

MÉMOIRES
DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE
DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXIX - 2019

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

LES PEINTURES MURALES DU CROISILLON NORD DE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE : UN PROGRAMME AU SERVICE DU RITE BAPTISMAL ? NOUVELLE LECTURE ICONOGRAPHIQUE ET NOUVELLE DATATION

par Virginie CZERNIAK *

Mises au jour en 1973, les peintures développées sur l'ensemble de la première travée du collatéral ouest du croisillon nord de la basilique Saint-Sernin furent étudiées par Marcel Durliat dès 1974¹. Il ne s'agit pas ici de reprendre *in extenso* leur analyse mais de mettre en lumière, par le biais du rapprochement avec d'autres ensembles peints, notamment ceux de Saint-Ambroise de Milan, de Saint-Magno d'Anagni et de Saint-Géraud d'Aurillac, certains éléments iconographiques et stylistiques qui n'avaient pas été pleinement exploités dans cette première étude.

Un décor consacré au Christ triomphant

La composition peinte qui suscite notre intérêt se développe sur l'ensemble d'une travée – mur, voûte d'arêtes et intrados des arcs, doubleaux et grande arcade – et constitue l'un des très rares témoignages de la première décoration picturale de la grande basilique (fig. 1). Le mur de fond de cette travée présente trois registres peints surmontés d'un tympan délimité par l'arc formeret. La lecture iconographique se fait de bas en haut, commençant par la représentation de la *Visitatio Sepulchri*. Sur un fond organisé en trois bandes – deux larges, blanche et jaune, encadrant une verte plus étroite – se détachent les trois saintes femmes portant les pots d'onguent et accueillies par l'ange assis sur le rebord du tombeau ouvert. Celui-ci a fort habilement été disposé au-dessus de la porte ouverte dans cette paroi derrière laquelle se trouve un escalier en vis permettant d'accéder aux tribunes. Intégrée de la sorte, quasiment comme un élément iconographique, cette contrainte architecturale disparaît, révélant l'habileté et l'expérience des exécutants. Les soldats endormis, traditionnellement représentés dans cet épisode, sont présents à gauche de la porte, en deçà des trois Marie. Ce premier registre est donc consacré à l'évocation de la Résurrection du Christ suggérée par son tombeau vide. Le registre médian présente une organisation symétrique délimitée par deux arbres fantaisistes qui permettent de positionner immédiatement cette scène dans un espace supraterrain. Deux personnages, clairement âgés et barbus, la tête levée vers le registre supérieur, dans un mouvement de torsion particulièrement marqué pour celui de droite, exécutent une gémulation très dynamique. Cette *proskynésis* tout en mouvement est destinée au Christ trônant, installé au centre de la composition peinte au-dessus. Bien qu'aujourd'hui anonymes², ces deux figures peuvent être aisément identifiées comme des Prophètes de l'Ancienne Alliance, peut-être Jérémie et Isaïe. Ils sont les protagonistes de ce que l'on appelle une théophanie-vision, dont Marcel Durliat nous donne une définition limpide : « Une manière originale pour les chrétiens d'affirmer la correspondance entre l'Ancien et le Nouveau Testament, ou mieux d'établir que le second représente d'une

* Communication présentée le 9 octobre 2018, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2018-2019 », p. 176.

1. Marcel DURLIAT, « Les peintures murales de Saint-Sernin de Toulouse. Découvertes récentes », *Revue de l'Art*, n° 25, 1974, p. 9-23.

2. Au moment de leur mise au jour, des inscriptions les désignant étaient encore partiellement lisibles, notamment MIA désignant celui de gauche, probablement pour JEREMIA, M. DURLIAT, « Les peintures murales... », p. 12.



FIG. 1. VUE GÉNÉRALE DES PEINTURES, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse.
Cliché V. Czerniak.

manière authentique l'accomplissement des promesses du premier, fut de faire du Christ l'objet des visions des prophètes. Par là on établissait d'une façon sensible que Jésus était bien le Messie dont les visionnaires de l'Ancienne Loi avaient annoncé la venue »³.

Ainsi honoré par deux représentants de l'Ancienne Alliance, le Christ, triomphateur de la mort, est, au troisième registre de la composition peinte, présenté trônant portant un livre fermé et levant la main droite. Encadré par deux luminaires de sol, il est surtout entouré par la Vierge et saint Jean le Baptiste. Cette remarquable *Deisis* met également l'accent sur la corrélation entre Ancienne et Nouvelle Loi. Par la seule présence conjuguée de la Mère du Christ et du dernier prophète assurément, mais aussi par d'infimes détails. Tous deux exécutent les mêmes gestes, la Vierge levant la main droite et le Baptiste la gauche, en signe d'acceptation et désignant chacun de l'autre main une élégante lampe à huile suspendue par une chaînette. Les deux lampes sont volontairement distinctes de forme et d'ornementation et celle de la Vierge présente trois petites flammèches allumées contre une seule dans la lampe présentée par saint Jean le Baptiste. On doit voir dans cette quasi imperceptible différence l'expression d'une démarcation dogmatique majeure : l'évocation du Dieu unique de l'Ancienne Alliance mis en regard de la sainte Trinité de la Nouvelle Alliance. Un tel procédé iconographique de mise en opposition d'éléments de détail destinés à suggérer concomitamment les similitudes et les différences entre les deux Lois se retrouve à maintes reprises dans des œuvres de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle. Pensons ainsi au tympan du portail nord de l'ancienne église abbatiale Saint-Pierre de Moissac sur lequel deux grands séraphins, encadrant le Christ de la seconde Parousie, tiennent respectivement un *volumen* enroulé et un déroulé. Ou bien encore, plus près des peintures, à Saint-Sernin même, les deux plaques sculptées aujourd'hui installées dans la partie nord du déambulatoire, où les deux figures présentées frontalement – peut-être apôtre et prophète – portent l'une un *codex* ouvert et l'autre un *codex* fermé. Autant d'exemples exprimant par ces oppositions la dualité de l'Ancien et du Nouveau Testament, un sujet alors particulièrement en faveur dans l'exégèse biblique et donc dans l'iconographie⁴.

Le sommet du mur est occupé par une ultime composition peinte délimitée par le tracé de l'arc formeret. Cette zone est moins lisible, mais on peut tout de même discerner deux anges agenouillés de part et d'autre de la partie centrale occupée au sol par un élément quadrangulaire. Serait-ce une base de trône ? On ne saurait le dire. La partie supérieure de la scène conserve la trace d'un cercle qui pourrait être une gloire circulaire – pour la main de Dieu par exemple – mais également un nimbe pour un éventuel personnage occupant le centre de l'espace imparti. En effet, ce cercle présente des dimensions correspondantes à celles du nimbe dont le Christ est pourvu au registre inférieur.

