

LE GRAND CRUCIFIX ROMAN DE LA BASILIQUE SAINT-SERNIN DE TOULOUSE

Gabriel Imbert

Docteur en histoire de l'art médiéval à l'Université Toulouse II Jean-Jaurès

« Dans le style, sans doute, mais non dans une authenticité peut-être perdue depuis longtemps. Et suivant le goût d'un bijoutier qui, disposant de moyens financiers limités, s'en remet au clinquant de la verroterie. C'est miracle qu'après cette opération téméraire le Christ conserve encore quelque chose de sa dignité et de sa majesté, et qu'il demeure en lui une présence romane »¹.

A INSI le grand historien de l'art médiéval Marcel Durliat qualifiait-il avec un quelque peu surprenant mépris en 1986 la restauration du grand crucifix dit roman de la basilique Saint-Sernin (fig. 1) effectuée par le bijoutier-émailleur Esquirol en 1837 pour la fabrique de la paroisse².

Cette restauration intervint après le retour du crucifix à la basilique depuis le Musée des Antiques de Toulouse où il avait été conservé après les troubles révolutionnaires et son achat par la Société archéologique du Midi de la France en 1831. C'est, en effet, dans la description des collections du musée rédigée par Alexandre du Mège en 1835 que se trouve la première notice et identification « scientifique » le concernant³. Il indique (mais sans donner aucun élément de justification) qu'il provient de la basilique Saint-Sernin. Avant cette date, on ne connaît rien de l'histoire du crucifix, aucun document historique ne le mentionnant. Nous n'avons aucune certitude en fait qu'il ait été conçu dès l'origine pour la basilique, même si cela reste l'hypothèse la plus probable. Tout au plus peut-on éventuellement l'identifier dans un inventaire du trésor de Saint-Sernin daté du 14 septembre 1246 qui

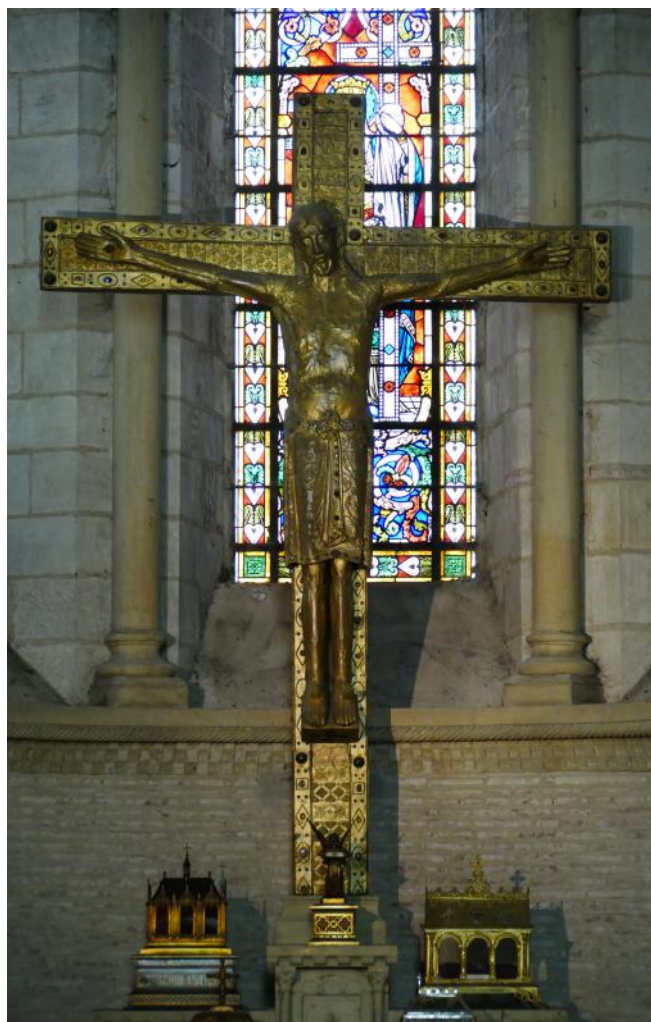


Fig. 1 – Vue générale du grand crucifix roman de Saint-Sernin (photographie personnelle)

¹ Durliat, Marcel, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, Éché, 1986, p.124.

² On ne connaît rien de précis ni sur l'artisan ni sur son cahier des charges.

³ Du Mège, Alexandre, *Description du musée des Antiques de Toulouse*, Toulouse, 1835, p. 244.

parle d'une « grande croix où est un grand Christ »⁴ mais sans certitude... Les inventaires ultérieurs ne le mentionnent pas mais on sait de toute façon qu'à partir du XVII^e siècle c'est un autre crucifix, celui de Gervais Drouet, réalisé dans le cadre des réaménagements tridentins du sanctuaire de Saint-Sernin, qui avait toutes les prérogatives.

