on retrouve dans le domaine de l'orfèvrerie le problème des pièces recensées, mais non étudiées.

Louis Peyrusse suggère que l'institution des Jeux floraux peut fournir des éléments pour le XIV^e siècle et les suivants. Il s'enquiert ensuite des titres requis pour les métaux, en-dessous desquels les pièces insuffisamment titrées devaient être brisées. Sophie Cassagnes-Brouquet indique les normes de 10 « sterlins » pour l'argent et de 18 carats pour l'or.

Michelle Fournié note que les commandes enregistrées dans les archives des notaires ont pu donner lieu à des mentions dans d'autres types de sources, tels les testaments, les comptes des confréries. Mme Cassagnes-Brouquet dit qu'il lui reste à dépouiller cette documentation.

Une question de Mme Fournié concernant les mentions de « cristal » et de « verre » utilisés dans la confection des reliquaires donne lieu à un échange de vues entre elle, Sophie Cassagnes-Brouquet, Louis Peyrusse et Maurice Scellès. Il en ressort que ces termes peuvent être synonymes.

Guy Ahlsell de Toulza intervient en citant l'exemple d'une croix réalisée à Toulouse au XVI^e siècle dont les quatre segments sont constitués de barres de cristal de roche, puis il demande des explications sur le graphique chronologique projeté pendant la communication. Sophie Cassagnes-Brouquet précise que les numéros portés horizontalement correspondent à ceux des décennies.

Quitterie Cazes signale que la commande de la châsse de saint Jacques en 1492 [1494] fait logiquement suite à la « découverte » de reliques de l'apôtre dans l'église Saint-Jacques de Toulouse en 1491. De même, la commande de la châsse de saint Éloi vers 1466/1487 devrait être en relation avec la construction de la chapelle placée sous son invocation dans l'église des Jacobins. Daniel Cazes dit qu'il faudra consulter à ce sujet le dernier ouvrage de Maurice Prin.

Mme Cazes ayant fait observer que les commanditaires fournissent souvent des modèles, Sophie Cassagnes-Brouquet déclare que ces mentions sont « transtemporelles ». Guy Ahlsell de Toulza note que les dessins allemands, notamment ceux d'Albrecht Dürer, ont souvent servi de référence, puis il compare le quartier des argentiers toulousains (autour de l'actuelle rue Gambetta) au grand bazar d'Istanbul, où le regroupement des activités leur procure une plus grande sécurité. Mme Cassagnes-Brouquet abonde en ce sens : la concentration géographique des argentiers correspondait à une mesure nécessaire d'auto-protection ; de plus, ainsi qu'elle a pu le constater pour Londres, dont elle a pu bien étudier le cas, le métier s'était localisé près du pouvoir, ici municipal, non loin de la Maison commune (devenue le Capitole).

De son enquête à Toulouse, il ressort notamment que la profession y était particulièrement unie : beaucoup d'entraide, de liens d'amitié – ce qui bien sûr n'excluait pas quelques procès. Sophie Cassagnes-Brouquet termine en précisant qu'elle est parvenue à établir des tableaux de prix, que le paiement de la main-d'œuvre se faisait sur la base du marc d'argent travaillé, et que la zone de chalandise des « argentaires » toulousains s'étendait dans des limites assez nettes, dessinées par les aires d'influence respectives des orfèvres de Montpellier et de Bordeaux.

Au titre des questions diverses sont abordés les problèmes relatifs au **réaménagement de la place Saint-Sernin**. La réorganisation de l'espace entourant un monument emblématique de Toulouse, envisagée depuis longtemps, vient de connaître un regain d'actualité avec un projet de la nouvelle municipalité. La presse locale s'en est fait l'écho : articles parus dans *La Dépêche du Midi* du 6 novembre 2014 et dans *La Voix du Midi* quelques jours plus tard. Les opérations impliquées par le remodelage de ce site majeur comportent nécessairement des conséquences archéologiques qui n'ont pas été appréciées justement, ou simplement pas prises en compte.

Rappel est fait des institutions publiques compétentes en l'espèce : l'Institut national de la Recherche archéologique préventive n'est pas habilité à agir à Toulouse ; le Service régional de l'Archéologie est seul fondé à y intervenir. Maurice Scellès précise que, sur le plan de la procédure, la Direction régionale des Affaires culturelles n'agira que sur la base du dossier soumis par l'aménageur : en clair, la Ville de Toulouse devra consulter le S.R.A. pour obtenir son avis. Quitterie Cazes remarque qu'il s'agit là d'une démarche toute théorique, qui pose dans le cas précis un problème d'articulation avec une autre administration, celle des Monuments historiques, laquelle dépend également de la DRAC.

Louis Peyrusse note que le projet signé par l'architecte urbaniste catalan Joan Busquets, qui comporte une évocation de l'emplacement de l'ancien cloître roman par des créations d'art contemporain, « fait la part du feu ». Plusieurs interventions dénoncent alors l'absence d'étude historique véritable menée préalablement au projet présenté. Daniel Cazes signale que M. Busquets est intervenu de manière exemplaire à Barcelone en remodelant le quartier du marché du Born : le site a été fouillé intégralement, les vestiges du sous-sol conservés et restitués en surface par un marquage au sol. Le site de Saint-Sernin mérite un tel traitement.

M. Cazes rapporte ensuite qu'il a participé récemment à une réunion des Services de la Ville au cours de laquelle il est intervenu pour dire toute l'importance de Saint-Sernin, tout l'enjeu que constituent le monument et son site. M. Joan Busquets, exceptionnellement présent, s'est montré particulièrement intéressé par ces explications, desquelles il a manifestement beaucoup appris. L'architecte catalan a dit à notre Président qu'il était disposé à revoir son projet en tenant compte des éléments dont il n'avait jusque-là pas eu connaissance.

Maurice Scellès est d'avis que notre Société prenne publiquement position en adoptant une motion, à élaborer pour l'une de nos prochaines réunions.

SÉANCE DU 24 FÉVRIER 2015

Présents : MM. Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général ; Mmes Haruna-Czaplicki, Labrousse, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Watin-Grandchamp, MM. Peyrusse, Stouffs, Surmonne, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mmes Bessis, Félix, Jiménez, Queixalós, Ugaglia, MM. Capus, Macé, Mattalia, Penent, membres correspondants.

Excusés : MM. Cazes, Président, Cabau, Secrétaire-adjoint, Latour, Bibliothécaire-adjoint, Mme Lamazou-Duplan, MM. Garland, Garrigou Grandchamp, Gonzáles Fernández.

Invités : Mmes Prissyla Deschaumet, Noémie Dubruel, Valérie Dumoulin, Claire Navarro, Axelle Saury, MM. Dominique Alsina, Félix, Jean-Pierre Suau.

La Compagnie se retrouve au Musée Saint-Raymond pour la visite de l'exposition ***L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules***. Elle y est accueillie par Évelyne Ugaglia, conservatrice en chef du musée. Il nous faut excuser Mme Alexandra Dardenay, qui ne pouvait être à Toulouse ce soir, et c'est Pascal Capus, co-commissaire de l'exposition qui conduira la visite.

Évelyne Ugaglia rappelle les origines du projet qui a abouti à cet évènement unique, sur un sujet jamais vraiment traité. L'exposition, qui met en scène une réflexion scientifique très élaborée, a bénéficié de prêts exceptionnels du Musée du Louvre et du Musée de Naples et rassemble un ensemble tout aussi exceptionnel d'œuvres du sud de la France.

L'exposition est introduite par un panneau peint par deux restauratrices, Mmes Aude Aussilloux et Maud Mulliez. Mme Aude Aussilloux détaille pour la Compagnie les conditions et les apports de cette réalisation expérimentale et des sept mois de recherches et d'essais qui l'ont précédée. Les questions portent sur les *pontate*, les pigments, la peinture à fresque...

Pascal Capus présente ensuite chacune des œuvres des différentes sections de l'exposition, en rappelant le contexte de leur découverte et en situant chacune d'elles par rapport aux modes successives que connaissent les décors muraux ainsi que dans les relations entre l'Italie et le sud de la Gaule.

Le Directeur remercie Pascal Capus de nous avoir présenté avec beaucoup de brio et de clarté ces peintures magnifiques.

SÉANCE DU 3 MARS 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligré, Bibliothécaire-archiviste, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint ; Mmes Fournié, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Watin-Grandchamp, MM. Bordes, Boudartchouk, Garland, Garrigou Grandchamp, Geneviève, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Testard, membres titulaires ; Mmes Bessis, Nadal, MM. Macé, Penent, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : MM. Pradalier, Directeur, Latour, Bibliothécaire-adjoint, Mmes Cazes, Lamazou-Duplan, Queixalós, MM. Chabbert, González Fernández, Surmonne.

Au titre du courrier reçu, le Président signale une lettre du président de l'Association des Amis de l'Hôtel d'Assézat, qui célèbre ses vingt ans d'existence.

L'INRAP nous propose de nous associer aux Journées nationales de l'archéologie, qui auront lieu cette année les 19-21 juin. Nous avons souhaité y participer l'année dernière, mais le délai était trop court, et c'est encore le cas. Pour l'année prochaine, il faudrait l'inscrire à notre programme dès le début de l'année académique.

Parmi les invitations, il fait plus particulièrement retenir la tenue d'un cycle de conférences sur l'histoire de Toulouse, organisée par le laboratoire TRACES dans les locaux de la DRAC entre le 11 mars et le 20 mai.

Le Président indique par ailleurs que l'adjoint au maire de Toulouse, M. Francis Grass, lui a confirmé avoir pris bonne note de notre demande de rendez-vous, il y a de cela trois semaines.

L'ordre du jour appelle la présentation des rapports pour le concours, qui n'a recueilli cette année que deux participations.

Maurice Scellès rend compte du mémoire présenté par Mme Angeline Bonnet, consacré au mobilier du château de Reynerie (fin du XVIII^e siècle) et réalisé à l'Université de Toulouse Jean-Jaurès sous la direction de Pascal Julien.

Vincent Geneviève donne lecture de son rapport sur la thèse de doctorat d'archéologie d'Eneko Hiriart :

Eneko Hiriart a soutenu le 17 septembre 2014, à l'Université Bordeaux Montaigne, une thèse de doctorat en archéologie intitulée *Pratiques économiques et monétaires entre l'Èbre et la Charente (V^e s. – I^{er} s. a.C.)*, sous la direction de Katherine Gruel et Francis Tassaux. C'est ce travail magistral, salué par la mention très honorable avec les félicitations du jury, que l'auteur propose cette année pour le prix Gustave de Clausade.

Depuis les travaux de Richard Boudet et son décès brutal en 1992, aucune étude actualisée d'une telle ampleur consacrée à la numismatique celtique n'avait vu le jour dans le Sud-Ouest de la France. Face à l'importance du cadre géographique et à la quantité de matériel disponible – et sans compter la difficulté du sujet à traiter ! – se lancer dans une telle entreprise était osé, voire presque téméraire pour un jeune doctorant. Mais Eneko Hiriart a réussi à dépasser ces obstacles et repousser ces limites.

Conscient que la monnaie constitue une manifestation parmi d'autres des sociétés passées, il sollicite les sources historiques, littéraires, économiques, ethnologiques, métallographiques, épigraphiques ou encore archéologiques avec justesse pour mieux développer son sujet. Fort d'un corpus constitué de plus de 80 000 monnaies de sites et de trésors, toutes référencées dans deux bases de données numismatiques et archéologiques, Eneko Hiriart analyse les prémices du monnayage depuis le V^e siècle av. J.-C., puis son apparition, en dehors des cités grecques dès le III^e siècle et la circulation monétaire tant dans le Sud-Ouest de la Gaule que dans le Nord-Est de la péninsule Ibérique. Son étude se poursuit jusqu'à la conquête césarienne et la réforme monétaire d'Auguste annonçant enfin le passage de la monnaie celtique à la monnaie romaine.

À la qualité de l'écriture l'auteur associe celle de l'illustration. De nombreuses cartes en couleurs, d'une grande précision, agrémentent la rédaction ainsi que de multiples restitutions graphiques, de portraits ou d'hypothèses sur la fabrication monétaire, toutes de sa main et réalisées avec talent.

Et comme si ce travail ne suffisait pas, Eneko Hiriart a profité de cette étude magistrale pour affiner et proposer un nouveau classement des monnayages d'argent à la croix. L'exercice est ambitieux car il vient s'ajouter à plusieurs tentatives de même type déjà publiées mais qui s'avèrent toujours incomplètes ou insatisfaisantes. Si de telles initiatives provoquent rarement l'unanimité, il convient maintenant aux numismates régionaux d'éprouver au fur et à mesure des découvertes à venir cette nouvelle proposition pour en apprécier la pertinence et le fondement. L'avis du professeur Michel Labrousse sur ce sujet aurait été des plus intéressants.

À n'en pas douter, cette thèse constitue déjà un ouvrage de référence, tant pour le numismate que pour l'historien, et qui sera certainement publié sous peu, du moins le mérite-t-elle et nous l'espérons vivement ! La qualité générale de ce travail mérite largement d'être récompensée par le prix Gustave de Clausade, pour soutenir un peu plus l'engagement et les efforts de ce jeune chercheur qui fera assurément encore parler de lui dans les années à venir.