La voûte d'arêtes qui coiffe la travée expose en son centre une magnifique *Maiestas Agni* campée dans une gloire, délimitée par six circonférences concentriques de largeur et de couleurs distinctes, portée par huit anges organisés en binômes sur chaque portion de la voûte. Le fond de cette gloire circulaire est marqué d'une croix aux traverses très fines sur laquelle apparaît l'Agneau. Celui-ci, doté d'un nimbe crucifère, est remarquablement dessiné à partir de deux cercles, distinctement réalisés au compas⁵, assurant le tracé respectif de sa poitrine et de sa croupe⁶ (fig. 2). Il se tient la patte avant droite levée « portant » une hampe extrêmement effilée au sommet de laquelle on peut voir une croix. Deux autres hampes sont visibles, maintenues par ses trois autres pattes exagérément fuselées qui, réunies, lui confèrent une posture d'une grande finesse. La pointe d'une lance est visible, attestant l'exposition probable de deux des *Arma Christi* – lance et porte éponge communément associés – rappelant que l'Agneau est le symbole du Christ sacrifié. La poitrine du caprin est marquée par une plaie, stigmatisme majeur de la Crucifixion. Ces détails sont autant de références au sacrifice du Christ, vecteur fondamental de son triomphe mis en images sur le mur.

3. Marcel DURLIAT, « Théophanies-visions avec participation de prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 118^e année, n° 4, 1974, p. 540.

4. L'exemple moissagais est particulièrement intéressant car aux *volumina* représentés sur le tympan font écho, également en opposition, sur les parties inférieures du portail, des figures majeures de l'Ancien et du Nouveau Testament : sous le *volumen* déroulé on rencontre Jérémie sur la face orientale du trumeau et Isaïe sur le piédroit oriental, tandis que sous le *volumen* enroulé prennent place saint Pierre et saint Paul, respectivement sur le piédroit ouest et sur la face ouest du trumeau. Si l'on retient l'idée que le *volumen* enroulé fait référence à l'Ancien Testament en tant que texte déjà lu et que le *volumen* déroulé évoque le Nouveau Testament en cours de lecture à l'heure de la seconde Parousie, on appréciera l'organisation en résonance exprimant très subtilement la corrélation entre les deux textes.

5. Un petit trou central est clairement visible au centre de chacun de ces cercles lorsque l'on peut accéder au plus près des peintures.

6. La campagne de restauration menée en 2019 a malheureusement fait disparaître un repentir du tracé de la croupe qui permettait d'évaluer le premier geste du peintre et ainsi d'apprécier la part d'empirisme inhérente à cette composition. Dans un premier jet, le peintre avait positionné l'agneau environ trente centimètres plus à droite. Le témoin de ce geste originel est aujourd'hui perdu.



FIG. 2. MAIESTAS AGNI, VOÛTE D'ARÊTES, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse. Cliché V. Czerniak.

Des figures nues portant de grosses outres pleines viennent compléter le décor de la voûte (fig. 3). Disposées au niveau des retombées de cette dernière, ces quatre personnages, aujourd'hui très évanescents, ne sont pas visibles depuis le sol de l'édifice. Ils se présentent sous différentes positions et l'on peut proposer de les reconnaître comme des représentations des Vents par analogie avec des œuvres telles que la broderie de la Création de Gérone ou bien encore les folios 38v-39 du *Beatus* de Tori⁷. Leur présence pourrait-elle être justifiée par leur proximité avec les compositions peintes développées sur les intrados des trois arcs qui délimitent la travée ? L'arc du côté sud conserve une suite de médaillons dans lesquels prenaient place des figures en buste, a priori féminines si l'on en juge par le voile qui couvre leur tête. L'arc opposé au Nord est également scandé par une succession de médaillons au sein desquels alternaient semble-t-il oiseaux et figures humaines en buste. Nous pourrions être en présence sur l'arc méridional d'une illustration de la Parole des dix vierges, issue de l'évangile de saint Matthieu (XXV – 1, 13) comme l'a suggéré Marcel Durliat⁸, ou de plus communes représentations à caractère hagiographique. Il est difficile d'être catégorique en raison de la faible lisibilité de ces peintures et de l'absence de détails significatifs.

Quant à l'intrados de l'arc oriental, il est occupé par diverses formes sur lesquelles il convient de s'attarder avec intérêt.

7. La broderie de la Création de Gérone est conservée et exposée dans le Trésor de la cathédrale de Gérone et date de la fin du XI^e – début du XII^e siècle. Le *Beatus* de Tori, réalisé au XII^e siècle, appartient à la Bibliothèque nationale universitaire de Tori (ms. I. II). Voir Carles MANCHO (éd.), *El brodat de la Creació de la catedral de Girona*, Memoria Artium, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2018. Un amical merci à Quitterie Cazes pour nous avoir signalé cette publication.

8. M. DURLIAT, « Les peintures murales... », p. 16.

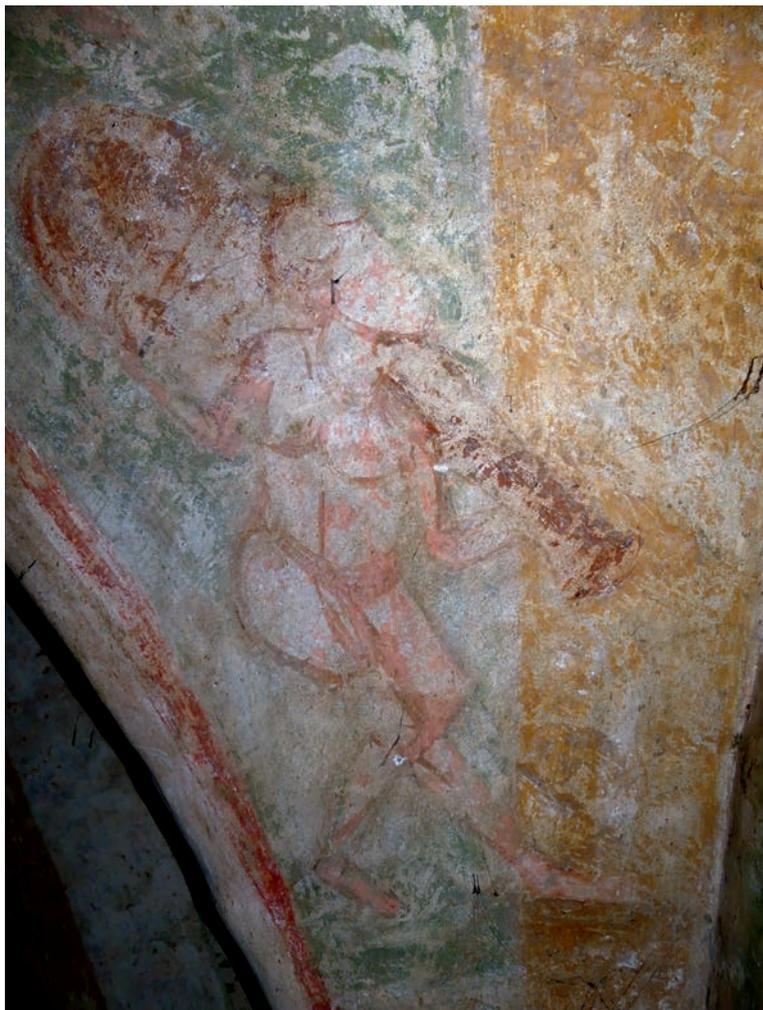


FIG. 3. PERSONNAGE NU PORTANT UNE OUTRE, retombée de la voûte d'arêtes, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse. Cliché V. Czerniak.



