

# SAINT-SERNIN GOTHIQUE

par Henri PRADALIER \*

Saint-Sernin de Toulouse passe à juste titre pour un des plus beaux monuments conservés de l'époque romane : son architecture, apparemment homogène, la sculpture de ses chapiteaux, celle de son mobilier et de ses portails ont nourri la recherche des spécialistes de l'art roman (1). Cependant, l'observation attentive de l'édifice permet de constater qu'il n'a pas la cohérence qu'on lui prête habituellement et que sa construction a connu des interruptions et des modifications, sans altérer pour autant son apparente unité. Certaines des parties ainsi réalisées, qui touchent aussi bien l'architecture que les décors peints et sculptés, datent de la période gothique : ce sont elles qui feront l'objet de cette étude.

Le terme de « gothique » qualifie dans le Midi Toulousain des formes artistiques qui conservent encore une forte empreinte romane. Tel est le cas de la vieille nef de la cathédrale de Toulouse, premier édifice du gothique tolosano-albigeois (2). En retenant comme date pour les débuts de l'art gothique dans l'aire tolosano-albigeoise, celle où fut entreprise l'édification de ce monument (1210-1220), on peut considérer que certaines formes du gothique apparaissent à cette date à Toulouse. Nous qualifierons donc de « gothiques » les travaux réalisés à Saint-Sernin après cette date. Mais les constructeurs ayant eu à cœur de conserver les formes et le plan ancien de l'édifice, l'établissement d'une coupure nette entre le roman et le gothique est rendu assez difficile.

---

\* Communication présentée le 7 janvier 2003, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2002-2003 », p. 247.

1. On aura un aperçu de la bibliographie dans André HERMET et Marie-Louise PRÉVOT, « Bibliographie de l'histoire de Toulouse. 1. Les grandes églises du Vieux Toulouse », dans *Archistra*, 1989, p. 33-68 et dans Henri PRADALIER, « Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge », dans *Congrès archéologique de France. Monuments en Toulousain et Comminges*, 154<sup>e</sup> session, 1996 (2000), p. 256-301, et plus spécialement p. 17, n. 2.

2. Sur le problème du « gothique méridional », on verra Marcel DURLIAT, « L'architecture gothique méridionale au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *École antique de Nîmes*, Bulletin annuel, Nouvelle série, n° 8-9, Nîmes, 1973-74, p. 63-132. Voir également la session de Fanjeaux consacrée à « La naissance et l'essor du gothique méridional au XIII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers de Fanjeaux*, n° 9, Toulouse, 1974; Yvette CARBONELL-LAMOTHE, « Un gothique méridional ? », dans *Midi*, n° 2, 1987, p. 53-58; Jean-Louis BIGET, Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, Henri PRADALIER, « L'art cistercien dans le Midi Toulousain », dans *Cahiers de Fanjeaux*, 1986, p. 313-370; Henri PRADALIER, « Les rapports entre l'architecture civile et religieuse de Languedoc et d'Avignon sous les pontificats de Jean XXII et Benoît XII », dans *Cahiers de Fanjeaux*, 1991, p. 385-403; Henri PRADALIER, « L'art médiéval dans le Midi Toulousain », dans *Congrès archéologique de France. Monuments en Toulousain et Comminges*, 154<sup>e</sup> session, 1996 (2000), p. 11-17, et plus particulièrement p. 15 et 16.

## Saint-Sernin jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle

### Avant 1210

Au début du XIII<sup>e</sup> siècle la collégiale Saint-Sernin était loin d'être achevée. Un bref rappel des étapes de la construction avant cette date permet de le constater (3). Dès 1096 on avait achevé le chevet, le transept avec sa coupole et le premier étage du clocher, les trois travées orientales de la nef, les supports des cinq premières travées du vaisseau central jusqu'à la naissance des grandes arcades. Étaient édifiées également les tribunes des deux travées orientales de la nef, les trois travées orientales des deux collatéraux, et le support d'entrée de la huitième travée du collatéral. Les autres supports émergeaient du sol d'une trentaine de centimètres à peine. Les murs goutterots, par contre, montraient d'est en ouest un étagement en escalier. Ils montaient jusqu'aux voûtes dans les travées neuf et dix, jusqu'au-dessus des fenêtres des tribunes dans les travées cinq à huit, jusqu'au-dessus des fenêtres des collatéraux dans les quatre premières travées. Les supports orientaux du massif occidental, à double colonne engagée, n'étaient élevés que sur une hauteur d'environ trois mètres et le portail occidental jusqu'à l'extrados des voussures. Ce sont là les parties de l'édifice qui étaient terminées au moment du passage d'Urbain II et de la consécration de 1096.

Les parties construites au cours du XII<sup>e</sup> siècle furent à la fois modestes et médiocres. On conserva sans modifications le parti d'origine et l'on exécuta dans le premier quart du XII<sup>e</sup> siècle les travées huit et neuf de la nef dont on avait élevé les parties inférieures jusqu'à la base des baies géminées avant 1096. Beaucoup plus tard, on exécuta au sommet de certaines des piles cinq à sept, dans une pierre coquillière de mauvaise qualité, des chapiteaux à feuilles lisses et abaque échancré, œuvres d'artistes médiocres se contentant d'imiter les corbeilles les plus simples des parties antérieures à 1096, tout en modifiant l'épannelage de celles-ci par un étranglement à mi-hauteur. Il reste difficile de déterminer la date à laquelle les parties de l'édifice correspondant à la réalisation de ces sculptures, c'est-à-dire les travées six et sept, furent terminées.

C'est sans doute autour des années 1200 que l'on modifia le voûtement d'origine des parties basses des tours occidentales. Celles-ci aujourd'hui murées sur leurs faces est et nord pour celle du sud, et est et sud pour celle du nord, reçurent des voûtes sur croisées d'ogives toriques de type cistercien pour l'installation desquelles on retalla la retombée des voûtes d'arêtes initialement construites. Cet aménagement dut être contemporain de l'insertion dans la façade occidentale des plaques sculptées destinées au portail occidental dont le décor ne fut jamais terminé (4).

Furent également réalisées au cours du XII<sup>e</sup> siècle les peintures placées sur deux piliers du collatéral nord représentant un ange et un *Noli me tangere*, les peintures du bras nord du transept exécutées vers 1175, représentant le tombeau vide, la *Désis* et l'exaltation de l'Agneau, ainsi qu'une figure de saint Augustin dans le cloître. À partir des années 1200 se déroulèrent d'autres travaux de peinture, révélateurs à la fois du poids des traditions romanes et du regain d'intérêt que connut le monument de la part des chanoines.

Dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, pour harmoniser l'aspect interne de la basilique, ils entreprirent de faire recouvrir d'un faux appareil en briques et pierres les parties de l'édifice déjà construites. En effet, l'alternance de briques et de pierres, irrégulière à l'origine dans le chevet et les bras du transept, était devenue régulière dans les parties de la nef réalisées peu avant 1096. Pour donner un aspect uniforme à l'ensemble de la construction, les chanoines firent appliquer un badigeon ocre-jaune sur les murs et les voûtes basses du chevet et des bras du transept. Sur les voûtes d'arêtes du déambulatoire, ils firent peindre, à l'ocre-rouge, de faux doubleaux de briques et de pierres alternées. On souligna également par de petits filets ocre-rouge les arêtes des voûtes, et, dans les voûtains, on plaça des étoiles symbolisant la voûte céleste.

On accusa enfin les traits architecturaux de la construction en peignant un faux appareil de briques et de pierres alternées sur les piliers, dont il ne reste pas de vestiges, contrairement à celui que l'on peut voir encore sur les arcs des baies géminées et les arcs de décharge les surmontant (fig. 1). Ces architectures peintes, qui vinrent renforcer les formes en plein cintre des baies géminées, trahissent la survivance des traditions romanes. À cette date, les procédés

---

3. Pour plus de détails voir Henri PRADALIER, « Saint-Sernin de Toulouse... », p. 261-282, et Patrice CABAU, « Les données historiques relatives à la reconstruction de Saint-Sernin de Toulouse (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) : réévaluation critique », dans *M.S.A.M.F.*, t. LVIII, 1998, p. 29-66.

4. Marcel DURLIAT, « Le portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse », dans *Annales du Midi*, LXXVII, 1965, p. 217-223 ; David SCOTT, « A restoration of the West Portal Relief Decoration of Saint-Sernin in Toulouse », dans *The Art Bulletin*, XLVI, 3, sept. 1964, p. 271-282 ; Henri PRADALIER, « Saint-Sernin de Toulouse... », p. 281-282.



FIG. 1. BRAS NORD DU TRANSEPT. Décor peint de briques et pierres.

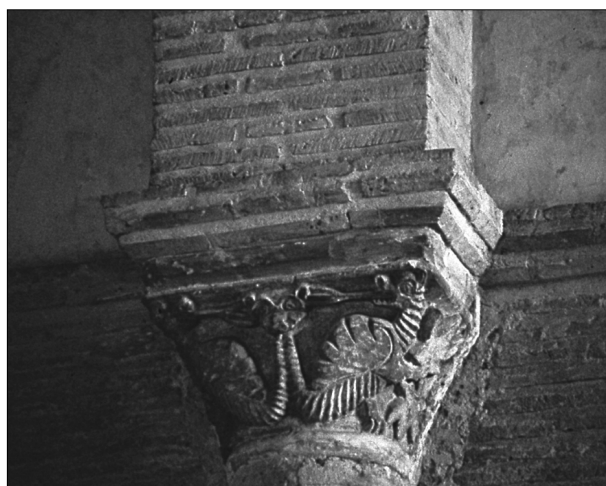
et l'esthétique gothiques n'étaient donc ni acceptés ni compris à Saint-Sernin. On verra comment, au XIV<sup>e</sup> siècle, les peintres ont été mis à contribution pour atténuer, au contraire, le caractère roman de certaines parties de l'édifice.

Enfin, le décor de faux appareil eut pour effet de mettre en valeur les trois peintures murales à thèmes réalisées dans le transept à la même époque : la Vierge en majesté de la chapelle Notre-Dame, dans une des absidioles du bras sud du transept, le Christ en majesté cantonné du tétramorphe, dans une des absidioles du bras nord du transept, et l'Exaltation de l'Agneau, à la voûte de la travée nord-est du bras sud du transept.

### ***L'achèvement de la nef et la timide apparition des formes gothiques***

Les survivances romanes s'expliquent sans nul doute par la volonté qu'eurent les constructeurs de conserver le parti d'origine de la basilique. Les formes architecturales des parties occidentales de la nef, en effet, demeurent fidèles à celles de la construction romane, à un détail près. Il concerne la forme des arcs doubleaux lancés dans les tribunes pour en soutenir les voûtes, où l'on vit apparaître des arcs faiblement brisés. Cette particularité ne serait pas en soi un critère suffisant d'attribution à la période gothique de cette partie de la construction si elle ne s'accompagnait de l'apparition à la retombée des doubleaux du vaisseau central, achevé à la même date, d'une sculpture que l'on ne peut plus qualifier de romane.