Vincent GENEVIÈVE

En réponse au Président, Vincent Geneviève confirme qu'il s'agit d'un travail tout à fait considérable, sérieux et rigoureux. La recension et l'analyse des monnaies représentent déjà une somme considérable, et l'auteur propose en outre un classement des monnaies à la croix. Répondant à une question de Louis Peyrusse, Vincent Geneviève dit que la circulation des monnaies d'or, d'argent et de bronze, qui est en effet étudiée sur les deux zones de diffusion, montre une réflexion juste et une parfaite maîtrise du sujet. S'il n'y a pas de bouleversement des connaissances, la thèse apporte par exemple des confirmations sur la circulation des monnaies d'or au sud et au nord de la Garonne et affine les origines.

En constatant l'importance numérique du corpus, Pierre Garrigou Grandchamp demande si l'ensemble fera l'objet d'une base de données accessible à tous. Pour Vincent Geneviève la question de la diffusion de l'ensemble du corpus pourrait trouver une solution lors de la publication, peut-être sous la forme d'un CD joint. L'auteur continuera sans doute à enrichir sa base de données. En fait, il existe de multiples bases de données constituées par les chercheurs mais pas de base de données nationale.

La discussion est facilement conclue par l'attribution du prix Gustave de Clausade, accompagné d'un chèque de 1000 € et d'une médaille d'argent, à M. Eneko Hiriart.

La parole est à Hiromi Haruna-Czaplicki pour *Quelques observations sur la représentation du Christ mort dans l'enluminure toulousaine aux alentours de 1400*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie notre consœur pour cette communication très suggestive par toutes les comparaisons proposées, y compris avec la sculpture.

Laurent Macé remarque que le collier de corail peut évoquer la passion du Christ mais qu'il a aussi les vertus d'un talisman pour protéger l'enfant, ce dont convient Hiromi Haruna-Czaplicki. Pour Emmanuel Garland, les deux significations se sont nourries l'une l'autre. Le collier de corail de la Vierge est une constante tout au long du Moyen Âge.

Emmanuel Garland voudrait revenir sur quelques points de l'iconographie. Dans la scène de la Nativité, la servante témoigne de la virginité de Marie, et elle est souvent reconnue comme sainte. Les étoiles sur le voile de Marie, qui se trouvent sur toutes les icônes byzantines, représentent la puissance de l'Esprit. Quant à la Crucifixion entre les deux larrons, elle existe dans la région, à travers des groupes en bois par exemple, avec des représentations du même type, les bras des larrons attachés derrière la croix. Plus on avance dans le temps, et plus les valeurs méditative et narrative de la scène se mêlent. Hiromi Haruna-Czaplicki partage ce point de vue, puis elle reprend comme exemple une enluminure dont la valeur est d'abord narrative.

François Bordes propose d'augmenter le corpus déjà très important de notre consœur et il montre une enluminure de l'Évangile d'un registre matricule des notaires, du milieu du XIV^e siècle, qu'Hiromi Haruna-Czaplicki juge en effet assez proche. Dominique Watin-Grandchamp pense qu'il faut y ajouter une peinture du début du XV^e siècle, située au-dessus d'une sépulture à l'Hôtel Saint-Jean, malheureusement très abîmée mais intéressante.

Patrice Cabau s'interroge sur l'origine de l'attribution de la commande du Christ en croix des Jacobins au cardinal Gaudin, mort avant 1350, si l'œuvre est datée des environs de 1385. Hiromi Haruna-Czaplicki rappelle que l'attribution est due à Jules de Lahondès, et Daniel Cazes évoque des publications récentes qui montrent qu'il n'y a pas d'accord sur la datation de l'œuvre.

La parole est à Émilie Nadal pour une communication sur des *Fragments d'un manuscrit toulousain inédit*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Émilie Nadal pour cette belle communication qui nous a permis d'apprécier la qualité du travail du miniaturiste, et il la félicite de sa contribution inédite et particulièrement complète.

En réponse à une question de Laurent Macé, Émilie Nadal précise que les feuillets appartenant à Guy Ahlsell de Toulza proviennent du Temporal.

Guy Ahlsell de Toulza raconte que ces enluminures, qu'il tient de ses arrière-grands-parents, étaient présentées dans un grand cadre, ayant été auparavant collées dans un album. Il les a fait restaurer en feuillets indépendants, tels qu'ils ont circulé parmi les membres qui ont ainsi pu les examiner pendant la communication d'Émilie Nadal. Guy Ahlsell de Toulza dit avoir été très surpris en apprenant qu'ils provenaient d'un manuscrit conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge, et il pense qu'ils y retourneront à terme, car il est toujours dommage de dépecer une telle œuvre.

Michelle Fournié déclare avoir été passionnée par les deux communications, qui lui confirment l'intérêt du futur colloque de Fanjeaux, consacré cette année aux manuscrits enluminés. Nos connaissances continuent à s'enrichir grâce à nos deux consœurs. Michelle Fournié fait ensuite observer que Germier ne figure pas toujours dans les calendriers toulousains, et que sa présence nous orienterait vers le quartier de la Dalbade où ses reliques étaient conservées ; en revanche, le corps de saint Papoul était à Saint-Sernin. Quant à Antoine de Lonhy, on sait depuis l'étude de Philippe Lorentz que son séjour à Toulouse est assez court, de deux ans environ ; il apparaît probablement dans la comptabilité de Saint-Sernin où l'on a relevé un nom un peu bizarre, que Michelle Fournié croit être celui de Lonhy. On aurait donc des artistes influencés par Lonhy, ce que pense en effet Émilie Nadal.

Patrice Cabau remarque la présence, dans le *Sanctoral*, de saint Vincent Ferrier, dont la canonisation intervient dans les années 1455-1460. Or le calendrier est remanié et à peu près fixé quand l'archevêque Bernard du Rosier réorganise la liturgie : il pourrait être intéressant de croiser les informations.

L'intérêt que Laurent Macé porte aux armoiries où figurent des tuyaux d'orgues, et qui sont probablement celles du commanditaire, provoque une discussion à laquelle participent plusieurs membres. Patrice Cabau rappelle que Bernard du Rosier a fait construire dans sa cathédrale des orgues extraordinaires, et que l'on peut donc considérer que les armoiries du manuscrit sont dans l'ambiance du temps. Guy Ahlsell de Toulza fait remarquer que si nous avons un bail pour la construction de ces orgues, le mot employé pour désigner les tuyaux y figure peut-être et qu'il pourrait nous éclairer sur le nom du commanditaire si ses armoiries sont des armes parlantes.

Au titre des questions diverses, Jean-Luc Boudartchouk présente à la Compagnie **deux fibules ansées wisigothes**, appartenant à la collection de M. Neveu, à Caussade, publiées dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Jean-Luc Boudartchouk et confirme qu'il s'agit là de pièces extraordinaires en raison de leur rareté et de leur remarquable état de conservation.

SÉANCE DU 17 MARS 2015

Présents : MM. Pradalier, Directeur, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligray, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Haruna-Czaplicki, Jaoul, Napoléone, Vallée-Roche, MM. Balty, Garland, Lassure, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mme Balty, MM. Corrochano, Mattalia, Stouffs, membres correspondants.

Excusés : MM. Cazes, Président, Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Bessis, Cazes, Fournié, Pradalier-Schlumberger ; MM. Bordes, Boudartchouk, Chabbert, Garrigou Grandchamp, Penent, Tollon.

Le Directeur prie la Compagnie d'excuser l'absence du Président, empêché.

La parole est au Secrétaire-adjoint pour la lecture du procès-verbal de la séance du 3 février, puis au Secrétaire général pour la lecture de celui de la séance du 3 mars. Les deux comptes rendus sont adoptés, le premier ayant été amendé grâce à une proposition de Guy Ahlsell de Toulza.

Maurice Scellès présente et fait circuler deux volumes constitués par l'archivage, pour les années 2006-2009 et 2010-2012, des procès-verbaux des séances, de divers documents annexes et d'informations de gestion interne non publiés.

Henri Pradalier relève dans la correspondance adressée à la Société :

- une invitation des Amis des Archives de la Haute-Garonne à une conférence que notre consœur Geneviève Bessis prononcera mardi 24 mars, dans la salle de lecture des Archives départementales, sur le thème « Quand l'esprit de la Renaissance soufflait sur Toulouse... » – une évocation de la vie et de l'œuvre des humanistes toulousains Jean de Pins, Jean de Coras et Matthieu de Chalvet ;

- le programme des manifestations destinées à fêter le huitième centenaire de l'Ordre des Frères Prêcheurs (1215-2015). Celles-ci ont déjà commencé à Toulouse avec, en janvier et mars, des cérémonies religieuses préluant à « un mois de mai dominicain » (exposition, cycle de conférences, spectacles, concert, célébrations solennelles) ; elles se poursuivront jusqu'à la fin de l'année jubilaire par d'autres manifestations organisées dans d'autres hauts lieux de l'histoire de saint Dominique et de son Ordre : Fanjeaux, Prouille (Aude), Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (Var).

La parole est à Mme Vallée-Roche pour la communication du jour, intitulée **Le relevé des graffitis de l'autel de Minerve (Hérault) et ses enseignements**, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Henri Pradalier remercie l'intervenante de nous avoir très pédagogiquement présenté une recherche ardue à mener, difficile à exposer, puis il fait appel aux réactions et questions de la Compagnie.

Louis Peyrusse se demande si le terme de « graffitis » est bien pertinent dans le cas d'inscriptions qui ont manifestement exigé un travail de gravure. Marie Vallée-Roche dit que ce mot est depuis longtemps employé pour désigner

les inscriptions successivement ajoutées sur les tables d'autel. Dans ce cas, il serait injustifié de lui associer une quelconque connotation péjorative. Bien au contraire, les « graffitis » d'autels doivent être considérés comme une source écrite d'un intérêt exceptionnel. Leur étude méthodique, qui commence à peine, se révèle déjà pleine d'enseignements. Emmanuel Garland confirme qu'en l'espèce le terme graffiti est largement répandu, et qu'à défaut d'être techniquement exact, il n'en correspond pas moins à un consensus de dénomination. Du reste, demande Marie Vallée-Roche, par quel autre mot pourrait-on le remplacer ?

Louis Peyrusse pose ensuite la question de savoir qui incisait le marbre. Marie Vallée-Roche et ses collègues espagnols se le sont demandé. Leur opinion est que ce sont les témoins eux-mêmes qui ont été les scripteurs : les écritures sont très différentes, d'un style très personnel et paraissent autographes. M. Garland fait observer par exemple que le nom « Oliba » est toujours gravé de la même manière. Mme Vallée-Roche fait une remarque identique à propos de « Salamon », inscrit dans le marbre à Minerve, dans le grès à San Feliu d'Amont. Revenant sur l'inscription « Oliba », Henri Pradalier relève sa similitude avec la signature écrite de sa main que l'on trouve sur des documents en parchemin. Louis Peyrusse hasarde alors l'hypothèse selon laquelle les témoins auraient pu tracer à l'encre ou à la peinture une signature qu'un lapicide aurait ensuite gravée.

Henri Pradalier pose un problème inhérent au contexte historique. Après s'être fait confirmer que Charles le Chauve était bien mort en 877, il s'étonne de la persistance de la culture wisigothique à l'époque carolingienne. Mme Vallée-Roche dit que le maintien de cette culture s'est étendu sur trois générations au moins. Les nouveaux maîtres carolingiens se sont servis de cadres wisigoths très bien formés, tel le Salamon dont elle a esquissé la carrière, de saïon à comte. M. Pradalier l'interroge ensuite au sujet de l'Espagne mozarabe. Marie Vallée-Roche déclare que l'étude épigraphique du Nord-Ouest de la Péninsule n'a pas encore été réalisée de manière systématique.

Emmanuel Garland s'enquiert du nombre des graffitis que l'autel de Minerve comporte pour le plaid de 873. Mme Vallée-Roche en recense une centaine. M. Garland s'intéresse ensuite à la signification du serment sur l'autel, c'est-à-dire sur des reliques (cf. les martyrs sous l'autel dont il est question dans l'Apocalypse et que figurent plusieurs manuscrits illustrés du *Beatus*) ; pour lui, ce n'est pas tant le saint qui importe que la « sacralité de la relique ».

Le Directeur donne lecture du projet de motion relative au réaménagement de la place Saint-Sernin, préparé en vue de l'élaboration collective du texte définitif à adopter par la Société.

Au titre des questions diverses, Marie Vallée-Roche présente l'édition 2015 de *l'Annuaire de l'Association des Journalistes du Patrimoine*, qui vient de paraître.

SÉANCE DU 31 MARS 2015

Présents : MM. Pradalier, Directeur, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Péligray, Bibliothécaire-Archiviste ; M. Prin, membre honoraire ; Mmes Cazes, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, MM. Bordes, Boudartchouk, Garrigou Grandchamp, Lassure, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Félix, Friquart, Gilles, Queixalós, membres correspondants.