Quant à l'attribution, souvent mentionnée dans les ouvrages du XIX^e siècle sur la basilique, du christ roman au comte Raymond IV dit de Saint-Gilles qui l'aurait rapporté des croisades, ce n'est en fait qu'une légende, forgée semble-t-il par le mouvement régionaliste occitan au XIX^e siècle et illustrée par les vitraux de Noël Lavergne exécutés à la même époque pour orner la chapelle qui l'abrite depuis lors. Nous n'avons non plus aucune indication sur son lieu et contexte précis de fabrication ni sur sa place et son utilisation dans la basilique à l'époque médiévale, tout au plus peut-on supposer, par comparaisons avec les sanctuaires des X^e, XI^e et XII^e siècles, une association à un hypothétique autel de la croix, soit à l'entrée du chœur, soit dans la nef centrale, soit encore dans la chapelle axiale. Si l'œuvre est mentionnée au cours du XIX^e siècle (elle fut notamment dessinée par Quicherat dans un des ses carnets de voyages⁵), elle ne fut jamais vraiment étudiée...

Plus d'une trentaine d'années après la sentence de Durliat, force est de constater qu'elle a fait mouche : aucune étude sérieuse et complète, universitaire ou autre, n'a été entreprise sur le sujet. Tout au plus quelques courtes mentions reprenant son point de vue négatif. Pourtant, force est de constater aussi, contrairement à ce qu'il affirmait, que le christ de Saint-Sernin apparaît, malgré ses vicissitudes et une restauration certes maladroite, comme une œuvre d'art médiévale de premier ordre qui témoigne, par les nombreuses informations qu'elle renferme, de nombreux aspects de la civilisation du premier Moyen Âge, et notamment de la réalité du crucifix durant cette période. Ce crucifix constitue donc, à bien des égards, un véritable trésor, qui est pourtant resté injustement dans l'ombre, ombre de laquelle l'a tiré Daniel Cazes en 2008 en le proposant pour l'exposition « L'art roman et la Méditerranée. Catalogne, Toulouse et Pise, 1120-1180 » au Musée national d'art de Catalogne à Barcelone. A cette occasion, il rédigea une première notice scientifique⁶ qui a fait entrer l'œuvre dans l'histoire de l'art et qui constitue le point de départ de mon travail de recherche.

Si les sources historiques restent toujours muettes à son sujet, et la maigre historiographie hostile ou fantaisiste, l'étude minutieuse du crucifix m'a permis dans un premier temps d'affirmer que son origine est bien médiévale. Il y a d'abord la sculpture de bois du christ, semblable par son niveau de développement à d'autres œuvres médiévales comme le Volto Santo (à compter de sa re-datation ancienne) ou l'âme de bois du crucifix de Vercelli (**fig. 2**). Le bois, -dont les analyses nous apprennent qu'il s'agit de chêne- n'apparaît que dans de petites zones de lacunes du revêtement métallique ou à l'arrière, où il est laissé à nu. Comme à Vercelli, l'âme de bois constitue en fait une véritable sculpture autonome. Cette sculpture était peut-être simplement peinte dans un premier temps avant d'être recouverte de métal, comme cela s'est vu dans d'autres cas, mais seul un démontage complet de l'œuvre pourrait nous renseigner à ce sujet⁷. Dans son état actuel, la sculpture a été intégralement recouverte de métal, en l'oc-

⁴ Douais, Célestin, *Inventaire des biens meubles et immeubles de l'abbaye de Saint-Sernin de Toulouse dressé le 14 septembre 1246*, Paris, Alphonse Picard, 1886, p. 1011.

⁵ Carnet n° 15. - Voyage en Dauphiné, Comtat Venaissin, Provence, Languedoc, Quercy, Limousin, Orléanais et Île-de-France, conservé aux archives de l'École des Chartes (<https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr>)

⁶ Cazes, Daniel, « Crucifijo de Saint-Sernin de Toulouse », dans Castiñeiras, Manuel et Camps, Jordi, *El románico y el Mediterráneo : Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180 : [exposición, Barcelona], Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008*, Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, 2008, p. 410-411.

⁷ De même pour la question du remplissage du revêtement métallique : les radiographies ne nous indiquent que la présence de plâtre mais par comparaison avec celui du crucifix de Vercelli on imagine d'autres éléments et liants.