Lorsque reprirent les travaux de voûtement de la nef, entre les piles un et quatre, les sculpteurs, qui en profitèrent pour harmoniser les décors en mettant en place des chapiteaux qui se répondaient au nord et au sud, adoptèrent un parti stylistique ignoré dans le reste du monument. Sur les deux chapiteaux les plus orientaux, les feuilles, organisées à partir de l'astragale d'où s'élancent les tiges, sont des espèces polylobées, à découpes multiples, dont le style luxuriant se rattache aux productions des années 1250 à 1260 (fig. 2). Les chapiteaux suivants sont épannelés de

FIG. 2. NEF. Chapiteau (milieu XIII<sup>e</sup> siècle).FIG. 3. NEF. Chapiteau (milieu XIII<sup>e</sup> siècle).

manière à laisser apparent le disque circulaire qui accompagne systématiquement les débuts du gothique en Haut-Languedoc : un masque animalier souligne le disque, et surmonte une végétation répandue en couverture, dissimulant complètement la corbeille. Les deux chapiteaux suivants rappellent des formules plus anciennes, du type du premier gothique narbonnais, avec le sec alignement des feuilles de vigne disposées sur deux registres du chapiteau nord, et l'unique rangée de palmes sèches et polylobées du chapiteau sud. Les chapiteaux du second doubleau sont les seuls chapiteaux animaliers de la série gothique. Garnis, l'un, au nord, d'aigles affrontés, l'autre, au sud, de dragons à queue annelée et à langue bifide (fig. 3), ils sont d'une facture plate et raide (5).

On est, avec ces œuvres quelconques, à la veille de la réalisation d'un ouvrage remarquable, exécuté peu après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle : le baldaquin élevé au-dessus des reliques de saint Saturnin à l'initiative de Bernard de Gensac, abbé de 1242 à 1263.

## La construction du baldaquin

Sa réalisation est un des éléments majeurs du renouveau artistique à Toulouse et elle eut des conséquences considérables sur l'édifice lui-même et sur la découverte du style français dans la ville et sa région. Comme à Carcassonne, avec la chapelle Guillaume Radulphe, c'est par le biais d'une toute petite construction de type expérimental, une micro architecture, que se fit la révélation du style gothique rayonnant. Et c'est dans la basilique Saint-Sernin que survint cette première expérimentation du gothique français. Les travaux entrepris consistèrent à rajeunir la présentation des restes vénérés de saint Saturnin, en les mettant à la portée des fidèles, selon les nouvelles exigences de la piété et du goût (6). Le 6 septembre 1258, le sarcophage de saint Saturnin, conservé dans la

5. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *La sculpture gothique en Languedoc aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, thèse dact., Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, t. II, p. 342-345.

6. Marcel DURLIAT, « Le baldaquin gothique de Saint-Sernin de Toulouse », dans *Actes du 9<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes* (Toulouse 1971). Section d'archéologie et d'histoire de l'art, t. II, Paris, 1976, p. 141-155; *id.*, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, Éché, 1986, p. 127-130; Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc : la sculpture gothique. XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, 1998, p. 93-97; Christian FREIGANG, *Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne Toulouse und Rodez und die Nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc*, Worms, 1992, p. 313-314.



« crypte » (7), fut élevé, (*elevatum fuit inde, cum suo tumulto marmoreo, ad altiorum locum*) (8) par l'évêque Raymond du Falga. On décida alors de l'installer sous un majestueux baldaquin à deux niveaux.

L'exécution de ce chef-d'œuvre de pierre ajourée intervint entre 1259 et 1265. On en établit le soubassement sur le sol de l'ancienne « crypte », et quelque vingt ans plus tard, le 23 juin 1283 (9), on déposa dans la partie haute une somptueuse châsse orfèvrée en argent. Le baldaquin, aujourd'hui disparu, nous est connu par quelques descriptions issues des inventaires de reliques effectués entre le XIV<sup>e</sup> siècle et le XVII<sup>e</sup> siècle ainsi que par trois représentations figurées. La première, de 1661, provient du livre des *Antiennes et oraisons à l'usage de ceux qui auront la dévotion de visiter les sacrées reliques qui reposent dans l'insigne église abbatiale de Saint-Sernin de Toulouse*, la deuxième fut publiée dans l'édition de 1733 de l'*Histoire générale de Languedoc* de Devic et Vaissète (fig. 4), la troisième est un dessin à la plume réalisé par Pierre Rivalz vers 1740, peu avant la destruction de ce baldaquin auquel a succédé l'actuel.

Grâce à ces documents, on peut se faire une idée assez exacte de la construction qui abritait la châsse et le sarcophage de saint Saturnin. Dressé au centre de l'abside, et parfaitement dégagé de toute construction voisine, le « tabernacle de Monsieur saint Sernin » avait la forme d'un hexagone régulier de près de deux mètres de côté. Chaque face était traitée comme un fenestrage ajouré surmonté d'un gâble. Un meneau central recevait deux arcs surbaissés redentés limitant le remplage à la partie inférieure. Ce dernier comprenait lui-même trois trilobes. Un grand trilobe redenté se découpait encore à l'intérieur du triangle du gâble. Les tracés y acquéraient un caractère souple et délié, annonçant le dessin flamboyant. Les rampants des gâbles se hérissaient de crochets et la pointe s'amortissait en un gros fleuron surmonté d'un ange ou d'un apôtre. À la naissance des rampants des gâbles étaient sculptées des gargouilles purement ornementales, cependant qu'aux contreforts étaient adossées six statues d'évêques de Toulouse identifiés à saint Sernin, saint Hilaire, saint Silve, saint Exupère et saint Erembert (10). Chacune de ces figures était surmontée d'un dais. Des grilles dorées protégeaient la châsse.

Alors que la châsse et la partie supérieure du baldaquin furent victimes des transformations du sanctuaire au XVIII<sup>e</sup> siècle, le soubassement, conservé dans la « crypte » supérieure de Saint-Sernin, illustre encore l'ampleur et la qualité de l'œuvre du XIII<sup>e</sup> siècle (fig. 5). Il s'agit d'une construction à plan centré, portée par six piles reliées entre elles par des arcs surbaissés, à triples ressauts adoucis par des tores. L'hexagone délimité par les six piles et par les arcades qui les relient est surmonté d'une voûte d'ogives à six branches, rayonnant autour d'une clef de voûte, et retombant sur les piliers par l'intermédiaire de chapiteaux. La multiplication des nervures et des voûssures sous les

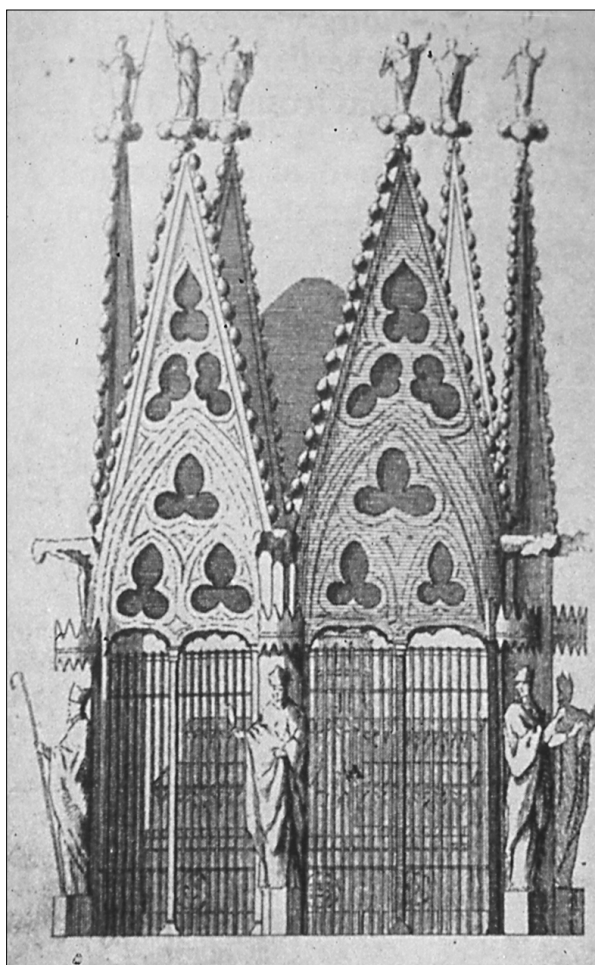


FIG. 4. BALDAQUIN GOTHIQUE. Dessin tiré de l'*Histoire de Languedoc*.

7. Marcel DURLIAT, « Les cryptes de Saint-Sernin de Toulouse. Bilan des recherches récentes », dans *Les Monuments Historiques de la France*, 1971, XVII, n° 1, p. 25-40.