Excusés : MM. Cazes, Président, Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Balty, Bessis, Fournié, Lamazou-Duplan ; MM. Balty, Chabbert, Penent, Tollon.

Invité : M. Marc Comelongue.

Le Directeur ouvre la séance et donne la parole au Secrétaire général pour la lecture du procès-verbal de la séance du 24 février dernier, puis au Secrétaire-adjoint pour la séance du 17 mars. Les deux procès-verbaux sont adoptés.

La correspondance manuscrite comprend une lettre du sénateur Jean-Claude Requier, demandant d'excuser son absence à notre séance publique. Par ailleurs, la conservation du Musée Saint-Raymond sollicite, pour une exposition, le prêt d'un album de photographies conservé dans nos archives.

Louise-Emmanuelle Friquart offre à la Société son ouvrage *L'art du souvenir. Les monuments commémoratifs de la guerre 1914-1918 à Toulouse*, Coll. *Patrimoines Midi-Pyrénées*, Éd. Ville de Toulouse – Région Midi-Pyrénées, 2014, 128 p. Le Directeur la remercie au nom de notre Compagnie.

Le Directeur donne ensuite lecture de la motion relative à l'aménagement de la place Saint-Sernin, qui sera envoyée au maire de Toulouse :

**Motion adoptée par la Société Archéologique du Midi de la France
dans sa séance du 17 mars 2015**

La Société archéologique du Midi de la France se réjouit du projet de la Mairie de Toulouse, sur proposition de son premier magistrat, monsieur Jean-Luc Moudenc, de réaménager complètement les places Saint-Raymond et Saint-Sernin, et, de ce fait, de mettre dignement en valeur la célèbre église romane de renommée internationale qui s'y trouve. Monument majeur de la ville restauré des années 1960 à 1990 sous la direction des architectes Sylvain Stym-Popper et Yves Boiret, il est classé par l'UNESCO, depuis 1998, au patrimoine mondial de l'humanité. Un tel projet, qui mettra la ville de Toulouse sous le regard et au diapason des plus grandes villes françaises et étrangères en matière de politique patrimoniale, honore la nouvelle municipalité.

La Société archéologique affirme qu'il est du plus haut intérêt pour Toulouse, notre pays et l'ensemble de l'Union européenne, de faire précéder l'élaboration et l'adoption de tout projet urbain autour de cet édifice de fouilles archéologiques. Seules ces dernières permettront de révéler, sauvegarder, présenter tout vestige significatif de l'histoire, de l'art, des constructions et aménagements qui se sont succédé en ce haut-lieu de Toulouse depuis l'Antiquité, et dont les découvertes réalisées dans le sous-sol du Musée Saint-Raymond ont déjà révélé au public l'extraordinaire richesse.

L'expérience montre que ce type d'investigations, loin de figer la créativité des concepteurs, est susceptible de nourrir la qualité et l'originalité du résultat.

Autour du foyer culturel européen que fut Saint-Sernin, elles permettront de consolider l'identité de notre ville par son enracinement dans son histoire pluriséculaire qui s'étend de l'Antiquité aux satellites. Il faut rappeler que l'église conserve des cartes du ciel peintes au XIII^e siècle sur ses murs.

Pour mettre en œuvre un projet cohérent sur l'ensemble du site, la Ville a la chance de maîtriser l'espace public et d'être propriétaire des monuments de premier plan qui l'environnent :

- le Musée Saint-Raymond, dont le site archéologique serait le prolongement naturel,
- l'Hôtel Dubarry qui attend depuis longtemps son ouverture au public,
- la basilique Saint-Sernin qui nécessite des travaux urgents à réaliser au massif occidental et dans l'enfeu des comtes de Toulouse, dans la suite logique de la politique de valorisation du patrimoine toulousain brillamment amorcée par l'atelier de restauration de la Ville lors de l'exemplaire réhabilitation de la porte Miégeville.

Dans le cadre de ce grand dessein, il ne serait guère concevable de ne pas mettre en valeur les espaces et vestiges de l'ancienne abbaye de Saint-Sernin, organisés autour d'un des plus grands cloîtres romans connus en Europe, et de ne pas reprendre la réflexion sur un musée de l'œuvre à construire sur le terrain disponible au débouché de la rue Gatiens-Arnould.

Fort de son savoir-faire et de la somme des connaissances dont elle est dépositaire, la Société archéologique du Midi de la France est à votre disposition pour accompagner la Mairie de Toulouse dans cette tâche exaltante qui confirmerait notre ville à la place de capitale culturelle et économique qu'elle est en droit d'occuper naturellement.

La délégation composée d'Henri Pradalier, Guy Ahlsell de Toulza et Maurice Scellès a par ailleurs été reçue le 21 mars par M. Francis Grass, adjoint au maire en charge de la culture. Nous avons trouvé un interlocuteur aimable et attentif auquel nous avons expliqué la composition de notre Société, ses compétences et notre souhait d'apporter notre collaboration à la Ville de Toulouse en étant consultés en amont des projets sur les questions touchant le patrimoine et l'archéologie. Nous lui avons annoncé la motion concernant l'aménagement de la place Saint-Sernin. M. Grass nous a appris que la Mairie réfléchissait à la mise en place d'un service du patrimoine historique et nous a invités à prendre contact avec Mme Hélène Kemplaire.

Il est précisé que Mme Kemplaire est actuellement chargée du dossier de candidature à la labellisation par l'UNESCO, et l'on confirme que la Direction des affaires culturelles de la Ville a mis à l'étude une restructuration de ses services en fonction des propositions du maire en faveur de la valorisation du patrimoine.

Guy Ahlsell de Toulza annonce qu'en raison du nombre important d'auditeurs, les conférences du cycle *Les mercredis de l'archéologie* seront désormais données dans la salle Clémence-Isaure de l'Hôtel d'Assézat, notre Société étant de ce fait directement associée à l'évènement.

L'ordre du jour appelle l'élection d'un membre correspondant. La parole est à Michèle Pradalier-Schlumberger pour son rapport sur la candidature de M. Bernard Sournia. On procède au vote : M. Bernard Sournia est élu membre correspondant de notre Société.

La parole est à Maurice Prin pour une communication sur *Le couvent des Grands Carmes à Toulouse*.

Maurice Prin rappelle les principaux événements qui ont marqué l'installation des Carmes à Toulouse et l'histoire du couvent, puis il commente une série de documents, gravures, plans, dessins et photographies qui permettent de connaître les bâtiments.

Le Directeur remercie Maurice Prin pour cette communication qui lui a rappelé des souvenirs et nous a fait découvrir des relevés faits sur place au moment de la démolition du marché.

Maurice Scellès évoque le château de Castelfranc à Montredon-Labessonnié (Tarn), qu'étudie Adeline Béa, où se trouveraient remployés des chapiteaux provenant des Grands Carmes de Toulouse. France Félix se rappelle avoir arpenté avec Maurice Prin toute la campagne toulousaine, à la recherche de chapiteaux dispersés en de nombreux endroits. Maurice Prin raconte la découverte rocambolesque de Maurens-Scopont. France Félix tient à le remercier pour l'aide qu'il a toujours apportée à tous les étudiants qui l'ont sollicité.

Guy Ahlsell de Toulza évoque l'occupation de Maurens-Scopont par le marquis de Castellane et annonce qu'il se propose de revenir l'année prochaine sur la saga des Castellane. Concernant les œuvres remployées, il rappelle que la cathédrale de Lavaur comptait deux cloîtres ; en revanche il pense que le cloître des franciscains de Rabastens était en bois. Pour Maurice Scellès, l'identification précise des pierres permettrait peut-être de distinguer les provenances.

À propos de la vue de Toulouse publiée en 1515 dans l'ouvrage de Nicolas Bertrand, François Bordes annonce que pour le cinquantième centenaire, une exposition sera organisée aux Jacobins autour de **cinq siècles de cartographie**. À cette occasion, le plan de Saget sera entièrement numérisé et mis en ligne ; il précise que le plan est usé, et que la numérisation sera réalisée dans l'état où il est, l'avis des restaurateurs consultés étant que sa restauration n'apporterait rien à sa valeur documentaire.

SÉANCE DU 7 AVRIL 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Péligré, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Cazes, Fournié, Haruna-Czaplicki, Jaoul, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, Watin-Grandchamp, MM. Bordes, Boudartchouk, Garland, Garrigou Grandchamp, Geneviève, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Testard, membres titulaires ; Mmes Bilotta, Nadal, Queixalós, MM. Capus, Laurière, Mattalia, Penent, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Balty, Bessis, Cassagnes-Brouquet, Lamazou-Duplan ; MM. Balty, Chabbert, Surmonne, Tollon.

Invitée : Mme Alison Stones.

À l'invitation de Michelle Fournié, la Société a le plaisir d'accueillir Mme Alison Stones, professeur émérite de l'université de Pittsburgh, organisatrice du prochain colloque de Fanjeaux en juillet 2015.

Suite à la lecture du procès-verbal de la séance du 31 mars, François Bordes précise que « l'ensemble conventuel des Jacobins » a changé de nom pour devenir le « Couvent des Jacobins ». Le Président note qu'il s'agit de marquer la différence entre l'église des Jacobins, qui est affectée au culte, et les autres bâtiments qui sont sous l'entière responsabilité de la Mairie. Le procès-verbal est ensuite adopté.

Nous avons reçu de la part de la Direction de la Culture et du Patrimoine de la Région Midi-Pyrénées, une nouvelle publication sur les *Hôtels de la noblesse et de la bourgeoisie à Montauban*, par Sarah Gerber. Il faut également signaler le programme des prochaines journées romanes de Saint-Michel de Cuxa du 6 au 11 juillet 2015 sur la peinture murale à l'époque romane.

La parole est à Raymond Laurière pour une communication sur *Les églises à angles arrondis du Rouergue : actualisation et perspective de recherche*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie l'intervenant pour cette promenade parmi des églises à angles arrondis encore bien étranges. Tout en reconnaissant la dimension esthétique de ces édifices, il se demande s'il ne s'agit pas là d'une conséquence liée aux contraintes techniques de construction, pour éviter d'utiliser les pierres de taille nécessaires aux chaînages d'angle. M. Laurière pense qu'il pourrait s'agir d'une mode liée à une période déterminée puisqu'il ne connaît pas d'exemples d'églises postérieures à 1050. Il ajoute que certains édifices ont été commencés avec un angle rond, pour être plus tard poursuivi selon un angle droit. Il s'étonne toutefois de trouver des exemples parfois très éloignés de l'Aveyron, vers Bordeaux ou Mirepoix, et souligne que selon les édifices la stéréotomie peut être brute ou très soignée.

Emmanuel Garland pense que l'expression « effet de mode » est peu pertinente, et préfère renvoyer à l'étude des usages, des fonctions et de la liturgie associée à telle église ou chapelle. Il avoue être surpris par ce phénomène, mais rappelle que l'art wisigothique n'a jamais créé des édifices d'une telle hauteur, même dans les monuments à deux étages connus dans les Asturies. Il se demande si la datation proposée pour les monuments est vraiment sûre. Raymond Laurière répond que la plupart des églises ont été construites avant l'an mil, mais que la comparaison avec le monde wisigothique à laquelle il a fait appel ne se rapporte pas à l'élévation. Selon lui, l'héritage wisigothique est fort dans cette région de manière générale, et on y connaît également une tradition encore plus ancienne de la forme arrondie, des dolmens jusqu'à certains édifices des XVIII^e et XIX^e siècles.

Jean-Luc Boudartchouk se déclare perplexe au sujet de l'hypothèse sur le legs culturel wisigothique, car ce legs n'existe pas dans cette région pour le V^e siècle. En fait les sépultures dites « wisigothiques » sont mérovingiennes et remontent, au plus tôt, au VII^e siècle. Pour lui, même les détails architecturaux dits « wisigothiques » appartiennent en fait au répertoire de l'architecture du haut Moyen Âge. Quant à la toponymie qui serait wisigothique, elle doit être prise avec grande précaution. M. Laurière lui répond qu'il a été trouvé auprès de plusieurs églises à angles arrondis des sépultures dites wisigothiques. Et l'église même de Touloungues a été construite près de sépultures du V^e siècle. Il n'affirme pas que ces églises à angles arrondis sont liées au legs wisigothique, mais formule ce point comme une hypothèse de travail.

Jean-Michel Lassure précise qu'en Espagne, on ne parle désormais plus d'édifice wisigothique, le terme ayant été remplacé par celui de « tardo-romain ».

Après avoir fait remarquer que l'église d'Espédaillac résulte de deux campagnes de construction bien distinctes, Maurice Scellès signale qu'une nouvelle église du même type a récemment été identifiée dans l'est du département du Lot. Par ailleurs, il rappelle que l'angle arrondi a été très utilisé dans les édifices reconstruits après la guerre de Cent ans, peut-être d'abord pour les raisons techniques exposées précédemment (absence de pierre de taille), avant que cela ne devienne une « mode » par la suite. Le choix technique devient donc un choix esthétique. Il reconnaît toutefois que les reconstructions à angles arrondis après la guerre de Cent ans concernent effectivement plutôt les édifices civils que les églises.