FIG. 4. INTRADOS DE LA GRANDE ARCADE, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse. Cliché V. Czerniak.

L'intrados de la grande arcade

L'arc est entièrement peint, développant du Nord au Sud tout une faune aquatique dense et protéiforme, se détachant sur un fond noir encadré par deux bandes, jaune et rouge (fig. 4). Chacune des extrémités de cette composition conserve trace d'un motif ondulant, ne pouvant plus être identifié avec certitude en raison de l'usure de la couche picturale, mais qui aurait pu être l'évocation originelle des eaux, selon le schéma traditionnellement requis. La première figure visible du côté nord est une sirène-poisson bifide, tenant fermement chacune des deux extrémités de sa queue dans ses mains. Au-dessus d'elle prend place une sorte d'araignée de mer à dix pattes, puis un petit personnage nu, coiffé d'une sorte de bonnet conique, qui, chevauchant un poisson gris, semble lutter contre un autre poisson de couleur rouge. Une nouvelle scène d'antagonisme fait suite à celle-ci, présentant, au-delà d'un grand poisson gris arqué, un deuxième personnage nu aux prises avec trois poissons ordonnés parallèlement, respectivement vert, rouge et gris. La suite de la composition, correspondant à la moitié sud de l'intrados, met en scène pas moins d'une quinzaine de spécimens ichtyomorphes, de tailles et couleurs variées, au nombre desquels une très originale baleine-porcine, dotée de quatre pattes, d'un groin et d'une longue queue se terminant en cornet épanoui. On retrouve également trois poissons disposés en parallèle, puis un dernier personnage nu, coiffé d'un bonnet pointu rouge, accroché à un grand poisson gris comme s'il cherchait à le maîtriser.

L'interprétation iconographique des peintures de l'intrados : des suggestions

Au moment de la mise au jour des peintures de Saint-Sernin de Toulouse, l'interprétation iconographique des peintures de l'intrados donna lieu à la formulation de deux propositions par analogie avec d'autres décors pouvant être appréciés comme semblables.

Une évocation de la Création ?

Marcel Durliat évoqua la possibilité de voir dans les peintures de l'arc toulousain une illustration de « la création tout entière vivifiée par la mort du Christ et recueillant les fruits de la Rédemption »⁹. Cette lecture, parfaitement en adéquation avec le sens général du décor de la travée de Saint-Sernin qui associe la Résurrection avec la *Deisis*, fut inspirée par la référence aux mosaïques du cul-de-four de San Clemente à Rome. Ce décor romain, réalisé aux alentours de 1120¹⁰, présente une composition exceptionnelle organisée à partir d'une Crucifixion développée au centre de la conque absidale. La croix du Christ, dont le montant et les traverses sont couverts d'oiseaux, est source de vie pour un monumental bouquet d'acanthes d'où émanent des sources d'eau ainsi que, sur cinq rangs et cinq registres parfaitement symétriques, des volutes végétales couvrant intégralement la voûte. Entre ces enroulements végétaux ont pris place des figures humaines ainsi que bon nombre d'animaux, essentiellement des oiseaux et des quadrupèdes. Le sacrifice christique est donc exposé comme un acte nourricier profitable à l'ensemble de la Création symbolisée par cette flore luxuriante et cette faune abondante.

L'iconographie romaine ne semble pas selon nous pouvoir être convoquée comme modèle dans l'élaboration de la composition toulousaine. En effet, cette dernière met en scène, rappelons-le, uniquement des êtres émanant des profondeurs marines. Un seul quadrupède est représenté, et l'animal, que l'on a qualifié de baleine-porcine, nous semblait imaginaire, appartenant au corpus fantasmé des monstres marins (fig. 5). Cette lecture s'est révélée erronée à la lumière des compétences de notre collègue Fabrice Guizard, spécialiste des animaux et monstres marins médiévaux qui a reconnu dans notre baleine-porcine un marsouin, autrement appelé depuis Isidore de Séville *porcus marinus*, parce qu'il cherche sa nourriture dans les fonds marins avec son nez comme le font les porcs¹¹.



FIG. 5. « BALEINE-PORCINE », MARSOUIN, détail intrados de la grande arcade, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse. Cliché V. Czerniak.

9. M. DURLIAT, « Les peintures murales... », p. 16.

10. Hélène TOUBERT, « Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle », *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, p. 99-154.

11. Fabrice GUIZARD, « Retour sur un monstre marin au Moyen Âge : la baleine », dans *Échanges, communications et réseaux dans le Haut Moyen Âge*, édités par Alban Gautier et Céline Martin, Turnhout, Brepols, 2011, p. 261-276. Consulté sur la question, Fabrice Guizard nous a fort aimablement – et nous tenons à l'en remercier encore très sincèrement – confirmé l'incroyable exubérance de la « biodiversité » marine au Moyen Âge, je cite : « la pensée savante conçoit le monde sous-marin comme le miroir du monde terrestre. Aussi n'est-il pas surprenant de trouver sous

Ainsi, l'unique quadrupède de la grande arcade appartient bien au monde marin. De fait, il ne paraît pas pertinent de considérer la représentation peinte sur l'intrados de Saint-Sernin comme une évocation de la Création : elle se réduirait alors uniquement à la faune marine, ce qui n'est guère convaincant.

Une représentation de la Mer céleste ?

Il fut aussi proposé de comprendre les peintures de l'intrados de Saint-Sernin comme une allusion à la Mer céleste, ces eaux intermédiaires qui sont évoquées dans la Genèse (I – 7) : « Dieu fit le firmament qui sépara les eaux qui sont sous le firmament d'avec les eaux qui sont au-dessus du firmament » et à nouveau mentionnées dans l'Apocalypse de saint Jean (IV – 6) : « Devant le trône, on dirait une mer transparente autant que du cristal ».