8. Nicolas BERTRAND, *Opus de Tholosanorum gestis ab urbe cōdita*, Toulouse, 1515.

9. Marcel DURLIAT, « Le baldaquin gothique... », p. 148, n. 17.

10. Raymond REY et Achille AURIOL, *La Basilique de Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1930, p. 140.

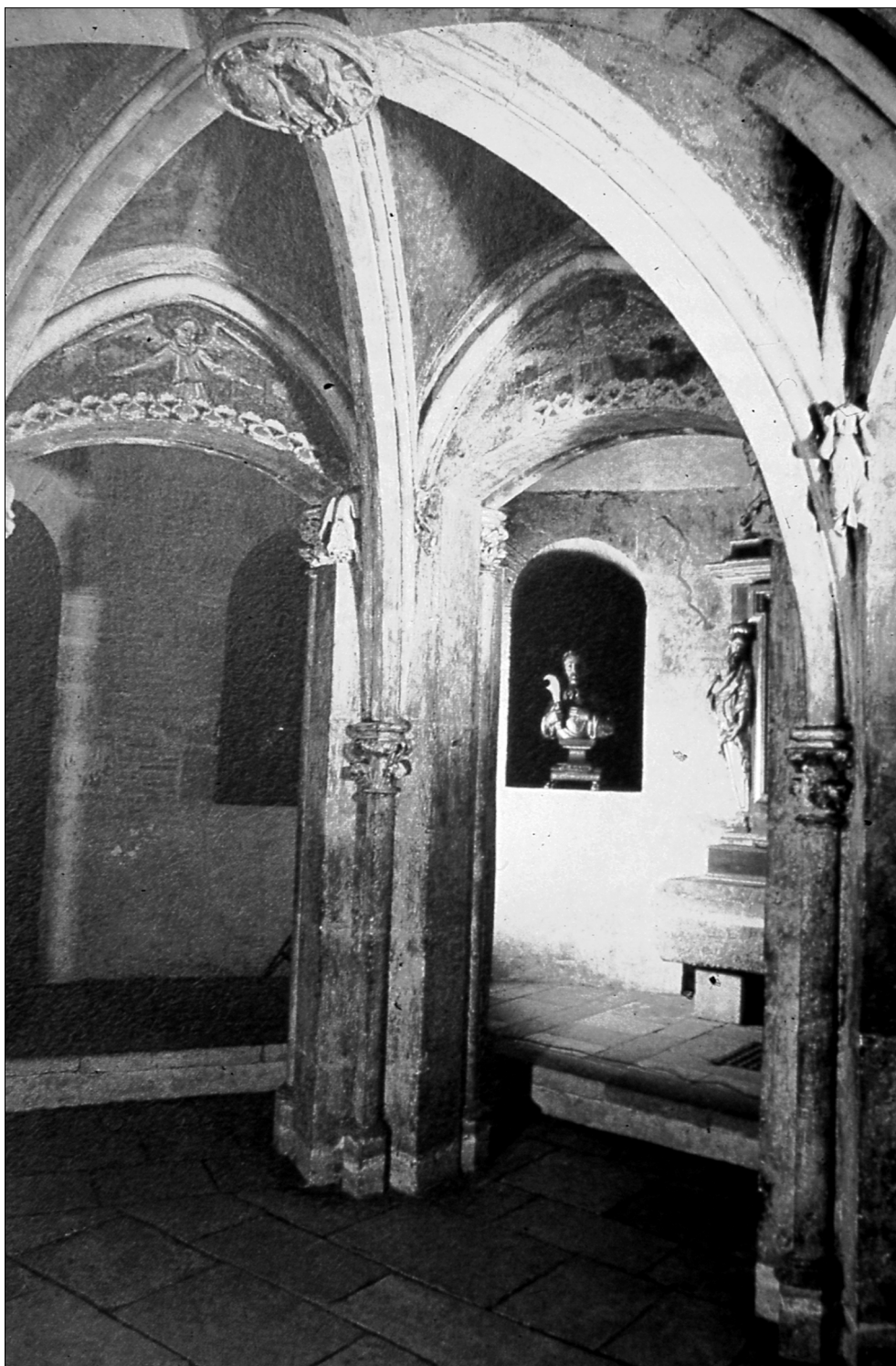


FIG. 5. BALDAQUIN GOTHIQUE. Soubassement.

arcades a permis à l'auteur de cette œuvre raffinée, qui a été comparée à la tribune aux reliques de la Sainte Chapelle (11), de mettre en place une profusion de petits chapiteaux à feuillages, complétés par des motifs sculptés appliqués au départ des formerets.

Le sculpteur du baldaquin a conçu trois types de chapiteaux, à l'épannelage variable selon la place occupée dans l'édifice, et selon le rapport avec le cadre architecturé. Une première série comporte des petits chapiteaux à épannelage tubulaire, dont la corbeille s'achève par un abaque en disque circulaire, sous un tailloir polygonal délicatement mouluré. Le décor couvrant de feuillages au naturel, disséminé sur le fond lisse, s'accroche sur le disque de l'abaque, sans ordre apparent, et les feuillages sont d'une découpe un peu molle. Un second groupe de chapiteaux supporte la retombée des tores à listel, doublant la partie interne des arcades. Le filet est suffisamment aigu pour inciter le sculpteur à le prolonger par un axe de symétrie médian vigoureusement affirmé le long du tailloir, de la corbeille et de l'astragale du chapiteau. Développant le principe de fusion optique du chapiteau et de son support, apparu dans les années 1260 à Saint-Nazaire de Carcassonne dans la chapelle Guillaume Radulphe (12), le sculpteur de Saint-Sernin a découpé des tailloirs et des astragales arrondis, mais terminés le long de l'axe médian par un bec, comme à Carcassonne. Ce bec confère des formes précocement flamboyantes que reprennent les modénatures des bases du baldaquin (13). C'est dans cette série de chapiteaux que le sculpteur du baldaquin pousse le plus loin la fusion chapiteau-colonne, démarche typique du gothique rayonnant (fig. 6).

La troisième série de six chapiteaux placés à la retombée des ogives de la voûte, d'un style beaucoup plus monumental, annonce, par l'épannelage, l'art des premières chapelles de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse. Les ogives du baldaquin, moulurées d'un tore en amande renforcé de tores latéraux, sont soulignées par une arête vive, prolongée sur la colonnette portante par le biais des chapiteaux. Dans ce dessein, le sculpteur a façonné des chapiteaux à crochets, surmontés d'épais tailloirs moulurés, taillés en triangle de manière à ce que la pointe fasse saillie sous le filet de l'ogive. L'axe médian du chapiteau, ainsi amorcé, est accusé par la découpe triangulaire de l'abaque et de l'astragale, et par l'arête verticale de la corbeille, autour de laquelle s'organise le décor. L'accent monumental des tailloirs et des astragales à bec est renforcé par le décor de crochets épanouis, placés sur deux registres, fortement saillants, et symétriquement ordonnés de chaque côté de la ligne verticale directrice (fig. 7). On trouve le même type de chapiteau, surmonté par des tailloirs en bec, dans le triforium de Saint-Denis, côté nord, au niveau de la troisième et de la quatrième travée (14).



FIG. 6. BALDAQUIN GOTHIQUE. Chapiteaux.



FIG. 7. BALDAQUIN GOTHIQUE. Chapiteau.

11. Marcel DURLIAT, « Le baldaquin gothique... », p. 151.

12. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc...*, p. 88-97.

13. Marcel DURLIAT, « Le baldaquin gothique... », p. 153, note la présence de tracés flamboyants dans les bases, ainsi que dans les parties hautes du baldaquin d'après les documents anciens.

14. Caroline Astrid BRUZELIUS, *The 13<sup>th</sup> Century Church at Saint-Denis*, Yale university press, 1985, p. 6-66, fig. 43 et 45.



FIG. 8. BALDAQUIN GOTHIQUE. Clef de voûte.

La clef de voûte du baldaquin (fig. 8) est constituée par un disque légèrement taillé en cuvette portant un Couronnement de la Vierge soigneusement inscrit à l'intérieur du mince bandeau plat qui borde la clef. Le Christ et la Vierge siègent sur un trône réduit à une simple planche taillée en biais. Le Christ retient son manteau de la main gauche, et pose de sa main droite une couronne à trois fleurons sur la tête de Marie. Celle-ci porte un voile court qui cache les cheveux, une tunique et un manteau posé sur les épaules. La chevelure ondulée du Christ, rejetée derrière les oreilles, et la mince attache du manteau, qui plonge en V sur la poitrine, font référence aux modes françaises de même que la taille aiguë des visages et la profusion des plis en bec qui creusent les tissus entre les genoux.

Pour la première fois en Haut-Languedoc, on voit apparaître une clef de voûte historiée dans une construction d'un style gothique rayonnant affirmé. D'emblée, grâce à des sculpteurs issus du monde septentrional, apparaît le renouvellement de l'iconographie avec l'affirmation d'un thème marial que le Midi ignorait jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. L'iconographie choisie – Marie couronnée par son fils et non par un ou des anges – fait référence à un type bien précis que l'on retrouve à Chartres, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, sur le vitrail de la *Mort de la Vierge*, ainsi que dans le *Psautier de Blanche de Castille* à peu près à la même date, au portail du bras sud de la cathédrale de Strasbourg (vers 1230), au portail occidental de Lémoncourt (vers 1230), au bras nord du transept de Saint-Thibault-en-Auxois (vers 1240-1250), et sur le gâble du portail central de la cathédrale de Reims vers 1245-1255 (15).



FIG. 9. CHAPITEAUX DU MASSIF OCCIDENTAL (1300).

## Les suites de la construction du baldaquin

### *Les travaux du massif occidental*

La construction du baldaquin eut d'immédiates répercussions artistiques dans diverses parties du monument. On a vu que les chapiteaux des travées deux à cinq du vaisseau central, de qualité médiocre, reflétaient avec un certain retard le style de plusieurs sculptures narbonnaises antérieures. Par contre, dans la première travée et dans le massif occidental, les chapiteaux révèlent l'irruption du style nouveau, consécutif à la réalisation du baldaquin et à l'introduction du style français à Toulouse. Cet ensemble de chapiteaux, qui matérialise le raccord entre le massif occidental et la nef, se caractérise par le mélange de feuillages drus, épais et foisonnants, qui gagnent les tailloirs des chapiteaux de la travée du massif, et de têtes ou masques animaliers, harmonieusement répartis à l'angle des tailloirs, au contact des corbeilles (fig. 9). La très grande qualité de cet ensemble de huit chapiteaux n'est pas sans rappeler les premiers chapiteaux de l'atelier de Saint-Nazaire de Carcassonne, ou ceux de certaines églises de l'Hérault, Montagnac par exemple (16), où se sont faites la diffusion et

15. R. JULLIAN, « Évolution des thèmes iconographiques : le Couronnement de la Vierge », dans *Le siècle de Saint-Louis*, Paris, 1970, p. 153-160.

16. Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc...*, p. 115-116.

l'adaptation du gothique rayonnant. À en juger par ces œuvres, on a l'impression que la sculpture au naturel n'a été découverte dans les chapiteaux de Saint-Sernin qu'au moment de la jonction entre nef et massif occidental – c'est-à-dire après qu'ait été édifié le baldaquin gothique – par l'appel à un sculpteur étranger à la ville, mais passé sur les chantiers, combien plus novateurs, du Languedoc royal. La dépendance artistique du milieu toulousain paraît tangible, et s'explique par le traditionalisme dont ont fait preuve les artistes locaux tout au long des soixante premières années du XIII<sup>e</sup> siècle. On remarquera enfin que dans cette partie de l'édifice apparaît la voûte d'ogives, qui vient couvrir la travée la plus occidentale de l'édifice entre les deux tours de façade. Dans cette première travée de la basilique, au revers de la façade occidentale court une étroite galerie de circulation flanquée d'une arcature dont les chapiteaux à feuillages mous révèlent la présence d'un autre atelier à Saint-Sernin dans les années 1300. C'est aussi à ce moment-là que fut établie la grande rose qui éclaire la nef depuis la façade occidentale.

#### *La surélévation du clocher*

La réalisation du baldaquin et de la châsse qu'il abritait ne peut être dissociée d'une œuvre majeure entreprise à Saint-Sernin dans le dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle : la surélévation du clocher. Les dessins montrent que la châsse recouvrant le sarcophage de saint Sernin se présentait sous la forme d'une église dominée par un clocher à cinq niveaux, semblable à celui de la basilique, mais dont toutes les ouvertures auraient été identiques (fig. 10). Dans quel sens allèrent les influences ? On peut tout aussi bien imaginer que le clocher ait été surélevé à l'imitation de la châsse comme prétendre que c'est la maquette du clocher ou les travaux en cours sur celui-ci qui influencèrent les orfèvres. Il paraît toutefois plus raisonnable d'accorder une légère antériorité au clocher si l'on en juge par le caractère traditionnel de la sculpture qui le décore. Mais celle-ci peut s'expliquer par le double souci, d'une part de ne pas briser l'harmonieuse continuité avec la partie romane, d'autre part de donner la priorité à la monumentalité sur le décor.

