



**HAL**  
open science

## ”La Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez”

Christophe Balagna

► **To cite this version:**

Christophe Balagna. ”La Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez”. Bulletin de la Société archéologique, historique littéraire et scientifique du Gers, 2023, 442, p. 339-400. hal-03777628

**HAL Id: hal-03777628**

**<https://hal.science/hal-03777628>**

Submitted on 23 Jun 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez

par **Christophe BALAGNA**  
**UR CERES**  
**Institut catholique de Toulouse**

Les 21 et 23 juillet 2020<sup>1</sup>, des statues en pierre polychrome, toutes mutilées, ont été mises au jour dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale Sainte-Marie<sup>2</sup> de Lombez. L'événement, exceptionnel, fut largement relayé par différents médias dans les jours et les semaines qui ont suivi<sup>3</sup>. En effet, les sondages qui furent réalisés durant les mois précédents dans le mur situé de part et d'autre de l'autel néo-gothique ont révélé la présence de reliefs appartenant à la Mise au Tombeau de la fin du Moyen Âge dont seul le Christ gisant<sup>4</sup> était encore offert à la vue de tous. Dans le cadre de cette étude, nous ferons le point sur cette découverte en nous concentrant sur l'analyse iconographique et stylistique des œuvres sorties de l'oubli tout en les mettant en perspective avec le Christ désormais installé au bas du vaisseau nord de la nef. Peut-être pourrions-nous alors proposer quelques hypothèses quant à la localisation, à la date d'exécution et au nom du mystérieux commanditaire de cette Mise au Tombeau.

## La cathédrale de Lombez : un monument complexe des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle

Avant de nous lancer dans l'examen des statues et du Christ au Tombeau, il est indispensable de faire un état des lieux, le plus précis possible, de nos connaissances sur la cathédrale de Lombez dont l'aspect actuel n'est pas tout à fait celui de l'édifice médiéval. Trois études se dégagent de toutes celles qui ont été réalisées. Rédigées à des époques différentes, d'inégale valeur aux plans de l'histoire et de l'histoire de l'art, elles ont néanmoins le mérite de mettre en lumière le territoire correspondant à l'ancien diocèse de Lombez, de tenter de retracer l'histoire de la construction du palais épiscopal et de la cathédrale ainsi que les évolutions de cette dernière au cours des siècles. Souvent elliptiques et confus, se contredisant parfois, ces travaux vont nous obliger à essayer d'éclaircir la question du déambulatoire des chanoines et des chapelles méridionales de la cathédrale.

L'ouvrage de l'abbé Couarraze, publié en 1973<sup>5</sup>, est alors le plus complet sur l'histoire de la cathédrale et du diocèse de Lombez depuis sa création en 1317. Intéressant à plus d'un titre, il montre néanmoins de nombreuses limites aux plans scientifique, historique et de l'analyse monumentale. Il faut également signaler que l'auteur, prêtre titulaire de la paroisse de Lombez, avait écrit, quelques

---

<sup>1</sup> Marie-Thérèse Caille, conservateur honoraire du Musée départemental de l'école de Barbizon et enseignante retraitée de l'École du Louvre, aujourd'hui adjointe à la Culture à la mairie de Lombez, est à l'origine de la redécouverte des statues qui font l'objet de cette étude. Qu'elle soit remerciée pour sa sagacité et son opiniâtreté à rechercher ces preuves de l'existence d'une Mise au Tombeau de la fin du Moyen Âge dans la cathédrale de Lombez.

<sup>2</sup> C'est la tradition, en Gascogne, bien qu'on parle aussi de la cathédrale Notre-Dame de Lombez.

<sup>3</sup> [https://brive.maville.com/actu/actudet\\_-gers.-des-tresors-caches-de-la-cathedrale-de-lombez-mis-au-jour-grace-a-des-travaux-archeologiques-53511-4285489-actu.Htm](https://brive.maville.com/actu/actudet_-gers.-des-tresors-caches-de-la-cathedrale-de-lombez-mis-au-jour-grace-a-des-travaux-archeologiques-53511-4285489-actu.Htm) (dernière consultation le 3 juillet 2021); <https://www.ouest-france.fr/region-occitanie/lombez-32220/gers-des-tresors-caches-de-la-cathedrale-de-lombez-mis-au-jour-grace-a-une-decouverte-archeologique-6977488> (dernière consultation le 3 juillet 2021); <https://www.ladepeche.fr/2020/09/18/letat-est-tres-implique-dans-le-chantier-de-la-cathedrale-9079140.php> (dernière consultation le 3 juillet 2021); <https://www.ladepeche.fr/2020/09/16/info-la-depeche-des-tresors-archeologiques-mis-au-jour-a-la-cathedrale-de-lombez-9075325.php> (dernière consultation le 3 juillet 2021); <https://www.paj-mag.fr/2020/10/13/gers-decouverte-dans-la-cathedrale-sainte-marie-de-lombez/> (dernière consultation le 3 juillet 2021)

<sup>4</sup> <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/IM32000538> (dernière consultation le 3 juillet 2021). L'œuvre est classée au titre objet depuis le 31 mars 1958.