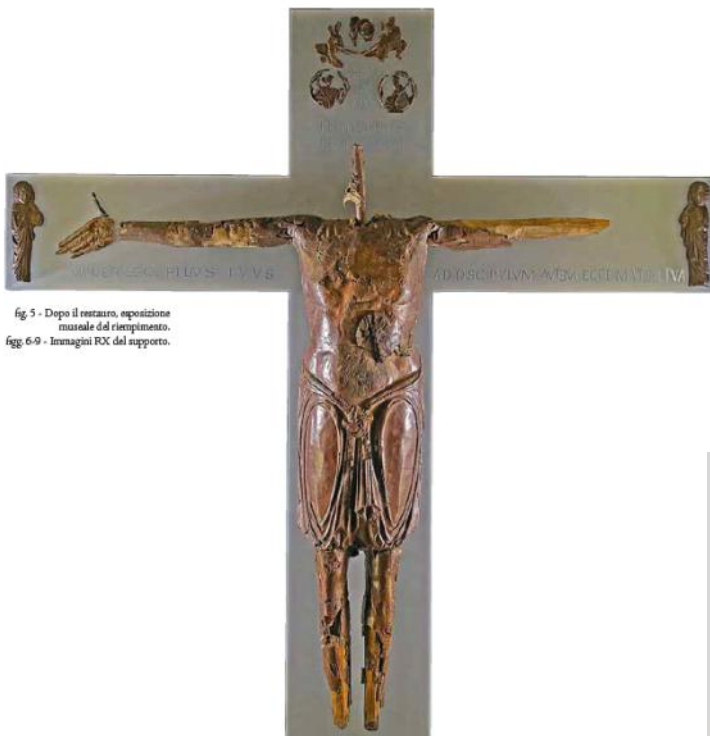


Fig. 2 – Âme de bois du crucifix de Vercelli (Lomartire Saverio, *Il crocifisso ottoniano di Vercelli, Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli, Gallo Edizioni, 2016, p. 69)



Fig. 3 – Un des deux émaux (photographie du dossier d'œuvre)



Fig. 4 – Médaillon du Metropolitan Museum (www.metmuseum.org)

currence du cuivre doré martelé, tout comme la croix. Sur celle-ci, on a généralement une plaque par frise décorative. Sur le christ, les formes de ces plaques suivent la morphologie du corps, et sont donc de tailles diverses. Elles épousent parfaitement la sculpture de bois, et la morphologie du crucifié, particulièrement sur le torse et les jambes. Et ce, malgré un certain nombre de pliures, gonflements, déformations ou usures. De plus, le couverture du christ apparaît comme ancien, alors que le couverture de la croix, beaucoup plus homogène apparaît comme neuf, sans doute refait lors de la restauration d'Esquirol⁸.

Il en va de même pour les incrustations, fausses pierres en verroterie, à l'exception de deux petits émaux cloisonnés (fig. 3) ré-employés (leur formes irrégulières semblent suggérer un remploi). Je propose de les rattacher à la production d'émaux, maigre et peu connue, située dans le Sud-Ouest aux alentours de l'an mil. Cette petite production n'est connue que par de rares artefacts tels que les médaillons de Saint-Gence et du Metropolitan Museum (fig. 4). Elle présente des œuvres de cloisonnés inspirées

⁸ Par ailleurs, il semble que la croix ait été coupée et qu'elle devait donc être plus longue à l'origine (elle mesure actuellement 3,29 m, une grande taille qui nous fait comprendre qu'il s'agissait d'une œuvre exceptionnelle, « monumentale »).

des émaux carolingiens ou ottoniens, avec des surfaces fragmentées et en relief. On remarque par exemple la proximité stylistique avec les émaux ottoniens ornant la couronne de la Majesté de sainte Foy de Conques. Les émaux de cette production méridionale sont en revanche plus anciens et d'un aspect assez différent des émaux produits à Conques qui, eux, annoncent le passage au champlevé et présentent une surface beaucoup plus plane et unifiée. Quant aux autres incrustations disparues, on ne peut que les imaginer, au vu des comparaisons avec les autres crucifix ou croix précieuses, de types variés : pierreries, gemmes, autres remplois d'émaux ou même, pourquoi pas, de glyptique antique.

La croix est ornée de frises de motifs gaufrés (**fig. 5**), et qui présentent des dessins géométriques, en alternance des motifs cruciformes à centre circulaire, dont les bras sont terminés de petites excroissances et dont partent quatre pétales d'un seul tenant, et des losanges quadrillés de petits carrés et terminés aux angles par de petites boules. La bordure de la croix (**fig. 5**) forme une frise délimitée par des grènetis, alternant avec des paires de gemmes et des grosses pierres entourées de losanges ou d'ovales en granulation, et dont les angles sont marqués par de très gros cabochons semblables à des demi-sphères, de couleur noire ou marron (comme nous l'avons vu, toutes les pierreries ont sans aucun doute étaient remplacées par des imitations par Esquirol).