Les trois étages gothiques du clocher, qui auraient donc été entrepris avant 1284, date de la mise en place de la châsse, s'inspirent directement des étages romans inférieurs (fig. 12). On conserva le plan octogonal, le retrait des étages, les baies géminées surmontées chacune d'un arc de décharge et flanquées de colonnettes d'angle. La nouveauté tient à la multiplication de ces dernières, au remplacement de l'arc en plein cintre par l'arc en mitre, lui-même interprétation de l'arc brisé en matériau local, et à l'adoption du carré sur pointe, placé dans l'écoinçon des arcs en mitre, qui est l'adaptation aux formes gothiques des *oculi* romans. Seuls les chapiteaux à feuilles d'eau demeurent traditionnels, à l'exception de deux remplois romans au dernier étage (fig. 11).

Mais l'édification du clocher et du baldaquin sont deux actions qui vont dans le même sens : celui d'une « gothicisation » de l'édifice. La surélévation de la tour de croisée a pour but d'imiter les grands clochers des cathédrales septentrionales et de donner à la basilique une verticalité qu'elle n'avait pas. Elle se singularise, par la

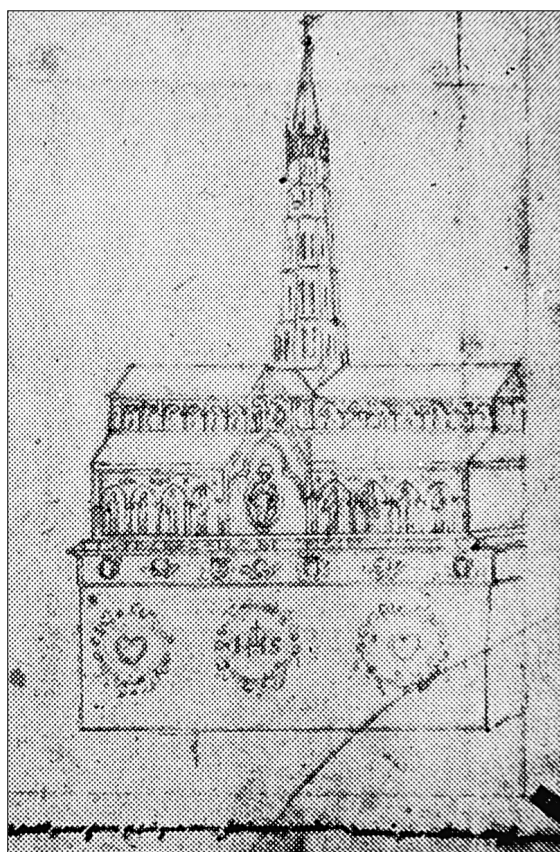


FIG. 10. CHÂSSE DES RELIQUES DE SAINT SATURNIN d'après Rivals (1740 env.).



FIG. 11. CLOCHER. Chapiteau du dernier étage.



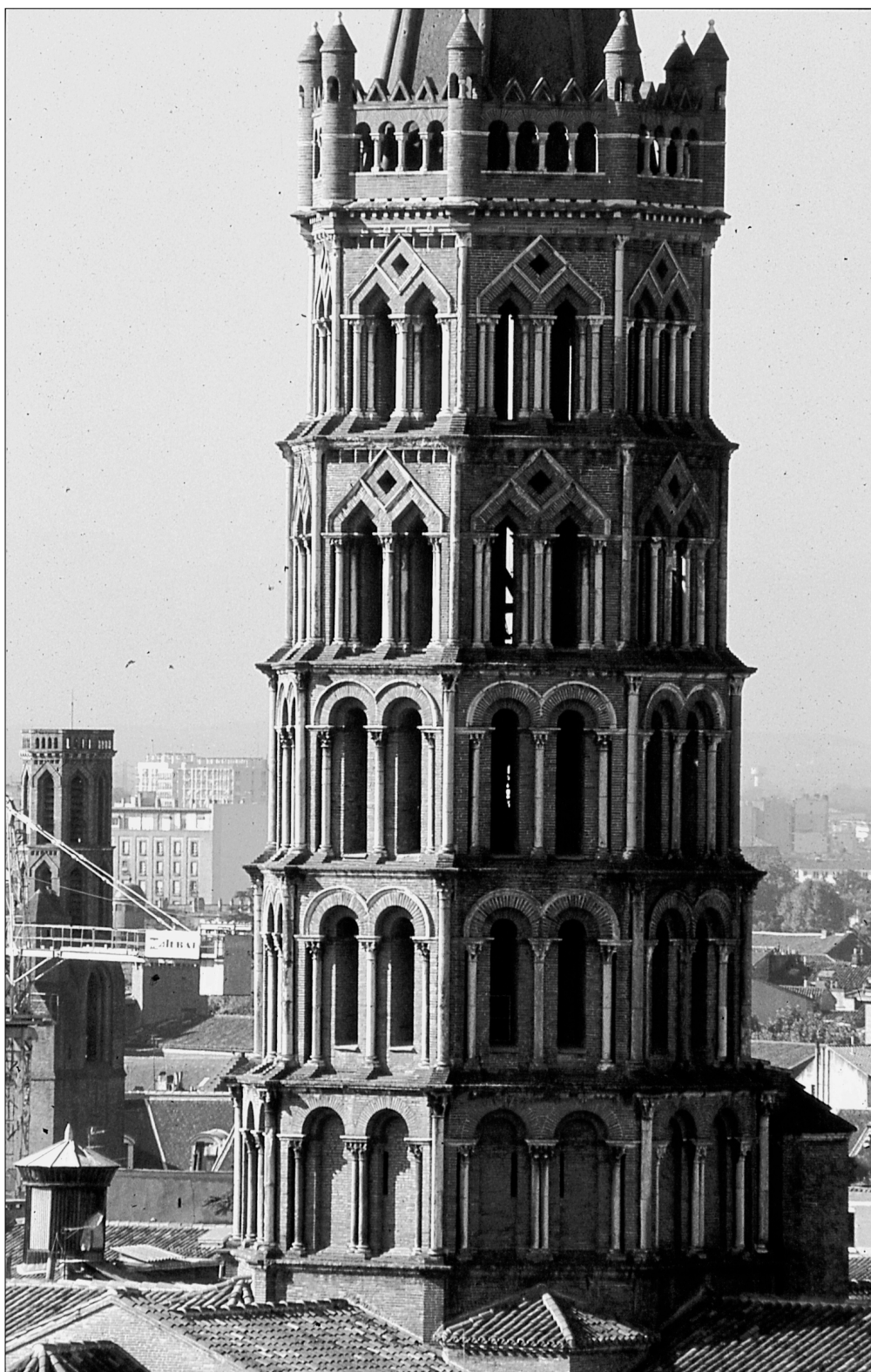


FIG. 12. CLOCHER.

création de l'arc en mitre, une création originale destinée au succès que l'on sait.

### **La Glorification de la Vierge**

La « gothicisation » de Saint-Sernin fut encore accrue, entre 1280 et 1350 par une sorte d'*aggiornamento* du décor peint (17). À la base de la tour nord de façade, la chapelle des Sept Dormants reçut un cycle complet de peintures, et, au cul-de-four de la chapelle Notre-Dame, dans l'absidiole septentrionale du bras sud du transept, on peignit sur la Vierge à l'Enfant exécutée dans les années 1200, une nouvelle scène consacrée à la Vierge.

La lecture de cet ensemble est rendue difficile en raison de la disparition de la partie inférieure du décor et de la réapparition en surface de la peinture antérieure. On distingue cependant, sur un fond bleu semé d'étoiles, le Christ et la Vierge trônant sur un siège unique, au centre de la composition (fig. 13). Marie, à droite de son fils, les mains jointes sur la poitrine, baisse légèrement la tête sur laquelle est posée une couronne. Le Christ, couronné également, bénit de sa main droite et tient, dans l'autre main, le livre posé sur ses genoux. Deux anges cantonnaient la scène. L'un, qui était situé à proximité de la Vierge, a presque entièrement disparu ; le second, placé près du Christ, porte un cierge au sommet d'un grand candélabre. La composition est bordée d'une frise décorative, constituée de larges cercles et de losanges alternés.

La Vierge est vêtue d'un manteau vermillon à manches longues resserrées autour des poignets. Un voile blanc cache ses cheveux, tombe sur ses épaules et descend dans son dos. Les plissés des vêtements, esquissés par des traits bruns assez épais, dénotent une tendance naturaliste sans toutefois matérialiser la présence des ombres et des zones de lumière. Le Christ porte une longue tunique blanche à col en V, surmontée d'une chape vermillon attachée à la poitrine par un médaillon circulaire. La partie inférieure de sa tunique, en arrondi, couvre ses jambes. Un relevé de la peinture murale réalisé lors des travaux de restaurations montre qu'il avait les pieds nus (18). La taille des deux personnages centraux, destinée à souligner leur importance, s'oppose à la taille relativement restreinte des anges. Par là même, il souligne la sacralisation du groupe central. L'ange de droite, vêtu d'une aube bordée d'orfrois, est représenté sous les traits d'un jeune adolescent au visage sévère et recueilli.

Le style de l'ensemble a été soigneusement analysé par M<sup>lle</sup> Chavignon qui note que « les visages sont montrés de trois-quarts, le nez de profil et la bouche de face, procédé propre aux représentations en usage à l'époque gothique. Les caractéristiques physiques des personnages sont très proches. Les visages du Christ et de la Vierge sont de forme ovale et allongée. Cependant, si le menton du Christ se termine en pointe, celui de sa mère est nettement plus arrondi. Au contraire, l'ange montre un petit visage nettement potelé, aux joues généreuses. Tous les personnages possèdent un front large et bombé, un nez fin et allongé dont l'arête se prolonge jusqu'aux arcades sourcilières par un trait de couleur brune, plus épais, qui matérialise les sourcils. Ce puissant modelé du nez crée un effet d'enfoncement des joues et de toute la région orbitaire qui s'apparente à une sculpture. Les narines fortement soulignées sont de forme ronde. Les grands yeux du Christ sont marqués d'une pupille très noire, entourée d'une zone circulaire blanche... Les lèvres très ourlées des personnages, notamment celles de la Vierge, sont soulignées d'un trait brun qui accentue leur volume. Leur commissure est renforcée d'une touche brune de part et d'autre de la bouche qui accentue l'effet de moue boudeuse. La pâleur des visages est atténuée par la présence de touches de couleurs chaudes sur les lèvres et les joues, délicatement rosées, qui insufflent la vie aux personnages ».



FIG. 13. BRAS SUD DU TRANSEPT. Chapelle orientée nord. Glorification de la Vierge.

17. Robert MESURET, *Les peintures murales de Toulouse et du Comminges*, Toulouse, 1958; *Id.*, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1967; Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin...* Éché; Sophie CHAVIGNON, *Les peintures murales gothiques de la basilique Saint-Sernin de Toulouse*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000.

18. Relevé établi par Pierre Bellin en 1974. Archives du Service Départemental de l'Architecture de la Haute-Garonne, dossier Saint-Sernin.