En son temps André Grabar étudia avec précision l'origine de ces représentations de la Mer céleste que l'on rencontre dès le Haut Moyen Âge dans la peinture de manuscrit et dont la mise en images, notamment dans la peinture monumentale, se prolonge jusqu'à la période romane¹². Il établit que la Mer céleste avait été figurée au Moyen Âge en s'inspirant directement des mosaïques romaines dites nilotiques. Ces scènes de genre furent popularisées par les ateliers de mosaïstes alexandrins à l'époque hellénistique dans l'ensemble du monde grec, puis dans les milieux romains. Elles proposent la représentation idéalisée des rives du Nil avec une faune et une végétation très exotiques, souvent peuplée de petits personnages nus chassant et pêchant dans une atmosphère à l'origine très bucolique et réjouissante. Divers exemples de ces mosaïques nous sont parvenus, provenant du temple de la Fortune à Palestrina, de la maison du Faune à Pompéi ou bien encore de l'actuelle Tunisie avec des œuvres issues d'El Alia, d'El Jem ou de Sousse. La mosaïque nilotique de Sousse, aujourd'hui conservée au Musée archéologique de la ville et datée du début du III^e siècle après Jésus-Christ, expose notamment un petit personnage nu coiffé d'un chapeau pointu qui n'est pas sans rappeler les figures visibles sur l'intrados de Saint-Sernin.

Les peintures médiévales des absides de San Vincenzo Galliano au début du XI^e siècle, de San Maurizio de Roccaforte-Mondovi de la fin du XII^e siècle ainsi que celles de la chapelle Saint-Theudère de l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné, peut-être du deuxième tiers du XII^e siècle, témoignent de la pérennité de ces références antiques dans les créations du Moyen Âge¹³. Mais deux autres exemples médiévaux se révèlent nettement plus proches de la composition toulousaine, notamment parce que le sujet se développe sur l'intrados d'un arc et surtout parce que le traitement retenu traduit selon nous une évolution du thème d'origine.

Saint-Ambroise de Milan et Saint-Magno d'Anagni

Ainsi, l'église Saint-Ambroise de Milan conserve sur l'intrados de l'arc septentrional de sa travée de chœur un décor sur fond noir exposant divers personnages nus aux prises avec différents animaux marins¹⁴. Cette composition milanaise se caractérise par une certaine tension tragique : nous sommes loin des représentations bucoliques des mosaïques nilotiques et les figures semblent lutter contre les animaux marins sans qu'aucun élément de végétation n'ait été convoqué (fig. 6). Malheureusement, il n'est pas permis d'aller plus loin dans l'interprétation de cette peinture car cet arc peint nous est parvenu orphelin de son contexte iconographique.

En revanche, le second exemple d'intrados peint pouvant être comparé à celui de Saint-Sernin s'inscrit toujours dans son décor d'origine, autorisant une lecture iconographique exhaustive et fructueuse. Il se trouve dans la crypte de la cathédrale d'Anagni dans le Latium. Considérée comme une *cappella palatina* pontificale, ce haut lieu fit

l'eau des espèces terrestres. Le marsouin est, notamment depuis Isidore de Séville, nommé *porcus marinus* ou *suillus*, porc marin, parce qu'il cherche sa nourriture dans les fonds avec son nez comme le font les porcs ». Monsieur Guizard verrait donc volontiers un marsouin représenté à Saint-Sernin, animal par ailleurs connu des poissonniers et des consommateurs puisque mangé, comme les dauphins et les baleines. Nous adhérons pleinement à sa proposition d'interprétation.

12. André GRABAR, « La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane. Une miniature du folio 1v° de l'Évangile de Saint-Médard », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, 1959, p. 98-100.

13. *Ibid.* et Barbara FRANZÉ, « Entre gueule d'enfer et masque d'Océan : les origines antiques d'un motif peint dans l'église de Saint-Chef-en-Dauphiné », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 51, 2008, p. 157-172.

14. Jacqueline LECLERCQ-KADANER, « La mer céleste à l'époque romane. À propos d'une fresque de la basilique Saint-Ambroise à Milan », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 80, 1977, p. 353-355.

l'objet de diverses études dont plusieurs furent consacrées exclusivement à son décor peint¹⁵. Une étude en particulier a retenu toute notre attention car elle fut intégralement vouée aux peintures de l'intrados suscitant notre intérêt¹⁶. Elle fut réalisée en 1965 par Bjarne Andberg, un historien norvégien spécialiste de Richard de Saint-Victor, théologien du XII^e siècle (1100-1173) qui fut l'une des figures les plus représentatives de la célèbre école de théologie de l'abbaye Saint-Victor de Paris.

La crypte d'Anagni sert de soubassement au chevet tripartite de la cathédrale dont elle annonce les formes : elle est composée de deux « nef » de sept travées carrées, accessibles depuis le Nord et ouvrant à l'Est sur une abside principale flanquée de deux absidioles. Une troisième absidiole plus modeste a été créée à l'extrémité méridionale de la nef centrale de la crypte. L'ensemble de ces structures est intégralement couvert de peintures murales réalisées par différents ateliers ayant œuvré concomitamment ou successivement entre le début du XII^e siècle – le chantier lancé par Pietro de Salerno en 1062 est achevé en 1104 – et le XIII^e siècle qui fut marqué par la nouvelle déposition du corps de saint Pietro de Salerno en 1232 et la consécration de l'ensemble par le pape Alexandre IV en 1255¹⁷. L'intrados objet de notre attention est celui de l'arc assurant la séparation entre la première travée septentrionale par laquelle on accède à la crypte et la deuxième travée sise du côté sud (fig. 7). Cet arc se trouve donc à la jonction de deux travées dont les peintures relèvent d'un projet iconographique à part entière : l'évocation du monde, macrocosmique et microcosmique. Fort opportunément placé à l'entrée du lieu saint, ce programme dans le programme positionne le monde terrestre et donc l'homme dans une perspective d'évocations vétérotestamentaires, hagiographiques et eschatologiques. Il sert en quelque sorte d'introduction générale à l'ensemble du décor peint de la crypte dont le sujet principal est le rappel du Salut chrétien depuis l'Arche d'Alliance jusqu'à l'Apocalypse de saint Jean, une Rédemption assurée car confirmée par le témoignage des saints.



FIG. 6. INTRADOS DE L'ARC SEPTENTRIONAL de la travée de chœur de Saint-Ambroise de Milan. Cliché V. Czerniak.

15. Citons les plus importantes : Pietro TOESCA, « Gli affreschi della cattedrale di Anagni », *Le Gallerie nazionali italiane*, Rome, 1902, p. 116-187 ; Léon PRESSOUVRE, « Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 78, n° 2, 1966, p. 551-593 ; Lorenzo CAPPELLETTI, « Gli affreschi della cripta anagnina, iconologia », *Miscellanea Historiae Pontificiae*, Editrice Pontificia Universita Gregoriana, Rome 2002.