La tête du Christ (**fig. 6**) est de forme plutôt triangulaire, et se caractérise par une légère inclination vers la droite et vers le bas. Les pommettes sont assez saillantes, le nez très long se détache fortement du reste du visage, qui est lui assez plat. Le front est bas. Le dessin des oreilles est rendu par le repoussé. Les yeux, représentés grand ouverts, en pleine vie, semblent regarder vers le bas ou dans le vague et sont remplis de pâte de verre blanche (pour le blanc) et noire (pour la pupille). La chevelure est semi-longue et retombe sur les épaules, des deux côtés de manière parallèle, en longues mèches détachées. Sur le dessus de la tête, les cheveux sont traités de manière différente, en quatre ou six amas superposés de mèches épaisses, séparées en deux parties par une sorte de raie. Ces mèches apparaissent comme fi-gées et collées, et elles sont striées de grosses lignes ou rainures incisées, épaisses et parallèles, au dessin sinueux. Elles laissent les oreilles entièrement dégagées. La moustache, d'aspect broussailleux, part en



Fig. 5 – Décors de la croix, détail
(photographie du dossier d'œuvre)

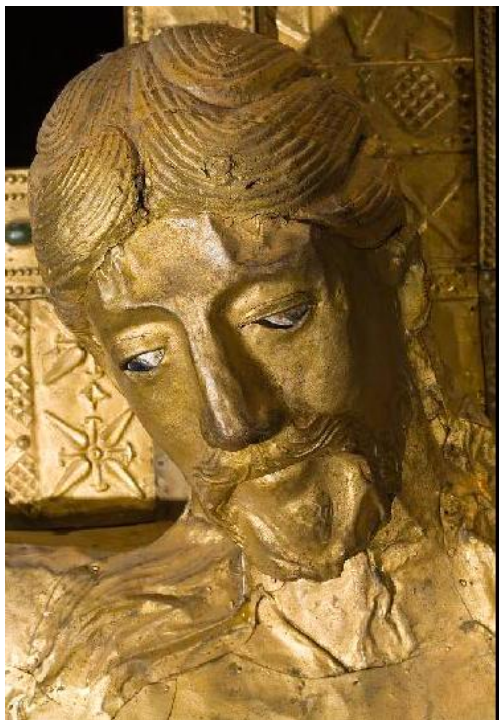


Fig. 6 – Tête du Christ
(photographie du dossier d'œuvre)



Fig. 7 – *Perizonium* du Christ
(photographie du dossier d'œuvre)

dessous du nez et encadre le menton. La mince barbiche qui le recouvre également fait suite à cette moustache et remonte aussi jusqu'aux oreilles. Toutes deux composées de reliefs sinueux, elles accentuent par leurs formes l'aspect triangulaire du visage du Christ. Elles forment une sorte d'arc encadrant le menton, qui comprend aussi une touffe isolée de poils en son centre.

Le crucifié est représenté sans aucune marque de souffrance, dans une attitude paisible quoique sévère. Néanmoins, il a la tête inclinée, vers la droite et vers le bas, et ses bras et ses jambes sont tendus et rigides. Les détails de la morphologie des chairs et de la musculature ont été rendus de manière assez réaliste par le travail de sculpture mais aussi grâce à l'emploi du repoussé. En relief, les mamelons sont quant à eux représentés par deux motifs de cercles concentriques, l'un plein, l'autre en granulation. Les membres du Christ témoignent tous les quatre d'une même tension musculaire mais alors que les jambes sont droites et parallèles, dans une grande rigidité, les bras, eux, qui paraissent d'ailleurs démesurément longs, sont tendus vers le haut, dans un mouvement ascendant plus souple quoiqu'assez figé.

Sur la sculpture du Christ, la présence de motifs décoratifs se limite au *perizonium* (fig. 7) dont il est vêtu et qui va des hanches aux genoux. Terminé par un orfroi gemmé, il est noué par une ceinture également gemmée, avec un large nœud à longue retombée centrale. Il est recouvert du même motif estampé, répété sur l'ensemble de la surface en colonne verticale, suivant grosso modo les longs plis tuyautés du drapé. Il s'agit de nouveau d'un motif cruciforme ou en forme de fleur : un centre composé d'une petite boule entourée d'un cercle d'où partent quatre gros pétales séparés en deux par une ligne, et entre ceux-ci, quatre pétales étroits terminés par de minuscules boules. Le motif est entouré d'un cercle granulé. Autour de ces motifs, sont disposés de manière irrégulière et asymétrique de petits motifs composés de deux cercles granulés concentriques.