« Les cheveux mi-longs, blonds et bouclés sont séparés par une raie centrale... Les cheveux des anges recouvrent les oreilles et forment de petites boucles sur le haut du front, ceux du Christ et de la Vierge retombent sur les épaules. Les mèches sont séparées de traits brun clair de différentes épaisseurs qui parsèment les chevelures. Le peintre utilise ce procédé afin de créer des boucles plus ou moins marquées : les cheveux sont à peine ondulés autour du visage et retombent en lourdes boucles sur les épaules... Les têtes de la Vierge et de l'ange sont entourées d'un nimbe jaune ocre et brun clair, celui du Christ, identique, est toutefois marqué par la croix de couleur vermillon. »

« La main du Christ est dessinée au moyen du même trait de contour de couleur brun clair que l'on retrouve dans les traits principaux des visages... La longueur de l'index et celle du majeur du Christ, de taille démesurée, compte tenu de celle de la paume, témoignent cependant d'une certaine maladresse. De plus, la main ne semble pas être dans le prolongement de l'avant-bras. Au lieu de nuancer la séparation entre la main et le bras, par un trait plus fin, le peintre utilise un large cerne qui ôte tout naturel et fait naître la sensation que la main est rapportée sur l'avant-bras. On retrouve dans le traitement des mains repliées de la Vierge une même difficulté à articuler les membres supérieurs » (19). La délicatesse de l'ensemble est renforcée « par l'utilisation de couleurs douces notamment dans les visages qui révèlent des qualités artistiques indéniables malgré l'absence de modelé et certaines maladresses » (20).

Contrairement à ce qui a été généralement affirmé (21), il ne s'agit pas d'un Couronnement de la Vierge, mais d'une Glorification de Marie, thème plus ancien que celui du Couronnement, apparu pour la première fois en France au portail de la cathédrale de Senlis, où la Vierge, déjà couronnée, est accueillie par son fils dans le ciel entre deux anges thuriféraires et deux anges porte-flambeaux. À Toulouse, les deux anges thuriféraires sont absents, suivant en cela l'évolution iconographique du thème qui avait vu disparaître ces deux personnages à la façade nord de Chartres dans les années 1205-1210 (22). Le thème de la Glorification de la Vierge allait être progressivement remplacé par celui du Couronnement de la Vierge dont un des exemples les plus anciens est fourni par le portail nord de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris vers 1210-1220. C'est un Couronnement proprement dit, un ange apportant la couronne sur la tête de la Vierge. À partir de là, le thème de la Glorification de la Vierge devait connaître un abandon progressif. La représentation toulousaine en constituerait donc une représentation tardive.

On a traditionnellement daté la peinture de ce cul-de-four des années 1300 par référence au style gothique linéaire dont l'œuvre fournit un exemple certain. Cette datation approximative tient au fait que l'on a les plus grandes difficultés à établir une chronologie de la peinture toulousaine au XIII<sup>e</sup> siècle en raison du très petit nombre d'œuvres conservées dans la ville. En effet, entre les peintures des années 1200 du bras nord du transept de Saint-Sernin et la Glorification de la Vierge, on ne connaît à Toulouse que les peintures récemment découvertes à l'Hôtel Saint-Jean et pour lesquelles les études en cours n'ont encore proposé aucune datation certaine (23). Dans ce désert pictural, l'absence d'œuvres pouvant faire référence a poussé à proposer des dates approximatives. Cependant, l'analyse iconographique de la Glorification de la Vierge, qui apparaît comme un archaïsme – surtout si l'on pense à la présence dans les années 1260 du Couronnement de la Vierge au soubassement du baldaquin – permet de proposer une date antérieure à 1300. Si le thème de la Glorification de la Vierge entre deux anges et non quatre apparaît dès 1205-1210 au bras nord du transept de la cathédrale de Chartres, le style gothique linéaire ne se manifeste que dans les années 1270 dans le domaine royal. Ni l'iconographie ni le style n'interdisent donc de proposer une date aux alentours de 1280-1290 pour cette œuvre, qui s'aligne, à travers une iconographie désuète, sur le style du dernier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. On peut également la comparer, malgré les importantes restaurations qu'il a subies, au décor peint du petit oratoire de la chapelle de la Madeleine au Palais-Vieux des archevêques de Narbonne, daté de 1279 au plus tôt (24).

Le thème de la Glorification de Marie ne connaîtra pas de réel succès par la suite à Toulouse puisque les exemples postérieurs de représentations glorieuses de la Vierge sont toutes des scènes de Couronnement. À la chapelle Notre-Dame-du-Puy dans l'église des Augustins (25), c'est un ange qui porte la couronne au-dessus de la

19. Sophie CHAVIGNON, *ouv. cité*, p. 88-89.

20. *Id.*

21. Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin...*, Éché, p. 150 ; Sophie CHAVIGNON, *ouv. cité*, p. 86.

22. R. JULLIAN, *ouv. cité*.

23. Nelly POUSTHOMIS-DALLE, « Toulouse : un programme de recherches sur l'ancien grand Prieuré des hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem », dans *A.M.M.*, t. 19, 2001, p. 181-187 ; *Id.* « Toulouse : Hôtel Saint-Jean, ancien Grand Prieuré des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, décor peint des enfes », dans *Bulletin Monumental*, t. 160-II, 2002, p. 189-192, propose une fourchette large entre 1200 et 1250.

24. Henri PRADALIER, « La chapelle de la Madeleine au Palais-Vieux des archevêques de Narbonne : architecture et décor », dans *M.S.A.M.F.*, LVIII, 1998, p. 271-274.

25. Françoise GARELLI, *Les Peintures murales de l'église des Augustins*, mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1992, p. 34-35.



tête de Marie. Dans la chapelle Notre-Dame du même couvent des Augustins (26) ou dans l'église des Cordeliers (27), le thème était celui de la clef de voûte du baldaquin de Saint-Sernin, où le Christ, installé avec Marie sur un trône commun dépose la couronne sur la tête de la Vierge. On retiendra enfin que la comparaison avec d'autres ensembles picturaux de la région ne permet d'établir aucun lien de parenté stylistique avec l'œuvre saint-serminienne.

### **Les travaux du XIV<sup>e</sup> siècle : architecture**

La crypte de la basilique subit un nouvel aménagement dans la deuxième décennie du XIV<sup>e</sup> siècle, par l'établissement, à un niveau inférieur et à l'ouest de la crypte primitive, de ce qu'il est convenu d'appeler la « crypte inférieure ». On avait daté le creusement de celle-ci des années 1270-1285 en raison de la présence d'armes placées aux cinq clefs de voûte de cette crypte. Elles avaient été interprétées comme étant celles d'Arnaud de Villemur (abbé de Saint-Sernin de 1263 à 1287), et de la famille des Montaut, dont une fille avait épousé le frère d'Arnaud de Villemur (28). Mais un texte déposé dans les archives de Saint-Sernin (29) montre que ce creusement fut plus tardif et qu'il intervint en septembre 1316. On découvrit à cette occasion un grand nombre de sépultures qui furent attribuées ultérieurement à des saints prestigieux : saint Gilles, les deux saints Jacques, les apôtres Philippe, Simon et Jude, entre autres. Dans l'aménagement de cette crypte, les techniques et l'esthétique gothiques sont évidentes. La croisée d'ogives règne sans conteste ; les nervures sont prismatiques, pour accroître le caractère monumental d'une construction proche de l'œil ; les chapiteaux, sauf celui du milieu, sont dans la veine du feuillage au naturel – désormais traité en bandeau – des parties basses du baldaquin. Il est incontestable que les leçons des années 1259-1265 ont été retenues par les artistes ayant travaillé à la basilique après l'édification du baldaquin, tant dans les parties occidentales que dans les parties orientales.

Le creusement de la « crypte » inférieure et la surélévation du clocher entraînèrent le chemisage des quatre piles de la croisée du transept. On jugea bon de cacher cette lourde maçonnerie de brique par un décor en faux appareil de pierres peintes de couleurs variées : ocre, bleu, jaune. Ce procédé, fréquent en Languedoc depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, connaissait un large succès, puisqu'il avait été utilisé ou était en cours d'utilisation dans le chœur et la nef des Jacobins de Toulouse (30), à la chapelle de l'abbé Auger à Lagrasse, aux chapelles du palais de la Berbie à Albi, à la chapelle du Palais-Vieux des archevêques de Narbonne, pour ne citer que quelques exemples. Ce fut une véritable mode qui allait dans le sens d'une imitation des grands édifices septentrionaux en pierre.

### **Les travaux du XIV<sup>e</sup> siècle : peintures et mobilier**

Le thème du Couronnement de la Vierge tel qu'il avait été représenté à la clef de voûte du baldaquin resurgit sur le mur est de la chapelle des Sept Dormants (fig. 14). Ce vocable désigne la chapelle placée au rez-de-chaussée de la tour nord de la façade occidentale. Cet espace était à l'origine largement ouvert pour faciliter la circulation des pèlerins. C'est probablement dans les années 1300, qui virent la reprise des travaux

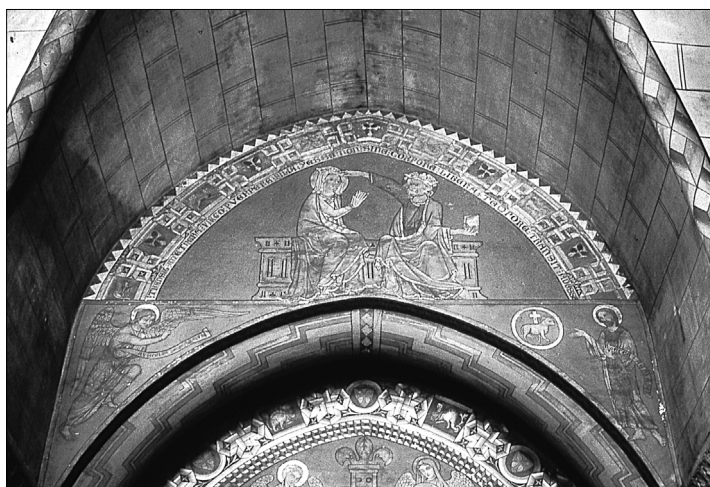


FIG. 14. CHAPELLE DES SEPT DORMANTS. Couronnement de la Vierge.

26. Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest...*, p. 57. L'œuvre n'est connue que par un relevé d'Englière.

27. *Id.*, *ibid.*, p. 60. Œuvre connue par un relevé d'Esquié.

28. Henri PRADALIER, « Saint-Sernin de Toulouse... », p. 292.

29. Pierre de MARTRES, *Liber authenticus miraculorum Corporum Sanctorum*. A.P.S.S., B 32 = *Recollectio privilegiorum*, f. CLXVII-CLXVIII. Voir Patrice CABAU, « De saint Saturnin à Saint-Sernin », dans *M.S.A.M.F.*, t. LXI, 2001, p. 248-256, et plus particulièrement p. 252.

30. Marcabrun VILA, *Les motifs décoratifs peints dans l'église des Jacobins de Toulouse*, mémoire de maîtrise dact., Université de Toulouse-Le Mirail, 1994.