16. Bjarne ANDBERG, « Le paysage marin dans la crypte de la cathédrale d'Anagni », *L'Erma di Bretschneider, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia*, Volumen II, Rome, 1965, p. 195-203.

17. Les auteurs ayant travaillé sur l'ensemble des peintures de la crypte ne sont pas d'accord sur la répartition des différentes mains et sur la datation des réalisations picturales qui sont relativement disparates d'un point de vue stylistique. Les peintures des parties hautes des deux travées qui suscitent notre intérêt semblent, dans une analyse rapide qui n'engage que nous, appartenir aux campagnes les plus anciennes et pourraient être fixées aux premières décennies du XII^e siècle.



FIG. 7. ENTRÉE DE LA CRYPTÉ de la cathédrale d'Agnani. Cliché V. Czerniak.

Formidablement ambitieux car d'une grande concision, ce préambule iconographique développe le zodiaque accompagné des vents sur la voûte de la première travée puis le Microcosme, inspiré par le *Timée* de Platon probablement relayé par Honorius d'Autun¹⁸, sur la seconde voûte. Le Microcosme est évoqué par un petit homme nu disposé frontalement au centre de différents cercles concentriques destinés à illustrer l'influence exercée sur l'Homme par les quatre éléments, les quatre saisons et les quatre âges de la vie. Différentes inscriptions accompagnent cette composition et celle au plus près de la figure centrale est directement explicite : *Microcosmos id est minor mundus*. Sur le mur ouest, immédiatement en-dessous de la mise en images du Microcosme, c'est son complément, le Macrocosme, qui est représenté en deux scènes complémentaires dont une seule est figurée. Celle-ci, sous le formeret, présente deux hommes âgés assis derrière des pupitres et conversant. Ils sont clairement identifiés par des inscriptions les désignant comme Galien et Hippocrate. Les deux médecins et philosophes grecs, respectivement des II^e et III^e siècles de notre ère, échangent sur le Macrocosme ou les quatre éléments du monde comme le stipulent les inscriptions lisibles sur leurs pupitres spécifiques : *Mundi presentis series manet ex elementis* pour Galien et *Ex his formantur quae sunt quaecumque creantur* pour Hippocrate. Leurs propos sont directement illustrés par un schéma complémentaire exécuté à la suite, du côté sud, sur la face d'un pilier qui vient couper l'angle méridional du formeret de cette seconde travée. Quatre cercles superposés désignent de bas en haut les quatre éléments du monde : Terre, Eau, Air et Feu.

L'arc doubleau qui délimite les deux travées présente sur son intrados une faune aquatique intermédiaire entre les évocations du zodiaque, des vents et du monde, microcosmique et macrocosmique. Une faune variée peuplée

18. B. ANDBERG, « Le paysage marin... », p. 195.

de personnages nus, dont l'un coiffé d'un petit bonnet pointu est attaqué par un serpent qui s'enroule autour de lui, accompagnés d'une sirène. Mise en images sur un fond noir, cette faune, à l'instar de celle exécutée à Saint-Ambroise de Milan, est inquiétante. Elle n'expose en rien la plénitude sereine caractéristique des mosaïques nilotiques antiques qui servirent de modèle : le parangon a incontestablement évolué. Cette distinction flagrante n'a pas échappé à Bjarne Andberg qui propose de voir dans cette représentation la mise en images des vices perdus dans les eaux inférieures telles que les mentionne Richard de Saint-Victor dans son *Liber Exceptionum* : « Le firmament entre les eaux supérieures et les eaux inférieures établit la discrimination entre les vices et les vertus. Les eaux inférieures notamment désignent les vices, les eaux supérieures les vertus. L'union des eaux qui étaient au-dessous du firmament exprime la coexistence des vices »¹⁹. Une proposition d'analyse iconographique à nos yeux pleinement convaincante dans le contexte signifiant des thèmes peints dans ces deux travées, et aussi dans le programme général des peintures de l'ensemble de la crypte d'Anagni. Vaste *memento* intégralement consacré au rappel de la Rédemption christique pleinement inscrite dans le monde, tant microcosmique que macrocosmique, ce décor devait d'une façon ou d'une autre mentionner le péché antagoniste. Le mal fait partie de ce monde imparfait, il convient de ne pas l'oublier, même si, dans la perspective eschatologique chrétienne, l'imperfection du monde ne durera pas.

Semblable interprétation peut-elle se révéler utile pour notre compréhension des peintures de l'arc de Saint-Sernin ?

Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Géraud d'Aurillac

Les peintures de l'intrados toulousain sont extrêmement proches des deux exemples italiens. Bien qu'elles présentent un plus haut degré d'usure, on y retrouve le même fond noir inquiétant avec cette sensation d'antagonisme sombre et violent accentuée par la présence grouillante d'êtres aquatiques, vrais et fantastiques, telle la sirène, être démoniaque au chant léthifère²⁰. Mais pour être assuré de s'approcher au plus près de la signification des peintures de Saint-Sernin, il faut convoquer les fragments d'un décor peint provenant de Saint-Géraud d'Aurillac : la similitude est en effet édifiante (fig. 8 et 9).

L'ancienne église abbatiale Saint-Géraud d'Aurillac a fait l'objet d'un programme d'études archéologiques consacré à l'ensemble de ses structures architecturales et de ses bâtiments conventuels²¹. Dans le cadre de cet ambitieux programme de recherche, des fragments de peinture murale, derniers témoins de la décoration picturale médiévale de cet édifice prestigieux, ont été étudiés avec un nouveau regard.

Des éléments peints conservés *in situ*, sur les parties sommitales des anciens arcs d'accès aux absidioles nord et sud et uniquement visibles depuis l'extrados des voûtes modernes, ainsi que des morceaux d'enduits peints détachés de leur support et conservés au Musée d'Aurillac, avaient été mis au jour à la faveur des travaux menés dans les années 1960²². Nous n'avons pu observer que ce qui subsiste de la peinture de l'intrados de la chapelle septentrionale. Mesurant environ 120 cm de hauteur sur 80 cm de largeur, cet ultime témoin du décor peint de Saint-Géraud d'Aurillac nous permet de comprendre que le sujet développé, délimité par des bandes de couleurs, épousait parfaitement l'intrados de l'arc sur l'ensemble de son tracé. Des bandes latérales rouge et jaune, séparées par un fin listel blanc, encadraient un large espace central d'un noir profond débordant uniquement sur les bandeaux jaunes par de petites excroissances régulières formant un motif rappelant le graphisme de feuilles succinctement exécutées. Toute la surface de la bande noire centrale est habitée par des poissons et mammifères marins, de toutes sortes et de tailles différentes, représentés dans une accumulation clairement destinée à évoquer un grouillement que l'on perçoit immédiatement comme menaçant. Cette perception est renforcée par l'expression inquiétante de chacun des composants de cette faune aquatique, plus ou moins réalistes selon leurs formes. Dotés d'yeux humains, ils sont figurés la bouche entrouverte, parfois pleine de dents, et sont, soit en train de s'attaquer, soit clairement en phase de confrontation. Au milieu de ce sinistre foisonnement, un petit personnage nu,

19. B. ANDBERG, « Le paysage marin... », p. 200.

20. Jacqueline LECLERCQ-MARX, « La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien », *Koregos*, Revue et encyclopédie multimédia des arts, www.koregos.org, n° 100.