En haut du vêtement, deux motifs divergent : symétriques, entourés d'un cercle de granulations, ils se composent chacun d'un oiseau tenant dans son bec un rameau. Les deux oiseaux sont affrontés. On remarque les plumages sinueux des volatiles, leurs queues dressées en l'air, la crête de trois plumes sur leurs têtes. Par cette iconographie, Ils se rapprochent tant des tissus orientaux ou de l'orfèvrerie byzantine que de l'iconographie occidentale du début du Moyen Âge dans ses différents supports comme, pour ne citer qu'eux, les médaillons d'émaux du coffre de Boniface à Conques ou la frise sculptée de l'autel de Saint-Sernin.

Par ailleurs, par son couverture métallique précieux, on peut rapprocher le christ de Saint-Sernin, tant dans le volet technique que dans le volet symbolique, des autres crucifix monumentaux précieux dont nous reparlerons, réalisés soit tout en métal, soit le plus souvent donc en bois recouvert de métal précieux, et enrichis d'incrustations, et dont celui de Vercelli est sans doute un des exemples les plus aboutis⁹. Mais on peut aussi le rapprocher, d'une certaine manière, des majestés romanes comme celle de sainte Foy de Conques, composée d'âme de bois et d'un couverture métallique précieux enrichi d'incrustations. Toutes ces œuvres symbolisent au fond la même chose : ce sont des véritables réceptacles de divinités dans un univers néo-platonicien dans lequel les limites de la matérialité sont, on le sait, quasi inexistantes.

Tous ces éléments m'ont amené à formuler l'hypothèse que le crucifix peut être sûrement daté de l'époque médiévale, et même dans une fourchette allant de l'époque post-carolingienne à la fin de l'époque romane. Et ce malgré la restauration effectivement maladroite d'Esquirol que l'on peut constater par exemple dans l'ajout de boucles de ceintures en brillant ou du motif de la croix occitane sous le *suppedaneum*, sans doute là aussi en référence à la légende du comte, sans parler de sa plaque- signature.

L'étude iconographique que j'ai menée dans un deuxième temps m'a confirmé dans cette perspective : tout d'abord la représentation d'un christ crucifié vivant et glorieux avec les yeux ouverts atteste d'une datation médiévale ancienne. Mais on peut aller bien plus loin : si à l'observation les traditionnelles comparaisons avec les majestés catalanes, le Volto Santo ou les christ auvergnats ne tiennent finalement pas, j'ai remarqué en revanche une grande proximité avec les grands crucifix métalliques précieux conservés dans des terres d'Empire et issus d'une sphère culturelle ottonienne large, principalement avec ceux de Vercelli (**fig. 8**), de Pavie et de Casale Monferrato (**fig. 10**), et dans une moindre me-

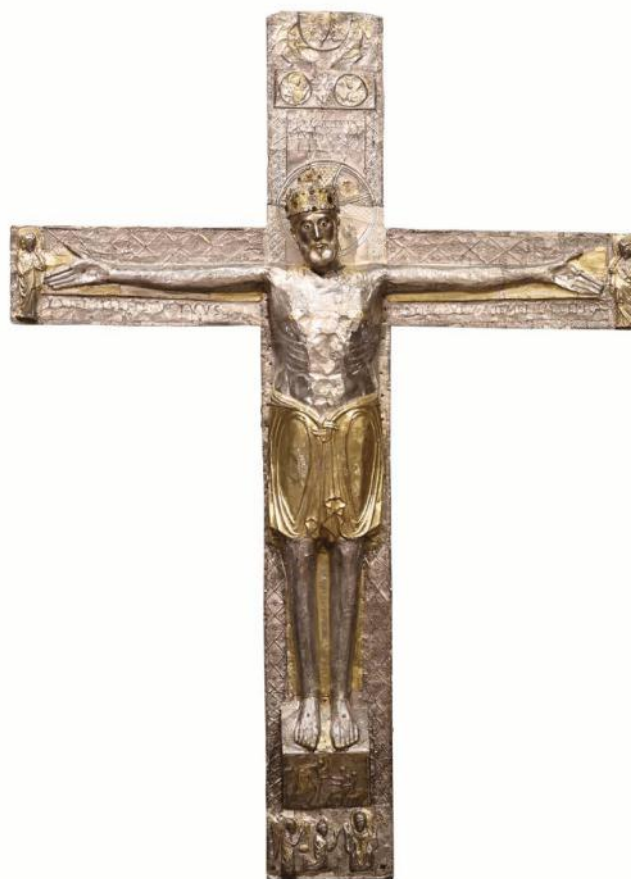


Fig. 8 – Crucifix de Vercelli, vue générale (Lomartire Saverio, *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli. Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli, Gallo Edizioni, 2016, p. 171)

⁹ Voir à ce sujet le travail exhaustif de Lomartire, Saverio, *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli. Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli, Gallo Edizioni, 2016, 176 pages.