<sup>5</sup> Georges COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, Lombez, 1973.

années plus tôt, deux autres études concernant Lombez et sa cathédrale<sup>6</sup>. Le livre paru en 1973 en constitue la somme définitive, contredisant parfois ce qui avait été écrit quelques années auparavant, sans que l'origine de ces modifications ne soit liée à la découverte de nouvelles données archivistiques.

La thèse de Monique Carsalade<sup>7</sup>, soutenue en 1991, est le premier travail universitaire d'ensemble à envisager la cathédrale et les bâtiments canoniaux et épiscopaux construits entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Il faut l'associer au mémoire de Master 2 soutenu par Noémie Ollier en 2013<sup>9</sup>. Ces deux dernières études se complètent car elles abordent de façon plus ou moins fine et rigoureuse les nombreuses zones d'ombre qui entourent l'édifice : la rareté des sources, les difficultés à cerner l'époque et l'édifice antérieurs à la création du diocèse en 1317, le déroulement des campagnes de construction de l'actuel monument, l'organisation des espaces intérieurs, notamment liturgiques, et la place qu'occupe la cathédrale dans le paysage monumental gothique de la Gascogne centrale, par exemple<sup>10</sup>. Le travail de N. Ollier a, notamment, renouvelé l'étude de M. Carsalade en convoquant de nouvelles sources, inédites et intéressantes à exploiter, et en étudiant de façon très rigoureuse la question des espaces liturgiques<sup>11</sup>, bien que certaines erreurs ou confusions demeurent.

Attestée seulement à partir de 1026 environ, l'abbaye bénédictine de Lombez, peut-être plus ancienne<sup>12</sup>, abrite, au début du XII<sup>e</sup> siècle, une communauté de chanoines de saint Augustin<sup>13</sup>. En effet, le 25 mars 1125, l'abbaye est cédée à l'évêque et aux chanoines de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse et voit son statut modifié<sup>14</sup>. En 1317, le pape Jean XXII crée le diocèse de Lombez<sup>15</sup>. À ce moment-là, les chanoines sont encore réguliers. Ils ne furent sécularisés que dans le courant du siècle<sup>16</sup>.

La présence de l'église abbatiale au cœur même de l'agglomération de Lombez pose également la question de l'existence, dans l'église, d'un sanctuaire paroissial, avant la cession au chapitre cathédral toulousain puisque, tout du moins à partir de 1317, la cathédrale fut partagée entre les chanoines et les laïcs. Il est d'ailleurs possible que l'accueil des paroissiens ait été effectif dès la donation de 1125<sup>17</sup>. La partition de la cathédrale en deux zones, celle des clercs et celle des laïcs, est

---

<sup>6</sup> G. COUARRAZE, *La cathédrale de Lombez*, Lombez, 1965 et *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, Lombez, 1969.

<sup>7</sup> Monique CARSA LADE, *La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991, 2 vol. et « La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez, Sainte-Marie de Lombez : une cathédrale gothique construite en temps de crise », dans *Autour des maîtres d'œuvre de la cathédrale de Narbonne*, Actes du 3<sup>e</sup> colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age, Narbonne, 1994, pp. 129-134.

<sup>8</sup> La thèse de M. Carsalade fut préparée par un DEA d'Histoire de l'Art, *L'abbaye, la cathédrale et le groupe épiscopal de Lombez*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, 2 vol.

<sup>9</sup> Noémie OLLIER, *Une abbatiale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, mémoire de Master 2, Université de Toulouse-Le Mirail, 2013, 2 vol.

<sup>10</sup> J'ai, moi aussi, étudié la cathédrale gothique, notamment dans ses parties datant du XIV<sup>e</sup> siècle : Christophe BALAGNA, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Toulouse-Le Mirail, 2000, 6 vol. et « Le portail ouest de la cathédrale Sainte-Marie de Lombez (Gers) : un exemple typique de sculpture monumentale en Gascogne dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle », dans *Archéo en Savès*, n° 17, juin 2000, pp. 101-110. Il faut également citer deux monographies, celle du chanoine MARBOUTIN, « Lombez », dans *Congrès archéologique de France, Toulouse, 1929*, Paris, 1930, pp. 200-215 et celle, plus riche, de Paul MESPLÉ, « Lombez, la cathédrale Notre-Dame », dans *Congrès archéologique de France, Gascogne, 1970*, Paris, 1970, pp. 292-307.