21. *Un monasterium à l'ombre d'un oppidum : le cas de l'abbaye Saint-Géraud d'Aurillac*, PCR dirigé par Nicolas Clément entre 2017 et 2020, Université Lumière-Lyon 2.

22. Pour plus de détails, voir Abel BEAUFRÈRE, « Découvertes de peintures romanes à l'église Saint-Géraud d'Aurillac », *Revue de la Haute-Auvergne*, t. 42, janvier-juin 1971, Aurillac, p. 241-249, ainsi que Marcel DURLIAT et Pierre LEBOUTEUX, « L'église Saint-Géraud d'Aurillac », *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, fasc. 8, Paris, 1975, p. 23-49.

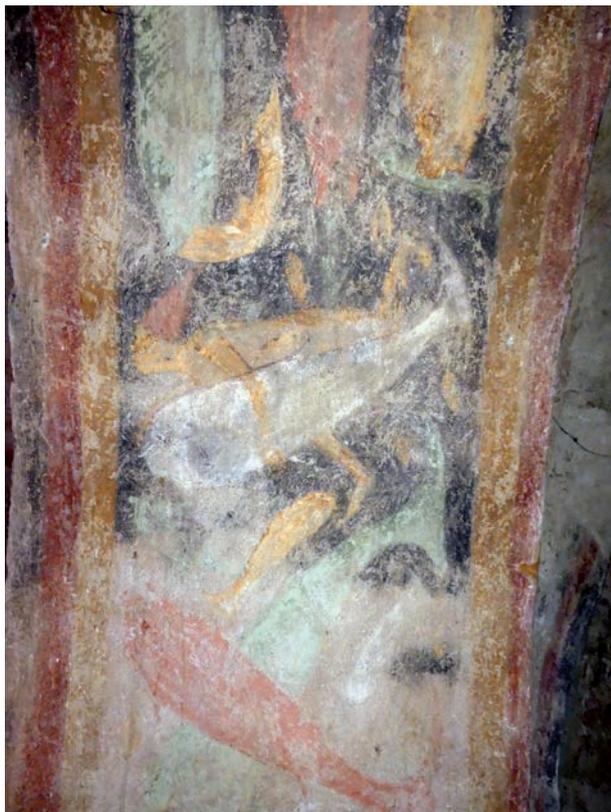


FIG. 8. DÉTAIL DE L'INTRADOS DE LA GRANDE ARCADE, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse.
Cliché V. Czerniak.

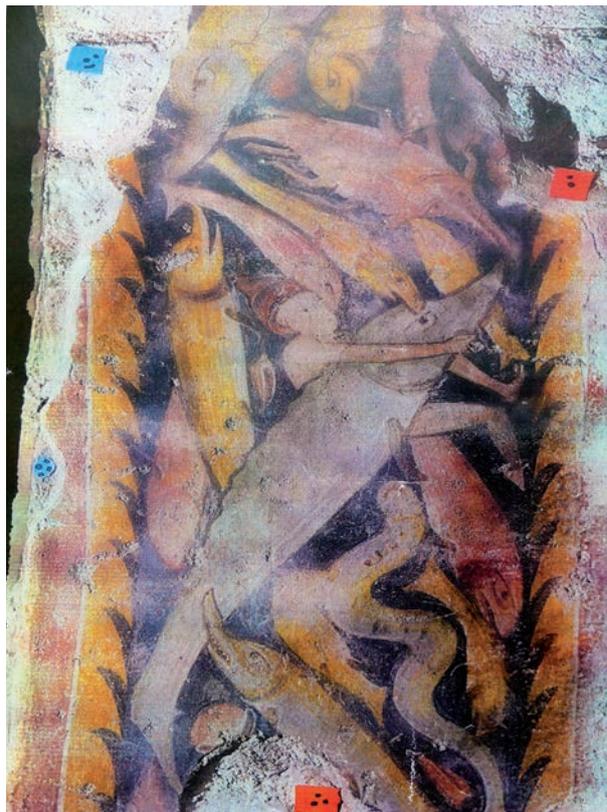


FIG. 9. FRAGMENT DES PEINTURES DE L'INTRADOS DE L'ARC d'accès à la chapelle nord du chevet de Saint-Géraud d'Aurillac.
Cliché V. Czerniak.

seulement coiffé d'un bonnet rouge, semble chercher à maîtriser un grand poisson gris-vert. Les fragments exposés au Musée archéologique d'Aurillac comportent sur l'un une main et sur l'autre une main et deux jambes prouvant que notre unique personnage observable *in situ* n'était pas le seul protagoniste de la composition peinte²³.

L'interprétation iconographique de cette peinture totalement isolée fut délicate. On a proposé d'y voir une composition de la fin du X^e siècle évoquant soit Jonas soit la référence à la Création du monde²⁴. L'illustration christianisée de la légende antique d'Arion avait également été suggérée²⁵, mais il nous faut reconnaître qu'aucune de ces suggestions, tant iconographique que chronologique, n'emportait notre adhésion. La compréhension est venue de la comparaison avec l'intrados de Saint-Sernin.

De la mer céleste aux Juifs-hérétiques voués aux enfers : une iconographie évolutive au service d'un programme ambitieux

L'historien de l'art Daniel Arasse avait l'habitude de dire que « Tout est dans le détail ». Ce précepte est d'une grande exactitude s'agissant des images médiévales dans lesquelles rien n'est traité inconsidérément. Précisément, un élément, présent à Aurillac et à Toulouse, ainsi qu'à Anagni, apparaît comme particulièrement signifiant et il convient

23. Pour être tout à fait précis, dans la vitrine du Musée sont exposés deux fragments respectivement composés de deux et de trois éléments. Seul ce dernier peut avec certitude être attribué au décor de l'intrados de l'arc septentrional puisque l'on peut y retrouver le motif de « feuilles » noires sur le bandeau jaune. Le fragment de deux pièces pourrait quant à lui appartenir au décor de l'intrados de l'arc méridional.