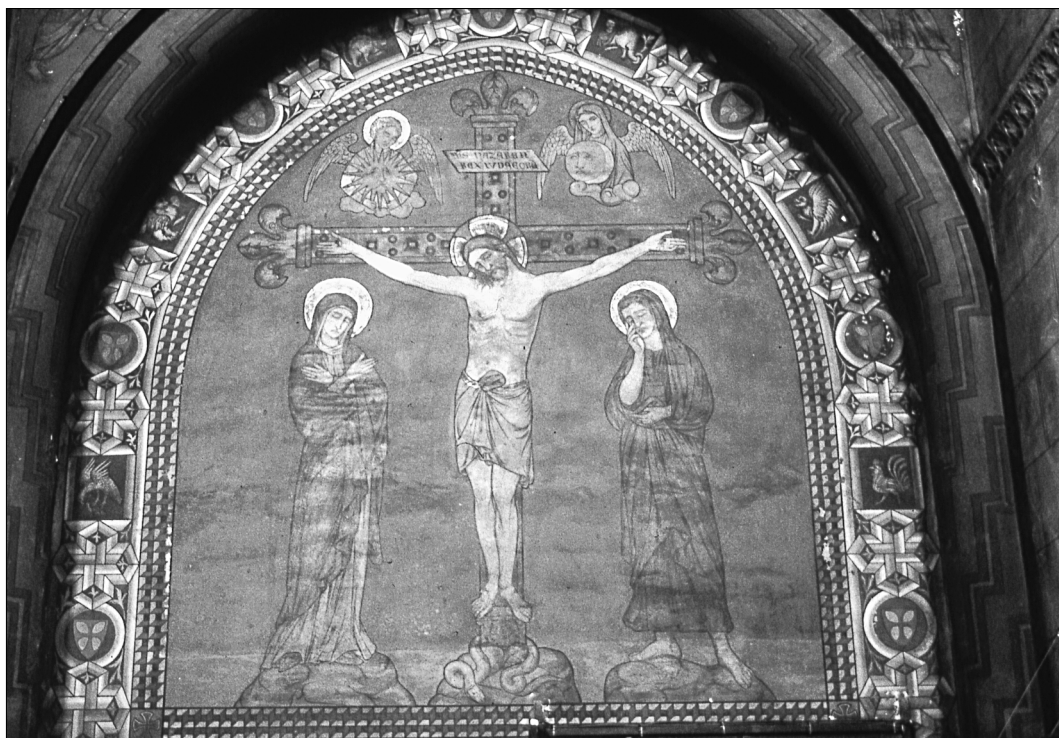


FIG. 15. CHAPELLE DES SEPT DORMANTS. Crucifixion.

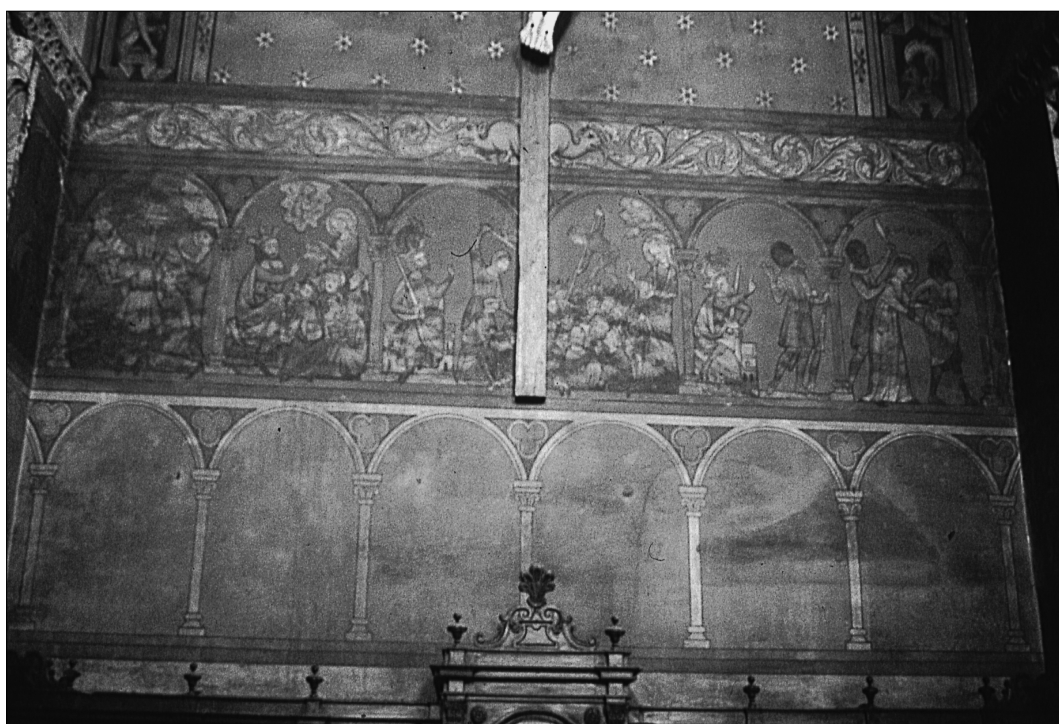


FIG. 16. CHAPELLE DES SEPT DORMANTS. Légende de sainte Catherine.

dans les parties occidentales de la basilique, qu'on décida d'en murer les faces sud et est, le transformant en un lieu clos. Un décor vint animer, côté intérieur, les deux murs nouvellement construits.

Dans la partie supérieure du mur est, sous la lunette formée par la voûte, le Christ, tenant un livre dans sa main gauche rejetée en arrière, couronne de sa main droite la Vierge qui est assise à sa droite sur un trône commun. La scène est encadrée d'une frise décorative de rubans plissés décorée d'animaux fantastiques et d'une inscription en onciales gothiques qui proclame : *TRANSIT AD ETHERA VIRGOE PVERPER A FILIA PERA FILIA IESSENON SINE CORPORE LIBERA TEMPORE TRANSIT AD ESSE* (31). Dans les écoinçons ménagés au-dessous de la scène figurent, du côté de Marie l'archange Gabriel portant un phylactère sur lequel est inscrite la salutation angélique, tandis qu'en face de lui et du côté du Christ se tient Jean-Baptiste en train de désigner un Agneau inscrit dans un médaillon. Ces deux figures doivent être mises en relation avec les personnages du Christ et de Marie qui les surmontent.

La partie inférieure du mur est occupée par une grande Crucifixion (fig. 15). Le Christ est installé sur une croix gemmée dont les extrémités se terminent par des fleurs de lys. Vêtu d'un pagne, la tête inclinée sur son épaule droite, il pose les pieds sur le *suppedaneum*. Au-dessus de la croix, le soleil est figuré par un homme ailé en buste portant l'astre du jour, et la lune par une femme ailée en buste portant le disque lunaire. De part et d'autre du Christ sont placés Marie et saint Jean adoptant une attitude affligée. Au pied de la croix, plantée sur la colline du Golgotha symbolisée par un petit amas de rochers, s'enroule un serpent.

Le linéarisme accusé des contours, les attitudes maniérées du Christ et de la Vierge du Couronnement font pencher pour une datation antérieure à l'introduction du courant italianisant dans la région, soit avant 1340. Mais la plus grande réserve s'impose dans l'analyse stylistique de cet ensemble car les repeints et restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle en ont modifié le style originel (32). Cependant un élément annexe peut permettre de proposer une date probable d'exécution. On voit apparaître, en effet, dans la frise entourant la Crucifixion, les armes, d'argent à la croix pattée de gueules, de Jean-Raymond de Comminges, premier archevêque de Toulouse (1317-1327). La période de son archiépiscopat pourrait convenir à la mise en place de ce décor.

C'est sans doute la date qu'il faut retenir pour le cycle consacré à sainte Catherine d'Alexandrie et placé sur le mur sud de la chapelle (fig. 16). Cependant, là aussi, les repeints du XIX<sup>e</sup> siècle doivent inciter à la prudence pour l'analyse stylistique et la datation (33). Le cycle se développait sur deux registres, mais le

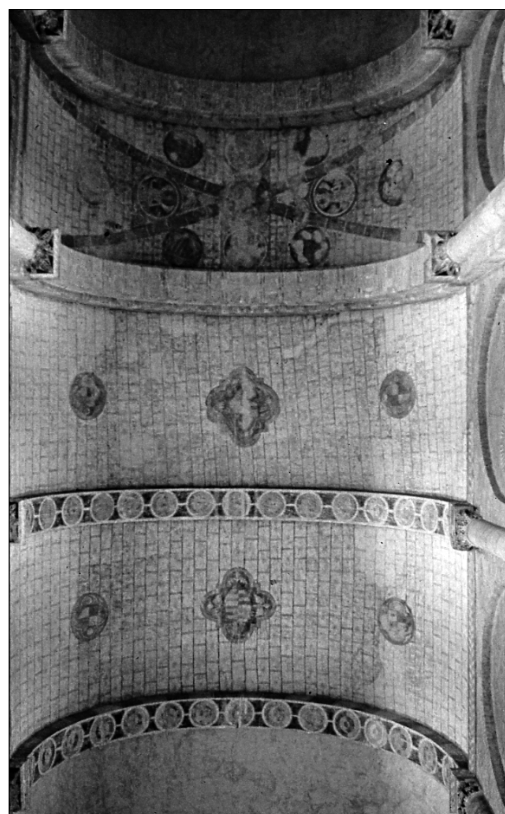


FIG. 17. VAISSEAU CENTRAL DE LA NEF. Décor peint des travées orientales.



FIG. 18. NEF. Vaisseau central. Baie géminée des tribunes. Faux remplages gothiques.

31. « La Vierge-Mère, fille de Jessé entre dans le ciel ; affranchie des lois du temps, mais conservant son corps, elle entre dans la vie parfaite ». Traduction proposée par le chanoine AURIOL, « Les fresques de la sacristie », dans *Bulletin de Saint-Sernin*, n<sup>os</sup> 8, 9, et 10, 1930, et n<sup>o</sup> 1, 1931. Robert MESURET, *Les peintures murales de Toulouse...*, Toulouse, 1958. Voir p. 199 pour l'inscription.

32. Raymond REY et Achille AURIOL, *ouv. cité*, p. 258-266, signalent qu'elle furent restaurées en 1878 par le peintre toulousain Rigaud.

33. Serge MANAUT, *Monographie de la basilique Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1894, p. 35. Raymond REY et Achille AURIOL, *ouv. cité*.



FIG. 19. CRYPTÉ INFÉRIEURE. Statues d'apôtres.

niveau inférieur, sur lequel devait être représenté le martyre de la sainte, a été détruit vers 1835. Au registre supérieur, l'artiste a développé sur huit tableaux la vie de Catherine jusqu'à son emprisonnement (34). Les différentes scènes s'inscrivent dans une architecture peinte d'arcs en plein cintre – dont les écoinçons sont occupés par des trilobes – reposant sur de minces colonnettes supportant des chapiteaux à feuillages. Cette architecture de couleur ocre se détache, de même que les personnages des huit tableaux, sur un fond bleu turquoise. Les scènes des extrémités sont peintes sur les retours des piliers qui supportaient la grande arcade de communication désormais murée.