Fig. 9 – Comparaison entre les motifs décoratifs du nimbe du crucifix de Vercelli (à partir de Lomartire Saverio, *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli, Indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, Vercelli, Gallo Edizioni, 2016, p. 185) et ceux du *perizonium* du crucifix de Saint-Sernin (à partir d'une photographie du dossier d'œuvre)

sure ceux d'Aribert de Milan, de Minden et de Fribourg-en-Brisgau. Cette proximité s'observe dans différents domaines : aspect et concept général d'une œuvre de grande taille en bois recouverte de métal précieux enrichi d'incrustations et présentant un christ vivant et glorieux¹⁰, techniques et matériaux employés, mais aussi détails anatomiques des chris, notamment la forme des têtes et des visages, ou le traitement des cheveux (en mèches striées).

Mais il y a aussi des proximités plus précises. Par exemple entre les motifs décoratifs floraux ornant la croix et le nimbe du christ de Vercelli et ceux ornant le *perizonium* de celui de Saint-Sernin qui sont quasiment identiques (fig. 9). Ou dans le fait que le crucifix toulousain et celui de Casale présentent tous deux une bordure gemmée au schéma identique, c'est-à-dire avec une alternance de gros cabochons et de paires de gemmes (fig. 10)¹¹. On remarque aussi la proximité de la forme du vêtement des chris de Vercelli, Pavie, Casale et Minden, avec une ceinture à large nœud et longue retombée centrale, avec le *perizonium* de celui de Saint-Sernin, même si ce dernier est plus long.

Au vu de ces nombreuses concordances, je propose donc d'inclure le crucifix de Saint-Sernin dans la même mouvance artistique que ceux issus de la sphère ottonienne. Cette proposition



Fig. 10 – Crucifix de Casale-Monferrato, vue générale (Wikipedia Commons)

¹⁰ À l'exception du christ d'Aribert qui est mort et souffrant.

¹¹ Tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit peut-être d'une restitution à l'identique d'Esquirol.

n'induit pas pour autant d'affirmer que son origine se situe dans cette zone, ce qui est impossible à envisager. En effet, tout d'abord à cause du trop peu d'informations dont nous disposons : le crucifix peut très bien avoir été fabriqué localement par des artistes exogènes ou tout simplement en reprenant des typologies ou des éléments de modèles venus d'ailleurs.

Au-delà, je propose de l'inscrire aussi dans le groupe beaucoup plus large des crucifix monumentaux précieux ou du moins métalliques du début du Moyen Âge. En effet, largement ignorés par la recherche française, seulement étudiés dans quelques publications italiennes et allemandes comme celles récentes et exhaustives de Katharina Schuppel¹², ces derniers apparaissent pourtant, au moins dans les mentions, comme répandus dans toute l'Europe aux X^e et XI^e siècle (parfois jusqu'au XIII^e siècle) que ce soit en France, en Italie, en Allemagne (comme les célèbres crucifix disparus de Niedermunster ou de Mayence), en Angleterre, etc., et notamment dans la région : à Toulouse donc, mais aussi à Conques et à Narbonne¹³ avec les mentions de ces deux derniers crucifix disparus. Enfin, dans un autre ordre d'idée, on remarque la grande proximité iconographique de ces grand crucifix avec des croix plus petites des X^e et XI^e siècles, la majorité de production ottonienne comme par exemple la croix de Gisèle, qui reproduisent le même schéma.

Ce qui m'a amené à me pencher enfin, dans un dernier temps, sur l'interprétation du crucifix de Saint-Sernin. Ces différents éléments, tant techniques qu'iconographiques ou chronologiques, nous permettent en effet d'envisager une interprétation du crucifix de Saint-Sernin, de comprendre ce qu'il exprime et symbolise. C'est-à-dire en fait la même chose que les crucifix ou les croix du monde ottonien ou du même type : continuer d'exprimer une vision glorieuse et victorieuse de l'épisode de la Croix, dans la droite ligne de la croix glorieuse de l'ère paléochrétienne et du haut Moyen Âge, tout en commençant dans un même temps à insister sur sa dimension sacrificielle, et constituer ainsi une synthèse quasi-parfaite de la théologie du mystère pascal. Cette synthèse s'illustre en unissant iconographiquement Passion et Résurrection victorieuse du Christ par l'hybridation d'une *crux gemmata* aniconique avec l'image du crucifié vivant et glorieux, unis par l'usage de mêmes matériaux précieux. Le christ de Saint-Sernin est donc le témoin de ce bref épisode iconographique au cours des X^e et XI^e siècles, période dont il peut être raisonnablement daté, durant laquelle s'opère ce phénomène d'hybridation. Celui-ci constituera d'ailleurs le cœur de mon travail de doctorat, « *Arbor fulgida et decora*, Recherches sur les croix d'églises à l'âge roman »...