24. A. BEAUFRÈRE, « Découvertes de peintures romanes... », p. 244.

25. Cette hypothèse est proposée par Nicole Charbonnel dans une notice exposée dans l'église Saint-Géraud d'Aurillac, non publiée et non datée.

de s'y intéresser. Ce discret détail est le couvre-chef arboré par les personnages aux prises avec la faune aquatique menaçante. Toujours rouge, il est proche du bonnet phrygien à Aurillac et Anagni, et un peu plus conique, type *pileus cornutus*, à Toulouse. Cette coiffure vient évidemment des modèles antiques – voir à titre d'exemple les mosaïques de Sousse précédemment mentionnées – et évoque l'Orient²⁶. Il fut de fait octroyé aux Juifs dans l'iconographie à partir du XII^e siècle et, par effet d'assimilation, également associé aux hérétiques et aux mécréants comme l'a démontré Bernhard Blumenkranz²⁷.

La mise en lumière de ce point iconographique jusqu'alors délaissé autorise la formulation d'une suggestion. Nous retenons l'idée de voir dans les peintures des intrados de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Géraud d'Aurillac le résultat d'une iconographie évolutive qui, partant de la Mer céleste inspirée par les représentations nilotiques de l'Antiquité, aboutit à l'évocation des Juifs et des hérétiques qui, n'ayant pas accès à la connaissance du Christ, sont égarés dans les eaux sombres et profondes, loin de la vraie religion. Cela rejoint l'évocation des eaux inférieures établie par Richard de Saint-Victor comme les lieux de perdition des vices mis en images à Anagni. C'est également en corrélation avec de multiples références scripturaires désignant les profondeurs abyssales comme des lieux infernaux, résidence du Léviathan²⁸. La connotation infernale des abysses est du reste tellement sensible pour les Chrétiens médiévaux qu'à l'heure de représenter Mahomet, qualifié de « Pseudo Prophète », dans la première version latine du Coran réalisée sous la férule de Pierre le Vénérable à Cluny entre 1141 et 1143, il fut choisi de lui octroyer la forme d'un poisson anthropomorphe²⁹.

Un programme au service du rite baptismal ?

Pour en revenir plus précisément à Saint-Sernin de Toulouse, si l'on retient cette hypothèse de voir dans la composition peinte de l'intrados oriental une évocation des enfers dans lesquels sont perdus Juifs et hérétiques, comment peut-on comprendre la présence des figures nues portant des outres que l'on a tout d'abord qualifiées de représentation des Vents ? Peut-être est-il permis de considérer ces personnages de façon plus emblématique et proposer de voir en eux une évocation du souffle divin, le souffle qui insuffle la vie comme exposé au chapitre II de la Genèse, verset 7 : « Dieu forma l'homme de la poussière de la terre et lui souffla dans les narines le souffle de la vie ». Ainsi suggéré, le souffle de Dieu qui éloigne le Chrétien du mal et des enfers est en parfaite correspondance avec l'iconographie de l'intrados mais aussi et surtout avec le message général des peintures de l'ensemble de la travée consacrées, rappelons-le, au triomphe du Christ ressuscité. En prémices de l'ultime épisode de son œuvre de Rédemption, il se présente ici comme le Sauveur, vainqueur de la mort et du péché, qu'il repousse à bonne distance des Chrétiens par la force de son sacrifice.

Cet ambitieux programme ne peut que nous interpeller : circonscrit pareillement dans une travée, on ne peut que s'interroger sur la destination de cette dernière. En effet, la composition générale du décor fait penser à une sorte de dais et il est tentant d'y voir un choix délibéré destiné à marquer un espace potentiellement dévolu à un rite précis. Au regard de l'interprétation iconographique retenue, il semble séduisant de voir dans cette travée un espace dédié au baptême. Administré selon la prescription du Christ (Matthieu 28, 19), il octroie à celui qui le reçoit la participation pleine et entière à la vie du Christ ressuscité et est considéré comme une résurrection du catéchumène quel que soit son âge : né pécheur, celui-ci est plongé dans l'eau, plus ou moins symboliquement selon l'évolution du rite à partir de l'époque carolingienne, et « ressuscite » en tant que Chrétien. En outre, ce que nous connaissons de la liturgie baptismale pourrait venir corroborer cette hypothèse. Bien que les étapes liturgiques du baptême ne soient attestées que depuis le XIII^e siècle, leur énumération est, par rapport à l'interprétation iconographique proposée, riche d'enseignement³⁰. Le prêtre procède à l'exorcisme et à la bénédiction de l'eau baptismale dans laquelle est plongé le cierge pascal, puis il invoque la triple insufflation de l'Esprit, suivie de la triple renonciation à Satan accompagnée de l'onction avec l'huile d'exorcisme et pour finir, accomplit une triple immersion ou infusion en récitant la profession de foi et formule baptismale faisant référence à la sainte Trinité : *Ego baptizo te in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen*. Le souffle divin, celui de la sainte

26. Les rois Mages, depuis les premières images chrétiennes du III^e siècle jusqu'aux mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne au milieu du VI^e siècle, en sont systématiquement pourvus.

27. Bernhard BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Éditions Augustiniennes, Paris, 1966, voir p. 41-42. Cette étude est ancienne mais reste la plus sérieuse publiée sur cette question.

28. Psaume 104, 35-26 ; Isaïe 27, 1.

29. Collection Toledana, B.N.F., Arsenal, ms. 1162, f^o 11.

30. Voir Michel RUBELLIN, « Baptême », *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Cerf, 1997.

Trinité, est ainsi sollicité pour éloigner le mal et offrir au catéchumène la possibilité de partager la gloire du Christ ressuscité.

Au vrai, le lien entre le baptême et la Résurrection du Christ est formulé depuis les origines du christianisme comme l'attestent les propos de saint Paul (Rm 6, 2-4) : « Puisque nous sommes morts au péché, comment pourrions-nous vivre encore dans le péché ? Ne le savez-vous pas ? Nous tous qui par le baptême avons été unis au Christ Jésus, c'est à sa mort que nous avons été unis par le baptême. Si donc, par le baptême qui nous unit à sa mort, nous avons été mis au tombeau avec lui, c'est pour que nous menions une vie nouvelle, nous aussi, comme le Christ qui, par la toute-puissance du Père, est ressuscité d'entre les morts ».

Il ne s'agit là que d'une hypothèse, difficilement vérifiable car l'organisation cultuelle au sein de la basilique Saint-Sernin au XII^e siècle nous échappe. Il convient cependant de souligner qu'elle est particulièrement attrayante, étayée par les choix iconographiques mis en œuvre dans ce décor peint : expression magistrale du triomphe christique sur le péché, le Sauveur, « intronisé dans son royaume », apparaît, selon les propos de Marcel Durliat, entre « la Vierge et saint Jean [qui] évoquent respectivement le mystère de l'Incarnation et le rôle du baptême, source de Vie, comme le Christ ressuscité »³¹.

Le baptême serait ici le point nodal du programme sotériologique.