La première scène figure le mariage mystique de Catherine ; la deuxième montre la sainte refusant de sacrifier aux idoles, représentées sous la forme d'un veau d'or placé au sommet d'une colonne. Dans la troisième scène, Catherine, face à l'empereur (35), convainc les philosophes réunis par celui-ci de la justesse de sa foi. Les quatrième et cinquième scènes illustrent l'exécution par crémation des philosophes convertis par Catherine. Les sixième, septième et huitième scènes montrent l'arrestation et l'emprisonnement de Catherine sur les ordres de Maxence. L'iconographie de cet ensemble présente la particularité d'offrir comme première scène du cycle celle du mariage mystique de la sainte avec le Christ, épisode qui est suggéré dans la *Légende Dorée* peu avant la mort de la vierge, lorsqu'elle entend la voix de Jésus lui dire : « Viens, ma bien-aimée, mon épouse ; voici la porte du ciel qui t'est ouverte... » (36). On ne sait ce qui peut expliquer une telle inversion dans le déroulement du cycle. À l'image de la Crucifixion et du Couronnement de la Vierge, ce cycle du début du XIV<sup>e</sup> siècle s'inscrit, par son style, dans la mise au goût du jour du décor de la basilique.

Il en va de même des peintures gothiques des parties hautes des travées orientales de la nef, là où les chanoines avaient installé leur chœur (fig. 17). La volonté de « gothicisation » de l'édifice y est plus évidente encore puisque la dixième travée de la nef a été décorée d'une fausse voûte d'ogives, constellée de deux anges à la facture quelconque et de médaillons abritant les blasons du pape Jean XXII et de cinq cardinaux. À l'intrados de l'arc occidental de la croisée du transept figure le blason du pape Benoît XII et de quelques autres cardinaux. La lecture

34. Pour la légende de sainte Catherine voir Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée*, Flammarion, Paris, 1967, t. 2, p. 386-395.

35. Celui-ci est nommé Maxence, Maxime ou Maximin Daïa dans *La Légende Dorée*.

36. J. de VORAGINE, *La Légende Dorée*, t. 2, p. 394.

des blasons, due à Maurice Prin (37) a permis de dater ces peintures des années 1340, date proche de la proclamation de la réforme des chanoines réguliers de Saint-Augustin et de l'inauguration du chœur des chanoines qui intervinrent le 15 mai 1339.

Plus significatives encore sont les peintures que l'on est allé placer dans les lunettes des baies géminées des tribunes (fig. 18). Celles du transept avaient déjà fait l'objet d'une attention particulière vers le début du XIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'on avait souligné leur architecture par un faux appareil de briques et pierres peintes à l'ocre rouge sur fond beige. Au XIV<sup>e</sup> siècle, le but poursuivi fut exactement l'inverse : on chercha à gommer le caractère « roman » des baies en question en plaçant dans les lunettes des remplages gothiques semblables à ceux du baldaquin. Ils s'organisent autour de quadrilobes occupés par des personnages, évêques ou abbés.

Le baldaquin et ses abords, à partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, firent l'objet d'aménagements nouveaux. Il existait à Saint-Sernin depuis le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle une confrérie, dite de la Table des Douze Apôtres, qui avait en charge la garde des reliques (38). Or, c'est dans la crypte supérieure qu'étaient conservées de nombreuses reliques exhumées à partir de 1316. La voûte en demi-cercle qui entoure le soubassement du baldaquin n'existait pas alors et le baldaquin se dressait sur toute sa hauteur, isolé, au milieu de l'abside. Cela ménageait sous la voûte hexagonale du soubassement une chapelle largement ouverte sur six côtés, affectée aux confrères de la Table des Douze Apôtres, et où des prêtres appointés venaient célébrer des offices en rapport avec le culte des reliques. On installa en ce lieu, probablement adossées au mur du déambulatoire, treize statues de bois polychrome représentant le Christ et les douze apôtres. Six d'entre elles sont parvenues jusqu'à nous après avoir été plusieurs fois déplacées à l'intérieur de la basilique et avoir connu des vicissitudes diverses. Depuis 1512 elles étaient l'objet d'une vénération particulière en raison d'un miracle auquel certaines d'entre elles avaient été liées (39). Mesurant entre 1,27 m et 1,35 m, elles sont installées aujourd'hui dans la crypte inférieure (fig. 19). On a cru identifier parmi les six statues restantes les apôtres Jean, Jacques le Mineur, Jude, Philippe et Simon.

Le cycle des six statues forme un ensemble stylistiquement homogène. Les figures sont minces et allongées, les corps légèrement déhanchés, les figures aux traits fortement marqués. Les longues chevelures tombent sur les épaules en ondulant et se terminent sur le front par une courte frange. De grands plis creux en bec soulignent la taille sur certaines statues ou s'épanouissent en grandes poches latérales. Les bordures onduleuses des tissus jointes aux cascades de plis tuyautés qui se détachent des corps, certains détails dans l'interprétation des chevelures, des barbes ou des draperies renvoient à l'art du plus grand sculpteur du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle en Languedoc : le Maître de Rieux. Cependant le caractère très réaliste et pittoresque des visages incite à proposer une datation dans les années 1340-1350. Cette commande de statues fut l'occasion, une fois de plus à Saint-Sernin, de faire appel à ce qui se faisait de mieux à Toulouse en matière de sculpture. Dans ce cas, cependant, les artistes appelés par les commanditaires ne firent pas œuvre novatrice, car le Maître de Rieux avait depuis plusieurs années commencé à travailler dans la région et en particulier au couvent des Cordeliers et à la cathédrale Saint-Étienne.

Un décor peint est venu s'ajouter ultérieurement au soubassement du baldaquin. On a agrémenté de peintures la voûte et les petits tympans placés entre les arcs formerets et les arcs surbaissés surmontant les supports de l'hexagone (40). Plusieurs traces de polychromie mettent en valeur et soulignent les différents éléments de l'architecture, notamment les arcs formerets, les voussures et les ogives (fig. 20). La voûte du baldaquin est peinte en bleu nuit et décorée de petites étoiles blanches. Chaque voûtain est recoupé en son milieu par une large bande blanche imitant un voûtain secondaire en trompe-l'œil. Les six tympans portent des anges, dont trois sont relativement bien conservés, installés à mi-corps sur des nuées (fig. 21). Ils sont représentés en position frontale, les ailes déployées, les bras tendus de chaque côté du corps, et ils tiennent dans chacune de leur main une couronne. Les figures se détachent sur un fond à l'ocre rouge foncé. Ils sont revêtus d'une simple tunique à manches longues de couleur blanche ou rosée, resserrée à la taille. Le modelé des drapés est rendu par des ombres grises marquant le creux des plis. L'artiste a pris soin de marier les couleurs qui se répondent en écho entre les vêtements et la couleur des ailes. En effet, les anges à tunique rosée étalent sur la partie interne de leurs ailes des nuances rosées. L'ange à tunique blanche, au contraire, arbore sur ses ailes un camaïeu de blancs et de gris. Il est plus délicat de juger du traitement des visages. Si tous les anges ont un petit visage aux formes arrondies, encadré par des cheveux blonds et

37. Maurice PRIN, « Travaux récents à Saint-Sernin », dans *L'Auta*, p. 48-53.

38. Pascal JULIEN, « De la Table des Douze Apôtres à la Confrérie des Corps Saints », dans *Saint-Sernin de Toulouse, IX<sup>e</sup> centenaire*, Toulouse, 1996, p. 197-223.

39. Pascal JULIEN et Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, « Les « images miraculeuses » de Saint-Sernin », dans *Saint-Sernin de Toulouse, IX<sup>e</sup> centenaire*, Toulouse, 1996, p. 231-243.

40. Sophie CHAVIGNON, *Les peintures murales gothiques...* Nous empruntons plusieurs éléments à ce travail déjà cité.

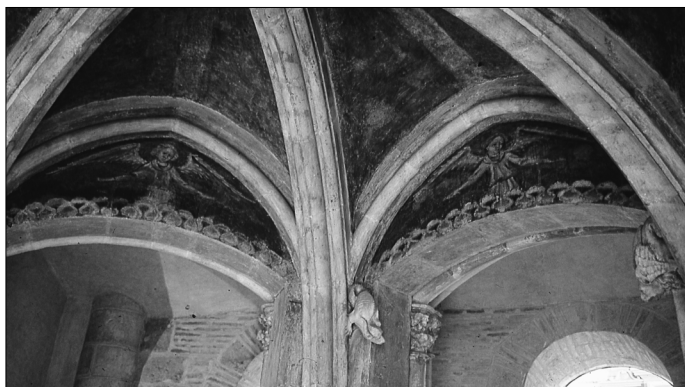


FIG. 20. BALDAQUIN. Soubassement. Décor peint (1400 env.).



FIG. 21. BALDAQUIN. Soubassement. Un ange (1400 env.).

bouclés, un large front bombé, un nez arrondi et une bouche aux lèvres charnues, l'expression donnée aux visages est peut-être le fruit d'une restauration.

Cette série d'anges a été placée autour de la clef de voûte représentant le Couronnement de la Vierge et c'est en l'honneur de celle-ci que figure le chœur angélique. Du reste, comme le Christ en train de couronner sa mère, les anges du baldachin portent une couronne et non les instruments de musique habituels. La représentation d'anges brandissant des couronnes est en effet un type iconographique encore rare dans la peinture murale au XIII<sup>e</sup> siècle. Il se répandra progressivement au XIV<sup>e</sup> et davantage encore au XV<sup>e</sup> siècle, plus dans l'enluminure et la sculpture que dans la peinture murale. On en trouve cependant une série sculptée à la Sainte-Chapelle, à Paris, entre les figures d'apôtres de la chapelle haute et, vers 1300, dans la décoration sculptée du chœur de Saint-Louis de Poissy.

Le style des anges se caractérise par une attitude souple, des plis ondulés, le déhanchement des corps et une approche naturaliste des corps. Un réel modelé se dégage de ces œuvres qui s'éloignent du gothique linéaire et incitent à les placer à une date avancée du XIV<sup>e</sup> siècle, voire au début du XV<sup>e</sup> siècle. On aurait donc tardivement accompagné la scène du Couronnement de la Vierge installée à la clef de voûte par ce décor peint. Il exalte Marie Reine, illustrant en cela les paroles de l'antienne que l'on chante aux complies du dimanche : *Ave Regina cælorum, ave domina angelorum*. Il est probable que ce décor des années 1400 a succédé à un décor antérieur dont rien ne nous a été conservé.