Le Président remercie une dernière fois le conférencier, et donne la parole à Maria Alessandra Bilotta pour une communication sur *La production de manuscrits juridiques enluminés dans le Midi de la France au XIV^e siècle : sept années de recherche et de découvertes entre la France méridionale, l'Italie et la péninsule Ibérique*.

Le Président remercie l'intervenante pour s'être déplacée jusqu'à nous, et pour cette étude très précise qui a permis de découvrir de véritables merveilles. Dominique Watin-Grandchamp s'interroge sur la composition des ateliers évoqués (comment sont-ils composés ? une ou plusieurs mains ?), et demande ce qu'il en est de l'étude sur la composition des pigments employés par les divers ateliers. Maria Alessandra Bilotta précise qu'on connaît plusieurs exemples où des artistes différents travaillent ensemble. Quant au terme d'ateliers, il permet de parler d'un style relativement homogène dans lequel on discerne toutefois des différences. Par ailleurs, il faut se souvenir qu'il existe toute une hiérarchie dans la réalisation de l'enluminure, des initiales aux encadrements. Quant à l'étude des pigments, les historiens de l'art doivent recourir à d'autres spécialistes ; normalement un atelier utilise une même gamme chromatique, mais selon les déplacements, il pouvait également changer de pigments. Le professeur Alison Stones précise que l'analyse des pigments par des spécialistes devrait à terme apporter de nombreux éléments lorsqu'un corpus suffisamment développé aura été mis en place.

Michelle Fournié demande si l'on a des renseignements sur le prix des livres. Elle aimerait que soient mis en commun les prix éventuels des ouvrages du XIV^e siècle (qui apparaissent en particulier dans les testaments), pour unifier les compétences d'histoire et d'histoire de l'art. Elle signale le cas d'un texte du XV^e siècle, parlant du pillage de la bibliothèque d'un abbé de Cadouin alors à Toulouse, et dans lequel il est question d'un *Décret* dont on donne le prix. Elle se demande si la seule mention de ce prix pourrait permettre de déterminer si le manuscrit était enluminé ou pas. Maria Alessandra Bilotta lui répond que le prix des manuscrits dépend des milieux et des situations. On a par ailleurs de nombreuses informations sur la commande de manuscrits pour la Curie pontificale et pour la Cour de Naples. Hiromi Haruna-Czaplicki rappelle que dans l'étude de Marie-Henriette Jullien de Pommerol et Jacques Monfrin sur *Les Bibliothèques ecclésiastiques des prélats*, on trouve notamment des renseignements sur le prix des manuscrits juridiques.

Jean-Luc Boudartchouk précise que pour le mot VULPIANUS, la confusion entre le U et le O était courante en latin commun, et ne peut donc pas être considérée comme une erreur du copiste.

L'ordre du jour appelle l'élection d'un membre correspondant. Le rapport sur la candidature de M. Pierre Pisani entendu, il est procédé au vote : M. Pierre Pisani est élu membre correspondant de notre Société.

SÉANCE DU 28 AVRIL 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Péligré, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Fournié, Haruna-Czaplicki, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, MM. Bordes, Boudartchouk, Lassure, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mme Bessis, MM. Bru, Darles, Molet, Penent, Sourmia, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : MM. Ahlsell de Toulza, Trésorier, Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Andrieu, Balty, Cassagnes-Brouquet, Cazes, Lamazou-Duplan, Nadal, Queixalós ; MM. Augé, Balty, Chabbert, Garland, Garrigou Grandchamp, Pisani, Tollon.

Le Secrétaire général donne lecture du procès-verbal de la séance du 7 avril, qui est adopté après correction.

Le Président souhaite la bienvenue à Bernard Sourmia, tout récemment élu membre de notre Société et qui prend séance ce soir. Il l'engage à une participation très active à nos séances et profite de cette occasion pour rappeler à tous de lui faire part des communications à inscrire au programme de la prochaine année académique.

Puis le Président rend compte de la correspondance manuscrite, parmi laquelle figurent :

- l'invitation à l'inauguration, le 14 avril dans la cour Henri IV du Capitole, du buste de Dominique Baudis, œuvre en bronze de Madeleine Tézenas de Montcel ;
- une lettre de Mme Annette Laigneau, vice-présidente du SMEAT, nous invitant à une réunion à propos de la révision du SCoT (schéma de cohérence territoriale) de la grande agglomération toulousaine.

La parole est à Michelle Fournié pour une communication sur *La paroisse du Taur : Vital du Four et les chanoinesses de Saint-Sernin*, publiée dans ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Michelle Fournié pour cette communication comme d'habitude passionnante, que nous ne regrettons pas d'avoir attendue, même si la richesse foisonnante du sujet nous imposera d'attendre encore un an pour tout savoir des chanoinesses de Saint-Sernin. Il est en tout cas très intéressant de voir revivre cette paroisse du Taur au cœur de la vie religieuse de Toulouse.

Parmi les nombreux points qui l'intéressent, Henri Molet retient tout d'abord la question du cimetière de Villeneuve, mentionné en 1232 et qui n'est pas dit « cimetière du Taur » mais « des citoyens du bourg ». Entre 1230 et 1280, plusieurs établissements hospitaliers et religieux s'installent pour un temps dans ce secteur, et ils ne peuvent le faire qu'avec l'autorisation de Saint-Sernin. Puis ce secteur est complètement arasé dans la première moitié du XIV^e siècle, laissé vacant puis occupé par un quartier d'habitation qui est lui-même détruit en 1348 pour la construction de la grande enceinte du bourg. Dans ces années-là, on ne parle plus du dîmaire de Saint-Sernin mais de celui du Taur, ce qui situerait la création de la paroisse et de son dîmaire à la fin du XIII^e siècle. Michelle Fournié note que cela correspondrait donc aux déclarations des témoins au procès de 1475.

Henri Molet poursuit son évocation de l'évolution du secteur avec l'installation vers 1170 à proximité de la récente enceinte du Bourg d'une léproserie placée sous le patronage de Saint-Étienne, ce dont s'étonne Michelle Fournié qui avait cru comprendre que la séparation des dîmaires de Saint-Sernin et de Saint-Étienne était assez claire. Henri Molet précise qu'il y a cependant un problème de délimitation à cet endroit, correspondant à l'actuel quartier Saint-Aubin. Il ajoute que la porte de Villeneuve est murée pendant plus d'un siècle, de 1345 jusque vers 1500.

Revenant sur la date de création de la paroisse du Taur, Patrice Cabau rappelle que le maillage paroissial s'esquisse au début du XIII^e siècle. Par ailleurs, un réexamen conduit à situer vers 1255 le document daté par Teulet autour de 1235, mais un autre document des Layettes du Trésor des chartes, daté de 1235, mentionne bien un paroissien du Taur. Puis il rappelle que Saint-Sernin a depuis longtemps reçu le privilège de la maîtrise de son territoire, sur lequel aucun établissement religieux ne peut s'implanter sans son autorisation. Michelle Fournié constate avec intérêt qu'elle garde ce privilège sur la paroisse du Taur.

Jean-Luc Boudartchouk ayant rejoint la Compagnie, la parole lui est donnée pour son rapport sur la candidature de M. Christian Landes au titre de membre correspondant. On procède au vote : M. Christian Landes est élu membre correspondant de notre Société.

Au titre des questions diverses, Jean Michel-Lassure annonce la *Découverte de peintures murales dans l'église Notre-Dame-de-Pitié de Bouloc (Haute-Garonne)*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Olivier Testard remarque que le mur ne paraît pas si humide, et que la remise en place du retable se fera nécessairement en laissant un espace de ventilation à l'arrière, ce qui doit permettre de conserver les peintures.

Le Président regrette qu'aucun programme d'ensemble n'ait été prévu avant la dépose, alors que de telles découvertes sont assez fréquentes. Il a ainsi appris par *L'Auta* que des peintures avaient été découvertes dans l'église Saint-Nicolas, à



TOULOUSE, CHÂTEAU DES VERRIÈRES DE VICTOR GESTA : portail sur l'avenue Honoré-Serres, et bâtiment où est remployée la clef armoriée.
Cliché M. Scellès.



TOULOUSE, CHÂTEAU DES VERRIÈRES DE VICTOR GESTA : écu aux armes du cardinal Vital du Four.
Cliché M. Scellès.

Toulouse, sans d'ailleurs que la découverte ait fait l'objet de plus d'information. C'est en tout cas une affaire à suivre à Bouloc. Nicolas Bru rappelle que c'est le rôle des services de l'État d'accompagner le maître d'ouvrage lors de telles déposes, et il confirme qu'un retable n'est jamais remis en place contre le mur. Le temps nécessaire à la restauration du retable laisse par ailleurs le temps de consolider les peintures.

Patrice Cabau propose une brève communication sur *Une clef d'arc sculptée aux armes du cardinal Vital du Four à Toulouse*.

En le remerciant de nous avoir fait connaître cette clef armoriée inédite, le Président s'émerveille que notre confrère ait pu l'identifier depuis la rue d'où elle est à peine visible. Il se rappelle qu'en effectuant le récolement des sculptures du Musée des Augustins, il s'était rendu compte que cinq clefs de voûte habituellement attribuées à l'église des Cordeliers avaient une origine au moins incertaine. Or les procès-verbaux des séances de notre Société indiquaient que l'église des Cordeliers et le couvent des chanoinesses de Saint-Sernin avait été détruits la même année, en 1873, et que la Société Archéologique s'en était émue et avait mis en place une commission chargée de récupérer les pièces intéressantes des deux édifices. La commission constate cependant bientôt que les clefs de voûte des Cordeliers ont disparu, d'autres étant sans doute déjà passés par là.

Or quatre des clefs de voûte conservées aux Augustins sont des clefs simples, la cinquième est à huit branches, ce qui semble bien correspondre au voûtement de l'église des chanoinesses ; en outre, les analyses du Laboratoire de Recherche des Musées de France y ont révélé des traces de polychromie, mais aucune trace d'incendie. La clef de voûte de l'abside porte une représentation du Christ avec la cordelière des franciscains, les autres des représentations de saint François, d'un cardinal et d'un évêque.

Michelle Fournié confirme que les chanoinesses de Saint-Sernin étaient placées sous la direction spirituelle des franciscains. Louis Peyrusse observe que l'on peut se féliciter de la récupération par Victor Gesta de la clef d'arc aux armes du cardinal Vital du Four.

Le Président annonce que le Bureau a mis en place deux commissions : l'une est chargée de la question des fouilles archéologiques et de l'aménagement de la place Saint-Sernin, l'autre, sous la houlette de Guy Ahlsell de Toulza, d'élaborer un plan d'étude et de mise en valeur des hôtels toulousains. Le Président convie tous les membres intéressés à y participer.

SÉANCE DU 5 MAI 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Péligré, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Cazes, Haruna-Czaplicki, Jaoul, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, MM. Garland, Geneviève, Peyrusse, Stouffs, Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mme Viers, M. Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Balty, Bessis, Fournié, Queixalós, MM. Balty, Garrigou Grandchamp.

Le Président annonce que la Société a reçu une invitation à l'inauguration de l'exposition « La faïence et la terre cuite vernissée d'Auvillar », présentée à l'abbaye de Belleperche (82700, Cordes-Tolosannes) du 2 mai au 30 septembre. Puis il fait circuler un prospectus et un ouvrage communiqués par notre consœur Michelle Fournié :

- le programme du 51^e colloque de Fanjeaux qui se tiendra du 29 juin au 2 juillet, sous la présidence de Mme Alison Stones (Université de Pittsburg), et se consacrera à la question de la « Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique » ;

- un recueil de travaux préparé par Jean-Louis Biget : *Inquisition et société en pays d'oc (XIII^e et XIV^e siècles)*, Collection d'histoire religieuse du Languedoc au Moyen Âge, n° 2, Toulouse, éditions Privat, 2014, 520 p.

Daniel Cazes donne ensuite des informations concernant les deux commissions récemment constituées au sein de notre Société. La première, chargée d'étudier le projet de réaménagement des places Saint-Raymond et Saint-Sernin, s'est déjà réunie et a commencé à travailler. La seconde, « pilotée » par Guy Ahlsell de Toulza, se propose d'étudier les hôtels anciens de Toulouse, sous les aspects de leur histoire et de leur état actuel, de la restauration de ce patrimoine et de son accessibilité au public – les guides touristiques continuent de recommander la visite de ces hôtels, alors qu'on ne peut plus guère les voir, puisqu'ils sont pour la plupart fermés !

Le Président indique enfin le stade auquel est parvenue l'élaboration du programme des séances à prévoir pour la prochaine année académique. Le nombre des demandes de communication étant en hausse d'année en année, le calendrier est établi désormais en fonction des seules vacances universitaires. Pour les quinze séances programmées en 2015-2016, il y a déjà une quinzaine de propositions, en majorité pour des communications longues.