Ce qui nous amène à la deuxième caractéristique du crucifix toulousain, qui est d'être « anté-grégorien » : en effet, par l'appartenance à ce phénomène d'hybridation, il ne rentre pas dans l'iconographie du crucifix prôné par la réforme grégorienne pour appuyer sa ré-affirmation sacramentelle de l'eucharistie¹⁴, c'est-à-dire un *Christus patiens* mort, les yeux clos, le corps souffrant, et affaissé voire déformé, dépouillé, sur une croix de bois nue. Ce type a été introduit en Occident petit à petit à partir du X^e siècle depuis le monde byzantin notamment via le Christ de l'archevêque Gero (**fig. 11**) de Cologne ou d'autres modèles qui ont pu être ramenés de Byzance comme celui de la crucifixion du sacramentaire de Saint-Géréon (**folio 59r, fig. 11**).

¹² Schuppel, Katharina, *Silberne und Goldene Monumentalkruzifixe, Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2005, 396 pages, qui mentionne aussi les crucifix disparus au Mans, à Metz, Chartres, Angers, Strasbourg, Hohenburg, Hyde, Winchester, Ely, Bari, Fleury, Reims, Redon...

¹³ Il se pourrait que ce crucifix disparu de Narbonne soit le même que celui mentionné dans la *Plainte* du vicomte Bérenger.

¹⁴ Qui par ricochet sert la ré-affirmation du rôle unique du prêtre-sacrificateur qui lui-même sert la cause de l'indépendance de l'institution ecclésiale face au pouvoir laïc.

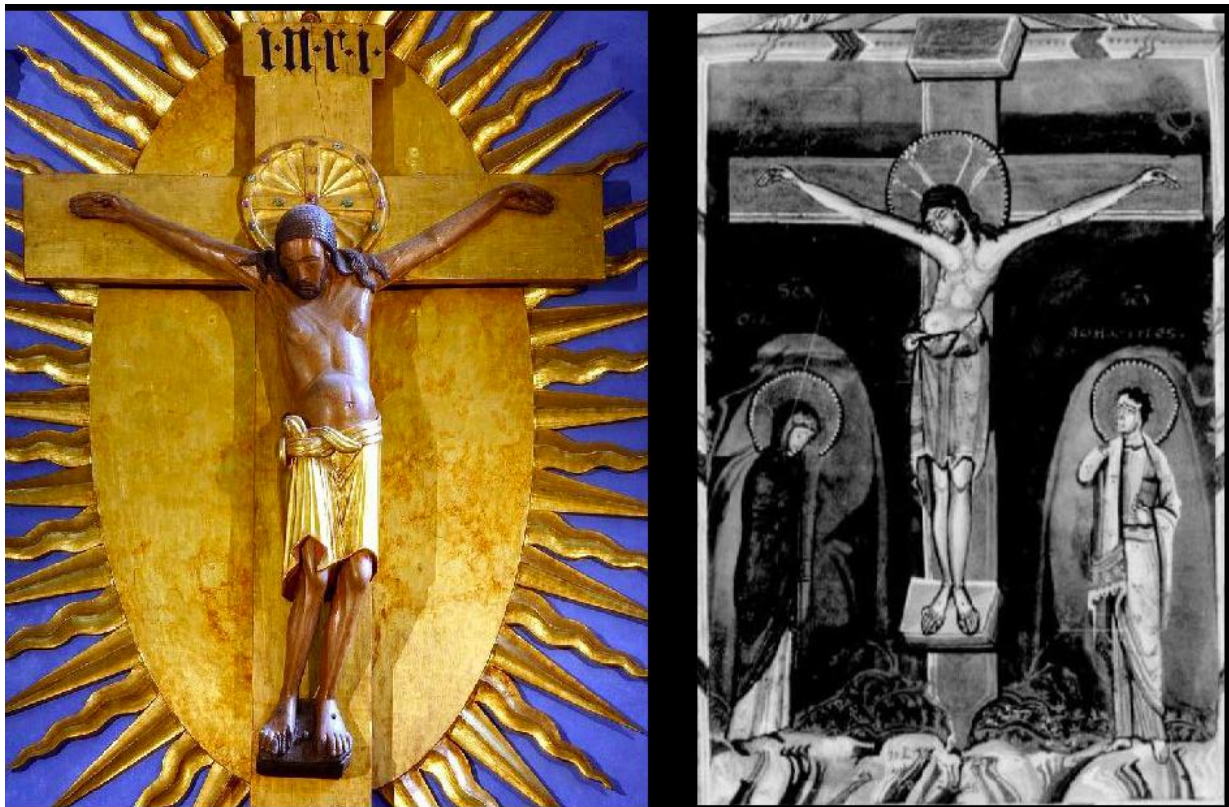


Fig. 11 – Christ de Gero (Wikipedia Commons) et Crucifixion folio 59r du Sacramentaire de Saint-Géréon (<https://www.gallica.bnf.fr>)