Les parties sauvegardées de Saint-Sernin ne nous donnent qu'une idée imparfaite de ce que put être le monument à l'époque gothique. Plusieurs traces de peintures, ou la mention de décors disparus, montrent que la basilique posséda un décor gothique plus abondant. Pour mémoire, et sans prétendre être exhaustif, on citera les peintures des deux cryptes, que Du Mège fit disparaître vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle; le Christ en majesté dont on devine à peine la trace au-dessus de la Porte Royale, à l'extrémité du bras nord du transept; les nombreux vestiges de décors géométriques ou de faux appareil de pierre, visibles dans diverses parties de l'édifice tant dans les tribunes que dans les parties basses (tribune sud du bras sud du transept, dixième travée du collatéral sud); les médaillons qui décoraient les voûtes et les ébrasements des fenêtres (galerie nord du bras nord du transept, chapelle Sainte-Germaine, première travée du collatéral sud); les frises végétales, très effacées, et difficiles à dater qui ornent les intrados de nombreux arcs et de certaines voûtes des collatéraux (doubleaux des collatéraux, intrados des baies géminées des tribunes, voûte de la première travée du collatéral majeur au sud); sans oublier bien sûr la Vierge à l'Enfant entourée des saints Saturnin et Jacques qui se trouvait dans l'enfeu des comtes (41) et les cartes du ciel

41. Pour un aperçu quasi exhaustif sur les peintures de Saint-Sernin, on se reportera à Sophie CHAVIGNON, *ouv. citée*.

placées au-dessus du collatéral mineur nord, invisibles pour les visiteurs (42). On peut imaginer également ce qu'aurait pu être la façade de la basilique terminée si les moyens n'avaient pas fait défaut pour l'achever.

Les reliquaires gothiques, dont certains étaient somptueux, ont été fondus durant la Révolution. Les inventaires des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles mentionnent, outre la châsse-reliquaire en argent de saint Sernin, le reliquaire offert par Jean de Cardailhac vers 1370-1375, les reliquaires de saint Jacques, de saint Exupère et deux autres reliquaires de saint Sernin (un du chef, un du bras) (43). Leur étude stylistique est désormais impossible en raison de leur disparition.

Enfin, il faut conserver à l'esprit que la basilique s'insérait dans un ensemble canonial qui connut lui aussi des travaux à l'époque gothique et devait participer au spectacle que pouvait donner ce majestueux ensemble qui mérite encore de nombreuses études.

## Conclusion

Le XIII<sup>e</sup> siècle a été un grand siècle non seulement pour la création artistique à Saint-Sernin de Toulouse mais aussi pour l'approche que l'on peut avoir de l'évolution des goûts et des formes dans l'édifice et, au-delà, dans la ville elle-même. Le début du siècle montre la survivance de traditions romanes altérées : la poursuite de la construction se fait en reprenant le plan et les formes du XI<sup>e</sup> siècle, les décors peints destinés à harmoniser l'aspect de l'architecture intérieure viennent renforcer le caractère roman du bâtiment, les chapiteaux sculptés à la retombée des doubleaux sont des œuvres abâtardies, exécutées sans talent ni esprit créatif, qui commencent à s'éloigner des formes romanes ; enfin, les décors figurés, en particulier celui de l'Adoration de l'Agneau dans le bras nord du transept, ne sont qu'une imitation sans génie d'œuvres romanes antérieures.

Le grand événement fut l'édification du baldaquin destiné à abriter le sarcophage et les reliques de saint Sernin. Sa réalisation fut l'occasion de découvrir le style français à Toulouse et provoqua donc une révolution esthétique non seulement à Saint-Sernin même, mais aussi, en particulier pour la sculpture, au chœur de la cathédrale Saint-Étienne dont la construction fut entreprise dans les années 1270, soit peu après l'achèvement du baldaquin. On retrouve à Saint-Étienne le même atelier, la même sculpture feuillagée dans les chapelles et le bas-côté nord du chœur, on y constate l'apparition des clefs historiées, et le même renouvellement de l'iconographie par l'introduction de thèmes mariaux.

La surélévation du clocher, de son côté, fut la première de ce type en Toulousain. Le clocher des Jacobins ne vint que plus tard et sans doute après l'érection du clocher de l'abbaye cistercienne de Grandselve, aujourd'hui complètement disparu. La date de surélévation du clocher de Saint-Sernin est à placer vers 1270-1280, celle de la construction du clocher des Jacobins, seulement entre 1292 et 1298 (44). De là, toute la région a été irriguée par le modèle saint-serninien (Beaumont, Lombez, Pamiers, Saint-Ybars, Saint-Lizier, Augustins de Toulouse), et ce jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (Escalquens) (45). La surélévation de la tour de croisée eut pour but d'imiter les grands clochers des cathédrales septentrionales et de donner à la basilique une verticalité qu'elle n'avait pas. Avec l'érection du baldaquin, elle tendit vers un but évident : la gothicisation de l'édifice par le recours aux procédés les plus nouveaux du domaine royal.

Celle-ci est tout autant perceptible dans les décors peints des alentours de 1300. Le style gothique linéaire fait une entrée définitive sur le chantier de Saint-Sernin à partir des années 1280-1290 avec la Glorification de la Vierge dans la chapelle Notre-Dame du bras sud du transept et se poursuit avec le décor de la chapelle des Sept Dormants, tandis que les faux appareils de pierres colorées imitent les constructions en pierre.

42. Bertrand DUCOURAU, « Deux cartes du ciel peintes à la basilique Saint-Sernin », dans *Monumental*, n° 22, 1998, p. 60-61.

43. C. DOUAIS, *Documents sur l'ancienne province de Languedoc*. t. II, *Trésor et reliques de Saint-Sernin de Toulouse*. I, *Les inventaires* (1246-1657), Paris-Toulouse, 1904.

44. Sylvain STYM-POPPER, « L'ancien couvent des Jacobins à Toulouse », dans *Les Monuments Historiques de la France*, 1968, p. 13-52.

45. Henri PRADALIER, « Le clocher de la cathédrale de Pamiers », dans *7<sup>e</sup> centenaire de la création du diocèse de Pamiers*, Pamiers, 1997, p. 35-56.



Cette évolution stylistique est à mettre en relation avec les événements politiques et religieux survenus à Toulouse à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. On notera la coïncidence chronologique entre l'apparition des formes gothiques françaises et un événement politique important : l'accession d'Alphonse de Poitiers au pouvoir. On a l'impression qu'artistes et commanditaires ont attendu, pour se tourner vers les formes nouvelles venues de France, le moment où le frère du roi succédait au dernier des Raymond. On pourrait s'étonner de voir les Villemur, les Montaut, les Jourdain de l'Isle collaborer à l'introduction de l'art français en toulousain. Ils constituent en effet l'aristocratie méridionale des fidèles parmi les fidèles à la dynastie comtale des Raymond, quand ils ne sont pas leurs parents (Bertrand de l'Isle-Jourdain, évêque de Toulouse, était par sa mère Indie, bâtarde de Raymond V, à la fois petit-fils de ce dernier, neveu de Raymond VI et cousin germain de Raymond VII). Pourquoi cette attitude ? Parce qu'après la mort de celui-ci, les élites se rallient, sans doute par réflexe légitimiste, au nouveau comte de Toulouse, gendre du dernier membre de la dynastie précédente. À travers lui, c'est aussi le ralliement à un royaume dirigé par un souverain, frère du comte, qui a une réputation de justice et de sainteté que l'on ne peut contester.

Les campagnes de travaux des années 1316-1340 (creusement de la crypte inférieure, décor de la chapelle des Sept Dormants) sont à mettre en relation avec des événements d'une autre nature : le dépècement de l'évêché de Toulouse, transformé pour la cause en archevêché, et la création des nouveaux évêchés par Jean XXII (46). Ce redécoupage provoqua dans les nouveaux sièges épiscopaux la recherche de reliques pour exalter les saints patrons des diocèses créés. Le phénomène fut identique à Saint-Sernin. On creusa pour trouver le plus grand nombre de reliques. Il est possible que le premier archevêque de Toulouse, qui a, semble-t-il, commandé le décor de la chapelle des Sept Dormants, ait encouragé une démarche analogue à Saint-Sernin, puisque ses armes figurent dans la chapelle en question, ou que les chanoines aient voulu rivaliser avec les nouveaux sièges épiscopaux afin de ne pas perdre les avantages que pouvaient procurer le pèlerinage, renforcé ainsi par la présence de reliques nouvelles et prestigieuses. On notera cependant que les découvertes et élévations de Saint-Sernin s'inscrivent aussi dans un courant général au XIII<sup>e</sup> siècle.

Malgré le grand intérêt que constitue pour la basilique Saint-Sernin et pour Toulouse l'apparition des formes gothiques septentrionales à travers la réalisation du baldaquin, il faut bien considérer, que comparée, au Languedoc voisin, Toulouse est loin d'être une ville pionnière en matière artistique. En 1259-1265, plusieurs villes du Languedoc royal ont déjà reçu, compris et adopté les formes septentrionales. On citera le cas de la Tour de Constance à Aigues-Mortes, qui, dès 1240-1245, introduit l'architecture savante des ingénieurs royaux en même temps qu'une sculpture déjà gothique. On citera également le cas de Carcassonne, sénéchaussée royale où, dès la construction de la chapelle de Guillaume Radulphe, à partir de 1260, les modes françaises sont introduites. On rappellera également que le chevet de la collégiale Saint-Paul de Narbonne, entrepris dès 1224 et en travaux jusqu'en 1265, montre déjà une connaissance certaine des procédés du premier gothique, ainsi que la cathédrale de Béziers, dont les reconSTRUCTEURS, à partir de 1210, utilisent quelques modèles royaux. Enfin à Carcassonne comme à Najac les décors intérieurs du château ou des tours des remparts montrent qu'aux alentours de 1250 le gothique rayonnant était solidement implanté dans une aire géographique entourant Toulouse, qui continuait à ignorer ces formes.

La réalisation du baldaquin fut donc un événement essentiel pour l'introduction du gothique rayonnant dans la ville. Il y eut un avant et un après baldaquin. On l'a vu, dans la basilique elle-même, le baldaquin fit immédiatement école et facilita l'introduction des modes françaises aussi bien dans la sculpture et l'architecture que dans le décor peint. Mais les conséquences se firent sentir au-delà de la basilique. C'est ainsi que les chanoines de la cathédrale Saint-Étienne, commencée dans les années 1270, firent appel aux artistes du baldaquin pour la sculpture des moulures, des nervures, des chapiteaux et des clefs de voûtes de l'ouvrage commençant. Ainsi, Toulouse s'ouvrait au nouveau gothique du Nord, celui de la cour de saint Louis. Cependant, l'introduction des procédés français ne se fit pas sans aménagements ni interprétations, et un courant proprement local, surtout dans le domaine architectural, subsista à travers la construction des édifices des Ordres Mendicants. C'est ce qui fait l'originalité de l'art gothique dans le Midi toulousain.

---

46. C'est ce qui ressort de travaux en cours, menés par Michèle Fournié, Fabrice Ryckebusch et Agnès Dubreil-Arcin. Voir Agnès DUBREIL-ARCIN, Michelle FOURNIÉ et Fabrice RYCKEBUSCH, « Jean XXII et le remodelage de la carte ecclésiastique du Midi de la France : une réforme discrète », à paraître (2003), dans *RHE*. Je remercie Michelle Fournié de m'avoir fourni les renseignements sur ces recherches en cours.