La parole est à Emmanuel Garland pour une communication longue intitulée *Le deuxième âge roman dans le Val d'Aran*, publiée dans ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie notre confrère de nous faire partager, par la série de ses communications consacrées au Val d'Aran, sa connaissance de ce petit pays des Pyrénées, qui fut au Moyen Âge exposé à des influences venues successivement du Nord, puis du Sud. Longtemps tourné vers le Comminges, l'Aran bascula autour du XIII^e siècle vers des horizons méridionaux, cela en dépit des difficultés climatiques bloquant les communications avec le Sud pendant une bonne partie de l'année. S'agissant de la sculpture, la présentation d'Emmanuel Garland a bien montré l'appartenance culturelle du Val d'Aran à la Gaule méridionale, depuis l'époque antique (auges cinéraires) jusqu'aux âges romans (modillons, chapiteaux, linteaux, tympans), ainsi que la nette différence de qualité entre les ouvrages des tailleurs de pierre et les œuvres des sculpteurs sur bois. M. Cazes termine par une question d'ordre linguistique : quelle est au juste la langue de ce pays, où se mêlent espagnol, catalan et gascon ? M. Garland répond que la langue officielle du Val d'Aran, qui est depuis 1996 en Catalogne une entité autonome, est l'aranais. Henri Pradalier se souvient avoir été amené à conclure, lors d'un voyage effectué dans les années 1970, à une prédominance des éléments gascons ; ainsi Salardú est-il prononcé « Salardu ». Emmanuel Garland rappelle que l'Aran fut jusqu'à la Révolution compris dans le diocèse de Comminges.

Henri Pradalier se déclare « ravi » de la vue d'ensemble que les communications de M. Garland procurent sur le Val d'Aran. Ce qui ressort de l'architecture et de la sculpture aranaises du second âge roman, c'est leur « modestie ». Sur le plan structurel, il y a inadéquation chronique des supports aux voûtes, à la différence de ce que l'on peut observer pour l'église de Saint-Béat. Sur le plan du décor, certaines sculptures, comme les christs de Bossòst et de Vilac, sont d'une « maladresse à pleurer ». Emmanuel Garland abonde dans le même sens et qualifie de « bégaïement » la répétition, au long des deux âges romans, des mêmes motifs décoratifs. Il tente alors d'expliquer la « modestie » par l'appauvrissement du pays, qui se vide au XII^e siècle : après la prise de Saragosse, en 1118, une partie de la population de la montagne descend vers l'Èbre ; la construction d'églises nouvelles s'arrête. L'échange de vues donne à Emmanuel Garland l'occasion d'apporter une information inédite : l'église « San Juan de Tredòs », connue seulement pour avoir été ornée jadis d'une peinture romane actuellement conservée aux Cloisters, n'a jamais existé ; elle fut « inventée » au moment du transfert (illicite) à New-York de cette peinture, laquelle provient en réalité de Santa Maria de Cap d'Aran.

Quitterie Cazes remercie Emmanuel Garland pour nous avoir présenté un « beau panorama ». Certains des édifices du Val d'Aran incitent à mettre en question la distinction classique entre roman et gothique. La dichotomie n'est par

exemple pas opératoire dans le cas de Sant Esteve de Betren. Pour cette église, comme pour celle de Salardú, la taille très quadrangulaire de la pierre est l'indice d'une date postérieure au XII^e siècle. Henri Pradalier confirme ce point de vue en faisant observer qu'à Betren, comme ailleurs, l'association d'un chevet triple et d'une nef unique correspond à une conception d'ensemble que l'on doit placer au XIII^e siècle.

Au titre des questions diverses, il est fait état d'un article paru le 19 avril dans *La Dépêche du Midi* et signé par Sylvie Roux, qui tourne autour de « trésors » chimériques que les travaux prévus place Saint-Sernin pourraient faire découvrir, sans toutefois donner aucune idée précise de ce que l'on doit s'attendre à trouver sur ce site historique. Ce papier fournit un exemple consternant de dévoiement des vraies questions. Désinformation ou incompréhension ? Quitterie Cazes, que la journaliste a consultée, penche pour la seconde explication.

Une discussion s'engage entre plusieurs membres à propos des investigations archéologiques à mener sur ce site. Il en résulte que la Ville de Toulouse, qui n'aurait pas l'intention d'engager de fouilles, rechercherait la caution des Services de l'État, lesquels s'en tiendraient à des prescriptions minimales. On en resterait donc à du « préventif ». On relève que ce scénario devient classique à Toulouse.

Guy Ahlsell de Toulza intervient pour signaler qu'il vient de faire entrer dans nos collections une série d'ouvrages, usuels ou régionaux notamment, provenant de la bibliothèque de Lise Enjalbert, décédée il y a peu. Daniel Cazes évoque brièvement le souvenir de cette très aimable personne, qui s'intéressait beaucoup au passé et au patrimoine de notre ville, et qui a étudié notamment ses anciens hôpitaux.

SÉANCE DU 19 MAI 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Péligry, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Cassagnes-Brouquet, Cazes, Haruna-Czaplicki, Jaoul, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, M. Lassure, le Père Montagnes, MM. Peyrusse, Surmonne, Testard, Tollon, membres titulaires ; Mme Joy, MM. Macé, Penent, Sourmia, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Andrieu, Balty, Bessis, Bossoutrot, Fournié, Lamazou-Duplan, Nadal, Queixalós ; MM. Balty, Chabbert, Bordes, Garland, Garrigou Grandchamp, Penent, Rebière.

Le Président demande à la Compagnie d'excuser l'absence de Jean-Louis Rebière et d'Anne Bossoutrot, dont la communication sur *Les remparts de Carcassonne : mythe et réalités* est donc reportée et sera remplacée par des interventions proposées par Quitterie Cazes, Maurice Scellès et Guy Ahlsell de Toulza.

Le Secrétaire général puis le Secrétaire-adjoint donnent lecture des procès-verbaux des séances du 18 avril et du 5 mai, qui sont adoptés.

Le Président annonce que notre confrère Maurice Prin sera fait officier des Arts et Lettres le 4 juin aux Jacobins : la date et le lieu ont été soigneusement choisis, puisque ce sont ceux de l'inauguration des derniers réaménagements du Couvent des Jacobins, contre lesquels Maurice Prin a bataillé pendant des années, mais que sa présence semblera cautionner.

Le Président rend compte de la correspondance reçue, qui compte plusieurs invitations. Mais c'est la réponse du maire de Toulouse qui retient notre attention.

Cette réponse est bien la réponse attendue. Le premier constat est qu'il y a à Toulouse une grande confusion entre fouille et diagnostic archéologique.

Le Président dit avoir en effet appris très récemment qu'un **diagnostic archéologique** serait réalisé sur la **place Saint-Sernin** en juin, et que c'est la DRAC qui décidera de l'ampleur du chantier. Il se dit persuadé qu'il n'y aura pas de fouilles et que nous aurons à nous battre pour convaincre. La commission chargée du projet de Saint-Sernin a commencé à travailler : on a avancé sur les plans et sur l'organisation du chantier, la réflexion sur le musée de l'œuvre se précise... Il est clair que la Ville n'a pas vraiment de projet, mais seulement un aménagement de la place où serait suggéré l'emplacement du cloître...

Maurice Scellès pense qu'il est important, dans le débat qui s'ouvre, de clarifier, pour les Toulousains et leurs élus, les différents rôles. La DRAC ne donne de prescription de fouilles qu'en fonction des résultats du diagnostic archéologique et du projet qui lui est présenté. La décision de fouiller la place Saint-Sernin appartient à la Mairie de Toulouse et la DRAC aurait alors à se prononcer sur les conditions de la réalisation du projet d'ensemble proposé par la Ville. Maurice Scellès pense qu'il faut poursuivre le dialogue avec la Ville en adressant un nouveau courrier au maire, afin de lever les ambiguïtés. Alors que Quitterie Cazes s'interroge sur l'intérêt d'un nouveau courrier dès maintenant, Henri Pradalier rappelle que la décision de restaurer le portail Miégevillie a été en son temps prise par la Ville, contre l'avis de la DRAC, tandis que l'on s'abrite aujourd'hui derrière l'avis attendu. Pour Olivier Testard les dossiers que nous constituons doivent aider la Mairie à s'emparer de sa politique patrimoniale, et Guy Ahlsell de Toulza se déclare en faveur d'un courrier. Le Président conclut la discussion en annonçant qu'il fera le courrier au maire.

La parole est à Quitterie Cazes pour une communication *À propos du relief de saint Jacques de la porte Miégeville, à Saint-Sernin de Toulouse*, publiée dans les *Varia* de ce volume (t. LXXV, 2015) de nos *Mémoires*.

Le Président remercie Quitterie Cazes pour cette communication qui contribue à faire avancer notre compréhension de la figure de saint Jacques, sur laquelle il avoue s'être cassé la tête, ayant trouvé l'affaire très compliquée par des propositions contradictoires. Cette nouvelle hypothèse lui paraît beaucoup plus satisfaisante pour l'analyse de l'ensemble du programme sculpté de la porte.

En réponse à une question d'Henri Pradalier, Quitterie Cazes rappelle que si l'on retient l'identification de Montan pour le relief placé sous la figure de saint Jacques, ce sont les lions de Cybèle que chevauchent les deux prophétesses prêtresses de la déesse. Henri Pradalier revient sur l'autre hypothèse d'une représentation d'Abraham et de Sarah et Agar, figures de l'Église et de la Synagogue, qui ferait écho à la question du salut des juifs auxquels les textes cités par Quitterie Cazes font d'ailleurs allusion. Celle-ci rappelle qu'Olivier Testard a bien démontré que l'Église n'avait aucun intérêt à afficher ses propres travers et qu'il faut écarter l'hypothèse d'une représentation du nicolaïsme. À travers un modèle antique, celui de Montan, c'est l'hérétique quel qu'il soit qui est dénoncé, les chanoines de Saint-Sernin s'arrogeant d'ailleurs peut-être le droit de dire ce qui est bien et ce qui est hérétique.

Emmanuel Garland rappelle que Montan apparaît dans les écrits des Pères de l'Église et que les représentations de Simon le Magicien doivent beaucoup aux évangiles apocryphes. Daniel Cazes ajoute que Montan est un personnage historique, ayant vécu sous Antonin le Pieux, qui se prenait pour l'Esprit et imposait les mains. Sophie Cassagnes-Brouquet note que le fait que la représentation fasse appel à des textes moins connus que la Bible explique qu'elle soit restée méconnue.

Pour Emmanuel Garland, notre compréhension de ces œuvres rencontre une difficulté majeure qui tient au mode de raisonnement, bien différent de celui que nous connaissons aujourd'hui. Le mode analogique rend difficile la perception immédiate de l'ensemble du programme. Emmanuel Garland fait par ailleurs observer que les apôtres du linteau ne peuvent être les témoins de l'Ascension, puisque la Vierge en est absente et qu'à l'inverse, Paul (qui n'y a pas assisté) y est figuré face à Pierre.

La démonstration de Quitterie Cazes paraît à Louis Peyrusse extrêmement brillante. On l'a constaté pour la Renaissance, les bonnes sources sont à chercher dans les sermons et dans de tels programmes, la sculpture est une pédagogie.

La discussion se poursuit, que le Président conclut en soulignant que bien des points restent à éclaircir et que le débat n'est certes pas clos.

Au titre des questions diverses, le Président fait circuler le catalogue franco-espagnol de l'exposition organisée en 1908 pour commémorer le centenaire des sièges de Saragosse, publié en 1910 par la Commission royale du centenaire des sièges de 1808-1809 sous le titre *L'exposition rétrospective d'art – 1908*. L'ouvrage est offert à notre Société par Maurice Scellès, lequel attire l'attention sur les remarquables notices d'œuvre dues à Émile Bertaux.

Guy Ahlsell de Toulza propose à la Compagnie un aperçu de l'**Hôtel de Tornié-Barrassy**, dont les travaux sont toujours en cours.

Le Président le remercie de ces informations précieuses, qui nous montrent à quelle vitesse ce patrimoine change de mains, avec des projets plus ou moins bien ou mal maîtrisés. Daniel Cazes souligne l'admirable qualité de la sculpture, qui lui avait paru proche de celle du collège Saint-Raymond. Pour avoir visité l'hôtel il y a quelques années, il se souvient du grand tinel et de sa cheminée, dont la division par une cloison était alors en cours, et d'une rampe d'escalier en ferronnerie tout à fait remarquable. En réponse à une question de Bruno Tollon, il précise que l'escalier se trouve à gauche en entrant dans la cour à partir de la rue de la Madeleine.

Maurice Scellès présente la maquette qui pourrait être celle de notre nouveau site Internet. Louis Peyrusse pense que l'Hôtel d'Assézat doit figurer dans la page d'accueil. La discussion fait apparaître qu'il serait possible d'avoir une page d'actualités, à la condition que les membres fournissent un résumé accompagné de photographies le jour même de leur communication en séance. La Compagnie s'accorde sur le principe et le Secrétaire général veut bien croire que l'habitude se prendra effectivement.