Ce type de *Christus patiens* a peut-être été introduit, comme le suggère Gerhard Lutz¹⁵, pour appuyer la réaction aux querelles eucharistiques carolingiennes ; il gagne du terrain au long du XI^e siècle et finira par s'imposer au cours du XII^e siècle (en cassant d'ailleurs le phénomène d'hybridation précédemment décrit) car servant la cause grégorienne : en effet, quoi de mieux pour ré-affirmer la réalité du sacrifice du Christ dans l'eucharistie que d'en représenter les réalités physiques ? On en a un bon exemple local avec le crucifix de l'abbatiale de Moissac ou encore avec celui de la cathédrale de Jaca (fig. 12). En même temps que le resserrement théologique, ecclésiologique ou liturgique¹⁶ autour de la réalité sacrificielle de l'eucharistie, on observe donc un phénomène identique dans le domaine iconographique.

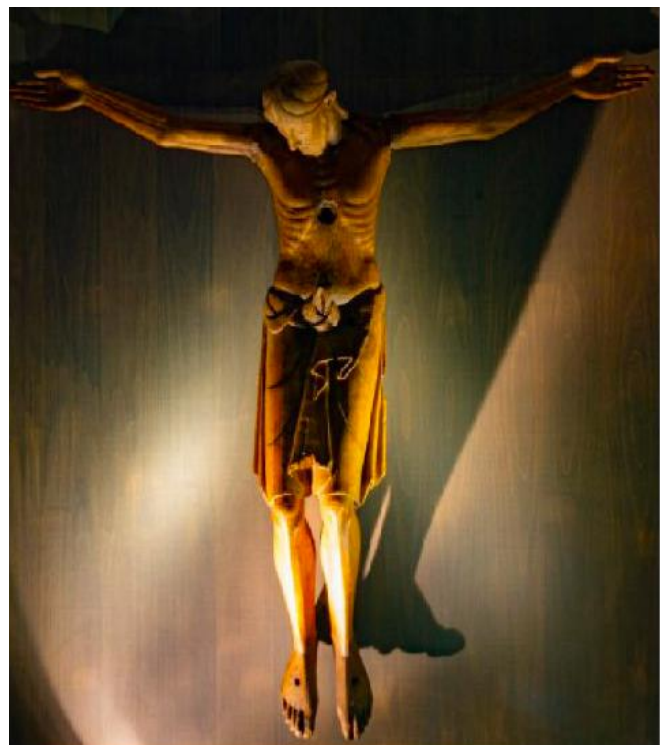


Fig. 12 – Christ « grégorien » de Jaca (photographie personnelle)

¹⁵ Fozi, Shirin, Lutz, Gerhard, *Christ on the cross, The Boston Crucifix and the rise of Monumental Wood Sculpture, 970-1200*, Turnhout, Brepols, 2020, 456 pages.

¹⁶ Voir à ce sujet Rauwel, Alain, *Rites et société dans l'Occident médiéval*, Paris, Picard, 2016, 151 pages.

Le christ de Saint-Sernin, en revanche, *christus triumphans*, vivant, glorieux, rutilant, est la complète antithèse de cette iconographie grégorienne. Ce fait pourrait nous donner une indication supplémentaire de datation. En effet, à Toulouse, on peut dater l'introduction de la réforme grégorienne des années 1073 mais les réflexions sur la réforme elle-même commencent à se cristalliser dès les années 1050-1060. On peut donc tenter de dater le crucifix d'une période antérieure, soit de la première moitié du XI^e siècle.

Il constitue donc, en plus d'un objet exceptionnel, un des rares témoins de cette étape importante de l'iconographie du crucifix en Occident. Au terme de ces recherches, nous avons la possibilité de répondre à Marcel Durliat : non, la restauration effectivement maladroite d'Esquirol n'a pas fait perdre pour autant au grand crucifix roman de Saint-Sernin ni son authenticité, ni sa dignité, ni sa majesté, ni sa présence romane. Au contraire, il se présente à nous comme une œuvre majeure de l'art roman témoignant d'une haute production artistique mais aussi d'une richesse iconographique qui nous fait toucher du doigt la réalité complexe du crucifix médiéval.

C'est pourquoi je vous invite à découvrir ou redécouvrir ce joyau de notre patrimoine local qu'est le grand crucifix roman de la basilique Saint-Sernin...

Note : Ce travail est issu d'une recherche de Master effectuée à l'université de Toulouse Jean-Jaurès sous la direction de Quitterie Cazes et soutenue en juin 2023.