La question de la datation

Attribuées depuis leur mise au jour à la fin du XII^e siècle, ces peintures du collatéral nord de Saint-Sernin pourraient être vieilles de plusieurs décennies, certains éléments et comparaisons d'ordre stylistique autorisant cette révision chronologique. Ainsi, une proximité évidente peut être décelée entre le saint Jean Baptiste de Saint-Sernin et le Jérémie sculpté sur le côté est du trumeau de Saint-Pierre de Moissac. Les deux figures prophétiques proposent la même inclinaison pensive soulignée d'une expression fortement mélancolique. Les poignets « cassés », tout aussi caractéristiques, sont semblablement traités et les mèches de cheveux, s'étalant sur les épaules en fuseaux aigus soulignés de stries marquées sont identiques³². La décennie 1110-1120 est communément retenue pour la réalisation des figures sculptées du portail moissagais et pourrait être proposée pour les œuvres peintes du croisillon toulousain³³.

D'autres détails permettent d'abonder dans le sens de cette reconsidération chronologique, notamment le procédé graphique retenu pour le rendu des pieds des prophètes de la Théophanie-vision. Il s'agit en effet d'un type de pied tout à fait spécifique dont sont pourvues certaines figures dans un contexte de réalisations picturales imprégnées d'influences italo-byzantines, indifféremment mises en œuvre sur mur ou sur parchemin, entre la fin du XI^e siècle et les dernières années du XII^e siècle³⁴ (fig. 10). Ainsi précisée, la large fourchette chronologique de l'usage de ce tracé particulier ne semble pas favoriser la révision de datation annoncée. Cependant, il faut noter que s'agissant des décors monumentaux présentant ce marqueur stylistique, à savoir ceux de la chapelle du prieuré de Berzé-la-Ville et de la chapelle Saint-Michel de Rocamadour³⁵, ils appartiennent incontestablement aux premières décennies du XII^e siècle, accréditant une semblable datation pour le décor de Saint-Sernin.

La proposition d'une nouvelle lecture iconographique, assortie d'une reconsidération chronologique, ne clôt nullement l'étude des peintures de la prestigieuse basilique. Cet édifice, que l'on sait exceptionnel, peut ainsi être associé, par l'entremise d'une partie de son décor peint – dont on ne répètera jamais assez l'importance pour notre connaissance

31. M. DURLIAT, « Théophanies-visions... », p. 539.

32. L'usage de l'imparfait serait plus exact. En effet, le détail des mèches de cheveux du saint Jean Baptiste de Saint-Sernin n'est plus aujourd'hui perceptible en raison de la restauration malheureuse menée entre 2018 et 2019. Réalisée trop promptement, comme en témoigne le peu de soin accordé au traitement des lacunes, elle a gâté la perception que nous pouvions avoir des peintures, dans leur configuration générale mais aussi dans les détails. À ce propos, voir notre intervention dans le *Bulletin de l'année académique* du présent volume, p. 218-220.

33. Une datation en harmonie avec les dernières études consacrées aux peintures du cycle de la Passion, Natacha PIANO, « Saint-Sernin de Toulouse. Datation archéologique et étude documentaire des fresques de la Passion (1119) », *Bulletin Monumental*, t. 177-2, 2019, p. 101-112.

34. Pour l'Occident, les peintures murales de Saint Angelo in Formis réalisées entre 1072 et 1087 semblent marquer le *terminus ante quem* non de ce processus graphique et les peintures de la Bible d'Odilon, B.N.F., Latin 15176 (voir le saint Jean du f° 380 par exemple), réalisées à la fin du XII^e siècle appartiennent aux derniers exemples. Voir Virginie CZERNIAK, « Un écrin pour la Vierge. Le décor peint du parvis de la chapelle mariale de Rocamadour : Cluny à l'honneur », *Vierges noires, Sedes sapientiae*, S. BROUQUET (dir.), collection Méridiennes, PUM, Toulouse, 2017, p. 73-84.

35. V. CZERNIAK, « Un écrin pour la Vierge... ».



FIG. 10. DÉTAIL DU PIED DU PROPHÈTE DE DROITE, registre médian du mur ouest, première travée ouest du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse. Cliché V. Czerniak.

des lieux médiévaux – à d’autres hauts lieux spirituels de la chrétienté occidentale. De Saint-Géraud d’Aurillac à la cathédrale d’Anagni, dont il ne faut pas oublier qu’elle fut entre le XI^e siècle et le XIII^e l’un des centres secondaires de la papauté, en passant par Saint-Ambroise de Milan et Saint-Sernin de Toulouse, ce qui subsiste de leurs décors peints respectifs témoigne des connexions intellectuelles et artistiques pouvant exister entre les grands centres du XII^e siècle. Si des liens entre Toulouse et Aurillac peuvent être établis – une église Saint-Pierre-et-Saint-Géraud relevant de Saint-Géraud d’Aurillac s’élevait sur l’actuelle place Esquirol de Toulouse³⁶ – il conviendrait de les étudier plus avant. De même, la mise en lumière des échanges entre Toulouse, Aurillac et la péninsule italienne dans ces années 1110-1120 serait souhaitable afin d’étayer les observations ici développées. Les investigations ne sont qu’amorcées.

36. Jean-Luc BOURDATCHOUK *et alii*, « Le *Capitolium* de Toulouse, l’église Saint-Pierre-et-Saint-Géraud et le martyre de l’évêque Saturnin : nouvelles données », *M.S.A.M.F.*, t. LXV, 2005, p. 15-44.

Fernand PELOUX

La Vie de l'évêque Exupère de Toulouse. Editio princeps d'un récit hagiographique de l'époque grégorienne réutilisé par le Dominicain Bernard Gui

- 13 -

Virginie CZERNIAK

*Les peintures murales du croisillon nord de Saint-Sernin de Toulouse : un programme au service du rite baptismal ?
Nouvelle lecture iconographique et nouvelle datation*

- 27 -

Laurent MACÉ

*Deux déclinaisons du plain héraldique dans le Languedoc du XIII^e siècle :
Aimeri III, vicomte de Narbonne ; Olivier III, seigneur de Termes*

- 41 -

Marie VALLÉE-ROCHE

Découverte d'un manuscrit inédit à La Livinière (Hérault) : une enquête de 1269

- 57 -

Émilie NADAL

Les livres imprimés de la bibliothèque des Dominicains de Toulouse

- 77 -

Daniel CAZES

*L'ancien réfectoire des Grands-Augustins de Toulouse, un monument que l'on ne sut conserver :
données générales et observations archéologiques faites en 1980*

- 101 -

Christian DARLES et Jean-Michel LASSURE

Le site du « Turas » à Dunes (Tarn-et-Garonne)

- 119 -

Jean PENENT

Les fantômes de la Renaissance toulousaine

- 151 -

Bulletin de l'année académique 2018-2019

- 175 -