SÉANCE DU 2 JUIN 2015

Présents : MM. Cazes, Président, Pradalier, Directeur, Ahlsell de Toulza, Trésorier, Scellès, Secrétaire général, Cabau, Secrétaire-adjoint, Péligré, Bibliothécaire-Archiviste ; Mmes Andrieu, Fournié, Haruna-Czaplicki, Jaoul, Merlet-Bagnéris, Napoléone, Pradalier-Schlumberger, Vallée-Roche, Watin-Grandchamp, MM. Bordes, Lassure, le Père Montagnes, MM. Surmonne, Testard, membres titulaires ; Mmes Heng, Nadal, Queixalós, MM. Macé, Molet, Penent, Sournia, Suzzoni, membres correspondants.

Excusés : M. Latour, Bibliothécaire-Archiviste adjoint ; Mmes Balty, Bessis, Bossoutrot, Cazes, Lamazou-Duplan ; MM. Balty, Chabbert, Garland, Garrigou Grandchamp, Rebière.

Invités : M. le professeur Thomas Falmagne, conservateur à la Bibliothèque nationale du Luxembourg, M. Georges Cugulière.

Le Président salue la présence parmi nous du professeur Thomas Falmagne et le remercie pour le don de sa publication intitulée *Les Cisterciens et leurs bibliothèques*, publiée à Troyes en 2012. Après lecture, le procès-verbal de la séance précédente est adopté.

Au titre du courrier, le Président se félicite d'abord de l'arrivée des premiers exemplaires du dernier volume des *Mémoires* de la Société. Il signale ensuite à l'attention des bibliothécaires une lettre d'un correspondant qui recherche des informations au sujet d'un membre de sa famille qui reçut jadis une médaille de la part de la société. Dans un autre courrier, les Archives municipales font part de leur souhait de pouvoir emprunter des documents originaux de notre confrère et géographe Jean Coppolani, dans le cadre d'une exposition à venir au couvent des Jacobins, sur les *Représentations de Toulouse*.

Le Président lit ensuite le courrier qu'il a adressé le 22 mai dernier au maire de Toulouse concernant l'**aménagement des places Saint-Raymond et Saint-Sernin** :

Monsieur le Maire,

Lors de notre dernière séance ordinaire, j'ai lu aux membres réunis de la Société archéologique du Midi de la France votre aimable lettre du 27 avril dernier, dans laquelle vous accusez réception de notre offre de partenariat concernant le futur aménagement des places Saint-Raymond et Saint-Sernin. La motion votée par notre Société reflète en effet notre préoccupation face aux éléments du projet de réaménagement, strictement lié à la voie publique, actuellement connu. Notre Société pense en effet qu'un tel lieu et un tel monument méritent un projet d'une plus grande envergure, à la mesure de ce patrimoine exceptionnel. Un projet qui prenne en compte une fouille archéologique programmée la plus complète possible de l'ensemble du site affecté par les travaux, l'achèvement de la restauration et la valorisation de Saint-Sernin (en se posant bien les questions de la protection du monument, déjà insuffisante aujourd'hui avec les grilles existantes), la construction d'un indispensable musée de l'œuvre, la conservation et la présentation au public des vestiges archéologiques intéressants.

C'est pourquoi notre Société a mis en place en son sein une commission spéciale, formée d'un architecte du patrimoine, d'archéologues, d'historiens, d'historiens de l'art et de conservateurs, pour mener à bien une réflexion sur toutes ces questions, à intégrer dans le cadre d'un projet global qui ne laissera de côté aucun des éléments constituant aujourd'hui le grand site de Saint-Sernin. Lorsque cette commission aura suffisamment travaillé, elle ne manquera pas de faire part de cette réflexion, comme vous le souhaitez, à Madame Annette Laigneau, Adjointe au maire chargée de l'urbanisme réglementaire et de la mise en valeur du patrimoine toulousain. Vous savez que je l'ai déjà longuement rencontrée le 13 mars dernier pour lui expliquer mon point de vue sur le projet Saint-Sernin.

Vous nous faites part de votre souhait d'un diagnostic archéologique, qui sera établi par le Service archéologique de la Métropole. Espérons qu'à la suite de celui-ci, la DRACde Midi-Pyrénées reconnaîtra enfin l'importance capitale de l'ensemble de ce site archéologique, qui est déjà largement connue, et depuis longtemps, par des spécialistes du monde entier. Lors de la discussion qui a suivi la lecture de votre lettre, la plupart des membres de notre Société se sont étonnés du fait que l'intérêt international du site de Saint-Sernin ne soit pas une évidence. Ils ont aussi fait remarquer que la Mairie de Toulouse est propriétaire de la basilique, du Musée Saint-Raymond, de l'Hôtel Dubarry, et de tout l'espace public des places actuelles, et que, détenant ainsi l'ensemble, elle a la rare opportunité d'engendrer là un projet de dimension européenne. Ce dernier, élaboré avec les moyens intellectuels nécessaires, puis réalisé selon un plan directeur, conférerait à Toulouse le rang qu'elle mérite et un atout maître pour sa candidature au Patrimoine mondial de l'UNESCO. Il serait, de plus, susceptible de recevoir des subventions de toutes les institutions publiques françaises et une aide conséquente de l'Europe, comme cela est le cas dans de nombreux projets similaires. L'initiative, selon tous nos membres, devrait revenir à la Ville, dans le cadre de la politique patrimoniale ambitieuse que vous avez, Monsieur le Maire, annoncée. La Société estime que cela ne saurait être fait au coup par coup et en fonction d'avis administratifs qui peuvent être fort aléatoires.

Vous ayant ainsi fait savoir l'opinion, sur l'ensemble du site unique de Saint-Sernin de Toulouse, de notre Société, qui est, de par ses statuts soucieuse de la préservation, la connaissance et la mise en valeur des éminents biens archéologiques et artistiques de Toulouse, je vous prie d'agrèer, Monsieur le Maire, l'expression de ma considération très distinguée et celle de mon meilleur souvenir.

Il est proposé de constituer dès à présent un dossier sur le sujet, comprenant la publication intégrale de notre correspondance avec les autorités. La proposition de mettre en ligne les courriers échangés est approuvée par tous.

Parmi les événements à venir, le Président signale ensuite la prochaine exposition du Musée du Vieux Toulouse, intitulée « Trésors cachés : le Musée du Vieux-Toulouse se dévoile », du 15 juin au 17 octobre ; ainsi qu'une conférence de Magali Vène, le jeudi 11 Juin, aux Archives départementales, sur « François I^{er}, pouvoir et image ». Le 62^e congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, qui aura lieu à Bagnères-de-Bigorre, les 12-14 juin, portera quant à lui sur les « Pays pyrénéens et l'environnement ». Le Conseil général organise également une exposition sur l'œuvre de Marc Saint-Saëns, au château de La Réole. Le catalogue en est donné à la Société. À cette occasion, Michèle Heng rappelle qu'elle avait fait sa thèse sur cet artiste toulousain, qui n'était donc pas si « oublié » que peut le laisser penser le titre du catalogue. Elle se propose d'ailleurs de revenir ultérieurement sur cet artiste dans les *Mémoires* de la Société. Guy Ahlsell de Toulza rappelle que l'entrée de l'exposition, ainsi que le catalogue, sont gratuits, et prévient qu'il s'agira peut-être d'une des dernières grandes expositions d'art toulousain ancien, avant un probable retour de l'art contemporain.

Maurice Scellès annonce enfin le don à la Société du projet de publication inachevé de **Marie-Thérèse Blanc-Rouquette, sur *Quatre siècles d'imprimerie à Toulouse***. Il remercie Maxence Fabiani, des éditions Loubatières, qui a permis ce don, qui devrait être très utile aux chercheurs à venir sur ce sujet.

François Bordes prend ensuite la parole pour présenter une communication courte sur *Des enluminures au service des archivistes*. Il conclut en présentant la page Facebook animée par Maria Alessandra Bilotta intitulée *Southern France Illuminated Juridical Manuscript Production*, qui permet de diffuser et de valoriser les questions liées aux manuscrits juridiques enluminés du Midi de la France.

Le Président le remercie pour sa présentation. François Bordes précise que l'exposition en cours sur Sienne, aux origines de la Renaissance, au Musée des Beaux-Arts de Rouen ne propose que peu d'exemples de la peinture civile, en dehors de la reproduction de la peinture du Bon Gouvernement. Maurice Scellès trouve un peu excessive l'expression « codification archivistique » relative aux dessins étudiés. Pour lui, les images des couvertures permettent seulement d'identifier le capitoulat concerné dans l'ouvrage, mais pas au-delà. François Bordes ajoute qu'en général on trouve aussi le nom du capitoulat en occitan et l'année. Quant aux couvertures siennoises, les registres de la Biccherna et de la gabelle devaient être conservés séparément, donc elles ne portent pas de signes distinctifs. On pourrait parler, à défaut de codification archivistique, au moins d'aides ou d'outils pour les archivistes. Puisque le système utilisé en général recourait plutôt aux lettres (caisse A) ou aux numéros.

Dominique Watin-Grandchamp demande s'il existe un lien entre les saints représentés et la période de l'année considérée, mais François Bordes répond qu'il s'agit uniquement de représentation des capitoulat, topographiques donc, et non chronologiques. Il ajoute que la tranche des livres ne porte pas d'informations, ce qui pose la question de leur rangement. Laurent Macé signale le cas des archives récemment retrouvées à Clermont-Ferrand, et qui étaient ordonnées selon un système de classement suivant les lettres A-V-E M-A-R-I-A. François Bordes ajoute que le cas est fréquent, les mots formant en général l'expression AVE MARIA ou PATER NOSTER. Thomas Falmagne propose de considérer que ces documents d'archives ont pu être conservés à plat, puisque c'était également le cas des manuscrits. Il se demande si les copistes ne sont pas les auteurs de ces représentations. François Bordes répond qu'il n'y a pas dans les comptes toulousains de traces relatives au paiement de ce genre de travaux, alors qu'on trouve des mentions pour la peinture du *Livre des Histoires* ou les fresques des murs de la Maison commune. Il rappelle aussi qu'il n'y avait alors pas d'office de peintre officiel de la Maison commune.

Thomas Falmagne demande si Toulouse possède encore des documents civils du même type enluminés. François Bordes répond qu'en dehors des *Cartulaires de la Ville* et des fameuses *Annales*, peu de documents enluminés sont conservés. Maurice Scellès s'étonne alors de trouver des représentations enluminées de ce type, sur de simples registres de taille. François Bordes souligne qu'il s'agit d'ailleurs d'un document financier, tout comme le sont les registres siennois du même type. Il conclut enfin en précisant que les reliures originales de ces documents ont toutes été perdues, avant même l'époque de Roschach, puisque ce dernier ne les mentionne pas (même s'il faut reconnaître qu'il ne mentionne pas non plus les fragments enluminés qui viennent d'être évoqués).

Enfin, Laurent Macé demande si d'autres exemples sont connus en dehors du cas siennois, en particulier du côté de la Catalogne ou de l'Aragon, qui ont mis très tôt en place un système fiscal demandant le recours à ce type de registre. François Bordes reconnaît qu'il y en a peut-être ailleurs, même si l'exemple le plus connu est le cas siennois.

Après ces discussions, quelques remarques supplémentaires sont faites concernant la vie de la Société. Guy Ahlsell de Toulza annonce d'abord qu'il a acquis des cadres pour disposer les deux relevés de peintures de Maurice Prin qui ornent la salle de séance. Maurice Scellès revient ensuite sur le site de la Société archéologique : il sera entièrement remodelé pendant l'été, avec notamment une page d'accueil fonctionnant sur un fil d'actualité, en miroir de la page Facebook de la Société. Il rappelle à tous les intervenants à venir qu'il faudrait transmettre des images le jour même de leur communication

pour pouvoir illustrer les procès-verbaux de séance. Il remercie enfin Émilie Nadal pour son travail d'animation de la page Facebook, qui compte désormais presque 400 abonnés.

Laurent Macé précise pour ceux qui étaient présents lors de la séance publique, que le membre de l'équipe municipale qui avait promis certaines mesures suite à sa présentation, et qui avait pour cela été chaudement applaudi, n'a depuis jamais repris contact.

Le Président termine en évoquant la prochaine année académique. Le calendrier de cette dernière a été fixé à seize séances dont une séance publique. Il remercie l'assemblée pour cette année passionnante et passionnée, et pour la richesse des débats en cours. Il note d'ailleurs que la question de l'aménagement de la place Saint-Sernin devra continuer à nous occuper même pendant l'été.

Il prononce ensuite la clôture de l'année académique et invite la Compagnie à partager le verre de l'amitié.

TOLOSA

PALLADIA



GLORIAE

MAJORVM

MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ 2014-2015

BUREAU

Président	M. Daniel CAZES
Directeur	M. Henri PRADALIER
Secrétaire général	M. Maurice SCHELLÈS
Secrétaire-adjoint	M. Patrice CABAU
Bibliothécaire-Archiviste	M. Christian PÉLIGRY
Trésorier	M. Guy AHLSELL de TOULZA

MEMBRES TITULAIRES (Nombre limité à quarante par les statuts)

M. Michel ROQUEBERT, Écrivain, Président d'honneur du Groupe de Recherches Archéologiques de Montségur et ses Environs (G.R.A.M.E.), Résidence Guillaume-de-Grimoard, 27 rue de la Providence, 34000 LA GRANDE MOTTE (cor. 1968, tit. 1971).

Mme Jacqueline LABROUSSE, Ingénieur au C.N.R.S. E.R., 30 avenue Angla, 31500 TOULOUSE (cor. 1973, tit. 1974).

M. Bruno TOLLON, Professeur émérite d'Histoire de l'Art moderne à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 11 rue du Pic d'Aneto, 31240 L'UNION (cor. 1975, tit. 1977).

Mme Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, Professeur émérite d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Les Rivals, 11410 SAINT-MICHEL-DE-LANÈS (cor. 1975, tit. 1983).

M. Guy AHLSELL de TOULZA, Professeur honoraire de l'École des Beaux-Arts de Toulouse, Conservateur du Musée de Rabastens (Tarn), 50 rue des Filatiers, 31000 TOULOUSE (cor. 1974, tit. 1983).

M. Daniel CAZES, Conservateur en chef honoraire du musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, et de la basilique Saint-Sernin, 13 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (cor. 1979, tit. 1983).

M. Henri PRADALIER, Maître de conférences honoraire de l'Université, Les Rivals, 11 410 SAINT-MICHEL-DE-LANÈS (cor. 1984, tit. 1984).

M. Louis LATOUR, Professeur honoraire de collège, 106 rue Étienne-Billières, 31 190 AUTERIVE, tél. 05 61 50 60 97 (cor. 1968, tit. 1987).

Mme Françoise MERLET-BAGNÉRIS, Docteur en Histoire de l'Art, Professeur d'Histoire de l'Art à l'École des Beaux-Arts et à l'Institut catholique de Toulouse, chemin du Rouquet, 31450 BAZIÈGE (cor. 1984, tit. 1988).

M. Jean-Michel LASSURE, Docteur en Histoire médiévale, U.M.R. 5 608 UTAH-CNRS, 334 chemin de Tucaut, SAINT-SIMON 31100 TOULOUSE (cor. 1985, tit. 1988).

M. Maurice SCHELLÈS, Conservateur en chef du patrimoine, Docteur en Histoire de l'Art, Région Midi-Pyrénées, Pôle Patrimoine, 22 rue de la Balance, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1989).

M. Louis PEYRUSSE, Maître de conférences honoraire d'Histoire de l'Art de l'Université, 19 place de la Bourse, 31000 TOULOUSE (cor. 1983, tit. 1990).

M. Jacques LAPART, Docteur en Histoire, Professeur au collège Salinis d'Auch, Conservateur des Antiquités et objets d'art du Gers, 8 impasse Pierre-Cadéac, 32 000 AUCH (cor. 1986, tit. 1991).

Mme Quitterie CAZES, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 13 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1991).

M. Patrice CABAU, Professeur d'Histoire, 15 place Saint-Sernin, 31000 TOULOUSE (cor. 1987, tit. 1991).

M. Jean CATALO, Archéologue, 58 rue des Pavillons, 81000 ALBI (cor. 1989, tit. 1994).

M. Pascal JULIEN, Professeur d'Histoire de l'Art moderne à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 20 rue Vanini, 31400 TOULOUSE (cor. 1989, tit. 1994).

M. Bernard MONTAGNES, O.P., Docteur en Histoire de l'Art, impasse Lacordaire, 31078 TOULOUSE CEDEX (cor. 1990, tit. 1996).

Mme Anne-Laure NAPOLÉONE, Docteur en Histoire de l'Art, 2, chemin de Liffard, 31100 TOULOUSE (cor. 1994, tit. 1999).

Mme Nelly POUSTHOMIS-DALLE, Professeur d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 3 impasse des Genêts, 31130 FLOURENS (cor. 1993, tit. 1999).

M. François BORDÈS, Directeur des archives municipales de Toulouse, 5 rue Cazals, 31200 TOULOUSE (cor. 1999, tit. 2001).

M. Jean-Luc BOUDARTCHOUK, Docteur en Histoire, Ingénieur de recherche à I.N.R.A.P., 35 rue du Lion d'Or, 09700 SAVERDUN (cor. 1992, tit. 2001).

Mme Dominique WATIN-GRANDCHAMP, Documentaliste à la Conservation régionale des Monuments historiques, 25 rue Devic, 31400 TOULOUSE (cor. 1992, tit. 2003).

M. Olivier TESTARD, Architecte du Patrimoine, 132 avenue de Castres, 31500 TOULOUSE (cor. 1998, tit. 2003).

- M. Emmanuel GARLAND, Ingénieur, Docteur en Histoire de l'Art, 19 rue du Marboré, 64000 PAU (cor. 1997, tit. 2007).
- Mme Nicole ANDRIEU-HAUTREUX, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art de la Haute-Garonne, 6 chemin du Rat, 31400 TOULOUSE (cor. 2000, tit. 2008).
- M. Vincent GENEVIÈVE, Archéologue numismate, 16 rue Saint-Bertrand, 31500 TOULOUSE (cor. 1999, tit. 2009).
- M. Jean LE POTTIER, Directeur des Archives départementales du Tarn, 1 Avenue de la Verrerie, 81013 ALBI Cedex 9 (cor. 2006, tit. 2009).
- M. Jacques SURMONNE, Conservateur en chef à la médiathèque José-Cabanis de Toulouse, 3 rue Lejeune, 31000 TOULOUSE (cor. 2006, tit. 2009).
- Général Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, Docteur en Histoire de l'Art, 18 place de la Halle, 82340 AUVILLAR (cor. 2000, tit. 2012).
- Mme Michelle FOURNIÉ, Professeur émérite d'Histoire médiévale à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 14 rue du Sergent Nicoleau, 31500 TOULOUSE (cor. 2001, tit. 2012).
- Mme Martine JAOU, Conservateur en chef honoraire du patrimoine, 46 rue Jean de Pins, Bât. B, 31300 TOULOUSE (cor. 2006, tit. 2012).
- Mme Hiromi HARUNA-CZAPLICKI, Docteur en Histoire de l'Art, 34 résidence du Château d'Auzeville, 31320 AUZEVILLE-TOLOSANE (cor. 2007, tit. 2012).
- Mme Véronique LAMAZOU-DUPLAN, Maître de conférences d'histoire à l'Université de Pau, 15 rue Désirée Clary, 64000 PAU (cor. 2009, tit. 2012).
- M. Jean-Marc STOUFFS, Restaurateur de peinture, Les Moulins, 31540 MOURVILLES-HAUTES (cor. 2003, tit. 2013).
- M. Jean-Charles BALTU, Professeur émérite à l'Université de Paris IV-Sorbonne, 82600 AUCAMVILLE (cor. 2006, tit. 2013).
- Mme Sophie CASSAGNES-BROUQUET, Maître de conférences d'histoire à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 31240 SAINT-JEAN (cor. 2009, tit. 2013).
- Mme Marie VALLÉE-ROCHE, Docteur en Histoire médiévale, 1 place du Monument, 34210 MINERVE (2011, tit. 2014).
- M. Christian PÉLIGRY, Conservateur général honoraire de la bibliothèque Mazarine, Institut de France, 42 rue de la Pomme, 31000 TOULOUSE (cor. 1989-1999, 2011, tit. 2014).

MEMBRES HONORAIRES (Nombre limité à dix par les statuts)

- Mme Éliane VERGNOLLE, Professeur d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Franche-Comté, 1 rue Claude-Goudimel, 25000 BESANÇON (hon. 2002).
- M. Jean GUYON, Directeur de recherche au C.N.R.S., Centre Camille-Jullian, Université de Provence, 29 avenue Robert-Schuman, 13621 AIX-EN-PROVENCE (hon. 2002).
- M. Patrick PÉRIN, Conservateur général honoraire du Musée d'archéologie nationale et du domaine du château de Saint-Germain-en-Laye, B.P. 3038, 78103 SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (hon. 2002).
- M. Bruno FOUCART, Professeur d'Histoire de l'Art contemporain à l'Université de Paris IV-Sorbonne, 94 rue Lafayette, 75010 PARIS (hon. 2002).
- M. Maurice PRIN, Conservateur honoraire de l'Ensemble conventuel des Jacobins, Maison Saint-Augustin, 32 rue de la Gravette 31300 TOULOUSE (cor. 1956, tit. 1964-2012, hon. 2012).

MEMBRES LIBRES (Nombre limité à vingt par les statuts)

- M. Jacques BOUSQUET, Professeur émérite de l'Université Paul-Valéry, 15 rue Boyer, 34000 MONTPELLIER (cor. 1957, lib. 1989).
- Mme Yvette CARBONELL-LAMOTHE, Conservateur des Antiquités et objets d'art des Pyrénées-Orientales, 1 boulevard Arago, 66400 CÉRET (cor. 1975, lib. 1992).
- M. Michel POLGE, Architecte des Bâtiments de France, 2 rue Bonnabaud, 63000 CLERMONT-FERRAND (cor. 1985, lib. 1992).
- M. Denis MILHAU, Conservateur général honoraire du patrimoine, professeur honoraire de l'École du Louvre, 94 rue Jean-Vilar, 34200 SÈTE (cor. 1963, lib. 1993).
- Mme Jeanne GUILLEVIC, Diplômée de l'École du Louvre, ancien Conservateur des Musées Paul-Dupuy et Georges-Labit, 69 avenue de Castres, 31500 TOULOUSE (cor. 1971, lib. 1993).
- M. Jean CLOTTES, Ancien Directeur des Antiquités préhistoriques de Midi-Pyrénées, 11 rue du Fourcat, 09000 FOIX (cor. 1971, lib. 1994).
- Mme Marie-Geneviève COLIN, Conservateur du Patrimoine, Le Claux, rue des Écoles, 12320 CONQUES (cor. 1990, lib. 1997).
- M. Germain SICARD, Professeur d'Histoire du Droit à l'Université de Toulouse-I, « Le Colombier », 55 route d'Espagne, 31100 TOULOUSE (cor. 1957, tit. 1961, lib. 1999).
- M. Claude PÉAUD-LENOËL, Directeur de recherche honoraire au C.N.R.S., « La Dame d'Aire », Sainte-Quitterie, COUFOULEUX, 81800 RABASTENS (cor. 1988, tit. 1991, lib. 2000).
- M. Jean-Claude FAU, Docteur en Histoire de l'Art, Professeur honoraire de lycée, 3 faubourg du Moustier, 82000 MONTAUBAN (cor. 1956-2012, lib. 2012).

† M. Maurice GRESLÉ-BOUIGNOL, Directeur honoraire des Services d'archives du Tarn, 19 rue Charles-Péguy, 81000 ALBI (1960-2012, lib. 2012).

Mme Lisa BARBER, D. Phil. de l'Université d'Oxford, La Mandro, 09420 LESCURE (cor. 2004, tit. 2009-2014, lib.2014).

MEMBRES CORRESPONDANTS (Nombre illimité)

M. Bernard PAJOT, Docteur en Préhistoire, Chargé de recherche de 1ère classe au C.N.R.S., 35 avenue Jean-Jaurès, 82300 CAUSSADE (1971).

Mme Michèle ÉCLACHE, Ingénieur au C.N.R.S., 17 rue Amélie, 31000 TOULOUSE (cor. 1977, tit. 1991-2007).

Mlle Marie-Thérèse BRUGUIÈRE, Agrégée des Facultés de Droit, Professeur d'Histoire des Institutions à l'Université de Toulouse-I, 2 boulevard Lazare-Carnot, 31000 TOULOUSE (cor. 1979, tit. 1983-2007).

M. Bernard POUSTHOMIS, Archéologue, gérant de la Société d'investigations archéologiques Hadès, 3 impasse des Genêts, 31130 FLOURENS (1987).

Mme Évelyne UGAGLIA, Conservateur en chef du Musée Saint-Raymond, 25 rue des Couteliers, 31000 TOULOUSE (1989).

M. Jean-Louis BIGET, Professeur honoraire de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, 21 rue Émile-Jolibois, 81000 ALBI (1990).

M. Bertrand de VIVIÉS, Conservateur des Musées de Gaillac, 1 place Saint-Martin, 81290 VIVIERS-LES-MONTAGNES (1991).

M. Jean-Luc LAFFONT, 6 rue de Strasbourg, 31120 PORTET-SUR-GARONNE (1991).

Mme Valérie ROUSSET, Historienne de l'Art, 16 rue Saint-Maurice, 46000 CAHORS (1991).

M. Frédéric VEYSSIÈRE, Géologue-Archéologue, 280 rue du Combat, 82000 MONTAUBAN (1991).

M. Henri GINESTY, « La Ginestière », Pin-Balma 31130 BALMA (1991).

M. Gilles SÉRAPHIN, Architecte du patrimoine, Professeur à l'École de Chaillot, 159 rue Saint-Géry, 46000 CAHORS (1992).

M. Christian MANGE, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 24 rue Saint-Rome, 31000 TOULOUSE (1993).

M. Jean RICHARD, Directeur de recherches honoraire au C.N.R.S., 1 place de Liberté, 34150 SAINT-GUILHEM-LE-DÉSERT (1993).

M. Jean-Claude BOYER, Chargé de recherches au C.N.R.S., 18 avenue Pierre-Allaire, 94340 JOINVILLE-LE-PONT (1993).

Mme Michèle HENG, Maître de conférences honoraire d'Histoire de l'Art de l'Université, 9 rue de Montbula, 64800 NAY (cor. 1994-2001, 2009).

M. Robert MANUEL, Ancien Président de la Société des Amis du Vieux Cordes et ancien conservateur du Musée Charles-Portal, Les Blés d'Or, 81150 CASTELNAU-DE-LÉVIS (1995).

Mme Chantal FRAÏSSE, Assistante de conservation chargée du patrimoine et des bibliothèques de Moissac, Côte Saint-Laurent, 82200 MOISSAC (1995).

Mme Christine ARIBAUD, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, Domaine de Faudouas, 31700 CORNEBARRIEU (1996).

M. Gabriel BURRONI, Staffeur-ornemaniste, Grand-prix des Métiers d'Art S.E.M.A., 5040 route du Fau, 82000 MONTAUBAN (1996).

Mme Marie-Luce PUJALTE, Maître de conférences d'Histoire de l'Art moderne à l'Université de Poitiers, 10 rue Claude Monet, 31200 TOULOUSE (1996).

Mlle Christine JIMÉNEZ, Docteur en Histoire de l'Art, 82 allées Jean-Jaurès, 31000 TOULOUSE (1996).

Mme Françoise TOLLON, Restauratrice de peintures murales et de sculptures, Saint-Jean, 81700 PUYLAURENS (1998).

Mme Marie-Laure FRONTON-WESSEL, Docteur en Histoire de l'Art, 14 rue de la Vaucluse, 31500 TOULOUSE (1998).

M. Hernri MOLET, Archéologue, 3 allées d'Anjou, 31770 COLOMIERS (1999).

M. Christophe BALAGNA, Docteur en Histoire de l'Art, Chargé de cours à l'Institut catholique, 14 rue de la Porte de Rieux, 31310 MONTESQUIEU-VOLVESTRE (2000).

M. Laurent MACÉ, Maître de conférences en Histoire médiévale à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 12 rue Paul-Campadiou, 31200 TOULOUSE (2000).

Mme France FÉLIX-KERBRAT, Chargée de mission d'action culturelle auprès du rectorat E.R., Curvalle Vieux-Bourg, 12550 PLAISANCE (2001).

Mme Virginie CZERNIAK, Maître de conférences d'Histoire de l'Art médiéval à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 18 avenue Henri Barbusse, 31300 TOULOUSE (2001).

Mme Anne BOUSSOUTROT, Architecte du patrimoine, 4 rue Pierre-Fons, 31600 MURET (2002).

M. Jean-Louis REBIÈRE, Architecte en chef des Monuments historiques, 4 rue Pierre-Fons, 31600 MURET (2002).

Mme Françoise GALÉS, Docteur en Histoire de l'Art, Responsable du service patrimoine de la Ville de Millau, 34, rue du Vieux Crès, 12100 MILLAU (2002).

Mme Agnès MARIN, Archéologue du bâti, Le Grand Creux, 17360 LA CLOTTE (2002).

Mme Adeline BÉA, Docteur en Histoire de l'Art, chargée de mission pour l'Inventaire dans le département du Tarn, 70 rue Fieux, 31100 TOULOUSE (2002).

- M. Raymond LAURIÈRE, Docteur en Histoire de l'Art, 27 Combe de la Najagne, 12200 VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE (2002).
- Mme Hélène GUIRAUD, Professeur émérite d'Histoire de l'Art antique à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 2 boulevard d'Arcole, 31000 TOULOUSE (2004).
- M. Christian DARLES, Architecte, Professeur à l'École d'architecture de Toulouse, 5 rue Rodolose, 31300 TOULOUSE (2005).
- M. Philippe GARDES, Docteur en archéologie et histoire ancienne, chargé d'étude et d'opérations à l'I.N.R.A.P., 191 avenue Raymond-Naves, bât. B2, 31500 TOULOUSE (2005).
- Mme Jeanine BALTY, Chercheur au Centre Henri-Stern E.R., 1 avenue de la Résistance, 82600 AUCAMVILLE (2006).
- Mme Louise-Emmanuelle FRIQUART, Chargée de mission pour l'inventaire de la ville de Toulouse, 47 le Clos du Bois, 31130 BALMA (2006).
- Mme Laure KRISPIN, Chargée de mission pour l'inventaire de la ville de Toulouse, 7 rue du Faubourg-Bonnefoy, 31500 TOULOUSE (2006).
- M. Yoan MATTALIA, Docteur en Archéologie médiévale, Appt 2122, 10 rue des Gallois, 31400 TOULOUSE (2006).
- M. Frédéric LOPPE, Archéologue, Iter rue de la Montagne Noire, 11290 ALAIRAC (2006).
- M. Jacques DUBOIS, Maître de conférences d'Histoire de l'Art à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, 110 route de Montvalen, 31340 MIREPOIX-SUR-TARN (2007).
- Mme Caroline de BARRAU, Maître de conférences d'Histoire de l'art médiéval à l'Université de Perpignan, 18 rue du Colonel Rémy, 31200 TOULOUSE (2007).
- M. Pascal CAPUS, Assistant de conservation principal au Musée Saint-Raymond, musée des antiques de Toulouse, 7 rue de Malaret, app. 122, 31000 TOULOUSE (2007).
- M. Patrice GEORGES, Archéologue, I.N.R.A.P., 8 rue Joliot-Curie, 82600 VERDUN-SUR-GARONNE (2008).
- Mme Catherine VIERS, Architecte-archéologue, I.N.R.A.P., 2 rue Marrast, 31200 TOULOUSE (2008).
- M. Alexis CORROCHANO, Docteur en archéologie médiévale, archéologue, EVEHA, 9 rue Ritay, 31000 TOULOUSE (2008).
- M. Roland CHABBERT, Conservateur en chef du patrimoine, Chef du service de la connaissance du patrimoine, Région Midi-Pyrénées, 5012 avenue des Lavandes, 81600 MONTANS (2009).
- M. Emmanuel MOUREAU, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art du Tarn-et-Garonne, 40 rue Moissagaise, 82300 CAUSSADE (2010).
- Mme Anaïs CHARRIER, Archéologue-historienne de l'Art, chargée d'inventaire au service du patrimoine de la ville de Cahors, Bd Gustave-Larroumet, 46150 CATUS (2010).
- Mme Myriam ESCARD-BUGAT, Doctorante en Histoire de l'Art à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, rédactrice à « l'Estampille l'Objet d'art », 6 avenue René Fonck, résid. Lila app. C 707, 75019 PARIS (2011).
- Mme Monique BOURIN, Professeur émérite d'Histoire à l'Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne, 98 rue Joseph-Blanchart, 44100 NANTES (2012).
- Mme Diane JOY, Responsable du service du patrimoine de Rodez agglomération, 9 rue Sainte-Catherine, 12000 RODEZ (2012).
- Mme Inocencia QUEIXALÓS, Restauratrice d'objets archéologiques, 33 rue de Stalingrad, 31000 TOULOUSE (2012).
- Mme Monique GILLES, Ingénieur de recherches honoraire du C.N.R.S., 24 rue de la Dalbade, 31000 TOULOUSE (2012).
- M. Nicolas BRU, Attaché de conservation du patrimoine, responsable du service du patrimoine historique du Conseil général du Lot, 8 rue Lami, 46000 CAHORS (2012).
- M. Nicolas BUCHANIEC, Docteur en Histoire de l'Art, 33 rue des Combes, 03300 CREUZIER-LE-NEUF (2012).
- Mme Sandrine VICTOR, Maître de Conférence d'Histoire médiévale au Centre Universitaire Jean-François Champollion d'Albi, 8 avenue Gambetta, 81300 GRAULHET (2012).
- Mme Geneviève BESSIS, Bibliothécaire honoraire de la Bibliothèque municipale de Toulouse, 34 rue Bernard-Ortet, 31500 TOULOUSE (2013).
- M. Luis GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, Maître de conférences à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, La Savarite, 31310 BALMA (2013).
- Mme Émilie NADAL, Docteur en Histoire de l'art médiéval, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 16 rue Bellegarde, 31000 TOULOUSE (2013).
- Mme Estelle GALBOIS, Maître de conférences d'Histoire de l'art antique, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 12 rue Saint-Pantaléon, 31000 TOULOUSE (2013).
- M. Jean PENENT, Conservateur en chef honoraire des Musées Paul-Dupuy et Georges-Labit, 2 cheminement du Clair-Bois, 31500 TOULOUSE (2013).
- Mme Maria Alessandra BILOTTA, Docteur en Histoire de l'Art, Chercheur à l'Institut d'Études Médiévales, FCSH - Universidade Nova - Lisbonne, IEM - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Edifício I&D 2º piso, Sala 221, Av. de Berna, 26 C 1069-061 LISBOA (Portugal) (2013).
- M. Jean-Louis AUGÉ, Conservateur en chef des musées de Castres, Musée Goya, Hôtel de ville, 81100 CASTRES (2014).
- M. Jean-Pierre SUZZONI, Professeur honoraire à l'Université de Toulouse III, 31450 BAZIÈGE (2014).
- M. Stéphane PIQUES, Docteur en Histoire, 90 rue Étienne-Billières, 31190 AUTERIVE (2014).
- M. Bernard SOURNIA, Conservateur en chef honoraire du patrimoine, 695 route de Taule, 40250 LAURÈDE (2015).
- M. Pierre PISANI, Chef du service archéologique de Toulouse-Métropole, 1480 route de Léojac, 82410 SAINT-ÉTIENNE-DE-TULMONT (2015).

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

Tél. 05 61 23 67 98

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

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

Sur internet :

<http://societearcheologiquedumidi.fr/>

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, un groupe de travail sur la *maison au Moyen Âge*...

Abonnez-vous aux Mémoires !

Des tarifs préférentiels sont accordés aux abonnés sur tous les volumes anciens disponibles.

BULLETIN D'ABONNEMENT
ou de commande, à retourner à la
SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE
Service des abonnements
Hôtel d'Assézat, place d'Assézat, 31000 TOULOUSE

M., Mme, Mlle Prénom

Adresse.....

Code postal Ville.....

Je m'abonne au **Tome LXXV (2016)** des *Mémoires*
que je recevrai dès parution à l'automne 2017

Abonnement franco de port : **35 €**.

(prix public : 40 €)

Etudiant de moins de 30 ans : **25 €**

(joindre une photocopie de la carte)

Je commande le(s) tomes(s) :

au prix de x €.

Frais de port (pour les non-abonnés) : €.

Je joins un chèque de : €.

Je vous prie de joindre une facture à votre envoi : OUI NON

Date

Signature



Mise en page : Art'Air Ed.

*Achévé d'imprimer
sur les presses de
l'imprimerie Escourbiac
81304 Graulhet
Juin 2017
Dépôt légal : septembre 2017*

Henri MOLET

La muraille antique de Garonne

- 15 -

Emmanuel GARLAND

Développement et épanouissement de l'art roman dans le Val d'Aran

- 39 -

Anne-Laure NAPOLÉONE

Les derniers travaux de restauration de la « Maison de la Monnaie » à Figeac

- 65 -

Michelle FOURNIÉ

L'abbaye Saint-Sernin et la paroisse du Taur au prisme du procès des années 1470-1480

- 85 -

Sophie CASSAGNES-BROUQUET

Riches et puissants. La domination d'un groupe artistique au sein d'une société urbaine à la fin du Moyen Âge : les orfèvres de Toulouse

- 107 -

Véronique LAMAZOU-DUPLAN et Virginie CZERNIAK

À la découverte d'une toile peinte médiévale (provenant d'une collection particulière, Lot)

- 133 -

Jean-Michel LASSURE

Un four de fabricant de carreaux d'époque moderne rue Labéda à Toulouse

- 145 -

Varia

Frédéric VEYSSIÈRES, *Nouvelles données archéologiques sur la carrière de marbre Grand-Antique d'Aubert (Ariège)* ; **Jean-Luc BOUDARTCHOUK**, *Mobilier wisigothique issu de collections anciennes en provenance de la nécropole de Las Plasses commune de Monteils (Tarn-et-Garonne)* ; **Raymond LAURIÈRE**, *Les églises à angles arrondis du Rouergue* ; **Marie VALLÉE-ROCHE**, *Le relevé des graffitis de l'autel de Minerve (Hérault) et ses enseignements* ; **Nicole ANDRIEU**, *À propos du « suaire de saint Exupère »* ; **Quitterie CAZES**, *Saint Jacques à la porte Miègeville : nouvelle proposition d'interprétation iconographique* ; **Hiromi HARUNA-CZAPLICKI**, *Quelques observations sur la représentation du Christ mort dans l'enluminure toulousaine au XIV^e siècle* ; **Émilie NADAL**, *Nouveaux fragments d'un bréviaire toulousain conservé à Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 2-1958, vers 1460)* ; **Jean-Michel LASSURE**, *Découverte de peintures murales dans l'église de Bouloc (Haute-Garonne)* ; **Nicole ANDRIEU**, *Des cuirs dorés*

- 157 -

Bulletin de l'année académique 2014-2015

- 207 -