<sup>11</sup> Nous pouvons également citer, pour le mobilier moderne, Christelle VICHET, *Le mobilier liturgique des cathédrales de l'ancien archidiocèse de Toulouse : les anciennes cathédrales de Sainte-Marie de Lombez et Saint-Jacques de Montauban*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1999, 2 vol.

<sup>12</sup> M. CARSA LADE, *La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez*, pp. 18-24.

<sup>13</sup> N. OLLIER, *Une abbatiale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 14-25.

<sup>14</sup> Au XIII<sup>e</sup> siècle, il semble que l'abbé de Lombez soit toujours un chanoine de la cathédrale toulousaine. *Idem*, p. 27.

<sup>15</sup> M. CARSA LADE, *La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez*, pp. 27-45.

<sup>16</sup> N. OLLIER, *Une abbatiale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 31-32, notamment. Pour G. Couarraze, la sécularisation aurait eu lieu en 1510 seulement.

<sup>17</sup> N. OLLIER, *Une abbatiale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 34-35.

attestée en tout cas jusqu'à la Révolution française et va constituer l'une des particularités de l'édifice religieux.

La cathédrale actuelle ne semble conserver que de maigres vestiges architecturaux d'un édifice antérieur<sup>18</sup>, même si l'existence de bâtiments canoniaux romans est attestée, notamment par quelques remarquables chapiteaux, sans doute du milieu ou de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Nous sommes donc devant un monument gothique dont le plan est très original pour une cathédrale du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> : à l'ouest, la façade se divise en deux parties, un portail d'entrée au sud et un clocher carré - à l'angle nord-ouest abattu - au nord, dont l'accès se fait depuis la première travée. Celle-ci, voûtée d'ogives, forme une sorte de porche, dont ferait partie la travée suivante, voûtée en berceau brisé et très peu profonde. Ces deux travées sont moins larges que celles qui composent, vers l'est, un vaisseau méridional constitué de quatre travées irrégulières, terminées par une travée droite et une abside pentagonale<sup>21</sup>. L'ensemble est voûté d'ogives au profil différent. Au nord de ce vaisseau, dans le prolongement du clocher, se trouve un vaisseau plus étroit, formé par quatre travées, bordées de chapelles latérales, terminées par un sanctuaire polygonal au tracé irrégulier venu se raccorder à l'abside principale. Une rangée de trois piliers circulaires sépare le vaisseau sud, réservé aux chanoines, du vaisseau nord, à destination de la paroisse. Quatre chapelles<sup>22</sup> flanquent, au sud, le vaisseau méridional, prolongées d'une travée ouvrant, à droite, vers l'actuelle sacristie et d'une pièce rectangulaire, donnant, à l'étage, sur l'« oratoire de l'évêque », qui accompagne, toujours au sud, la travée droite qui précède l'abside principale (Fig. 1 et 2)<sup>23</sup>. En dépit de ces nombreuses irrégularités, l'église appartient tout entière au gothique méridional et présente plusieurs analogies avec l'église des Dominicains de Toulouse, notamment son plan à deux vaisseaux séparés par une série de supports circulaires, même s'il ne faut pas négliger l'hypothèse d'une nef à trois vaisseaux, peut-être projetée dès l'origine et jamais véritablement réalisée par la suite.

Comme nous le verrons plus loin, nous devons souligner les nombreux problèmes que posent les quatre « chapelles » méridionales, notamment la première « chapelle » sud de l'église, que la plupart des auteurs disent dédiée au saint Sépulcre<sup>24</sup>, ainsi que la deuxième, vouée à saint Jean-Baptiste<sup>25</sup>. Les deux chapelles méridionales suivantes semblent n'exister que depuis la fin du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>18</sup> La plupart des auteurs ont mentionné, comme appartenant à un édifice roman (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle ?), le rez-de-chaussée du clocher avec ses fenêtres en plein cintre et ses maçonneries qui mêlent, à certains endroits, la pierre et la brique, ainsi qu'une grande fenêtre en pierre, murée, à l'ouest de la façade nord. Peut-être doit-on également inclure les baies situées au premier niveau du clocher, à l'ouest et au nord-ouest ? Seule une analyse archéologique rigoureuse permettra de lever les doutes sur les parties « romanes » de l'actuel édifice.

<sup>19</sup> Il s'agit de trois chapiteaux du cloître du XII<sup>e</sup> siècle, l'un étant conservé au Musée des Augustins de Toulouse, les deux autres au *Victoria and Albert Museum* de Londres. Six autres pièces pourraient provenir de Lombez (deux chapiteaux sont conservés au Musée des Beaux-Arts d'Ottawa (Canada), un chapiteau appartient à la collection privée *Raymond Pitcairn*, deux sont aux *Cloisters* de New-York et un dernier se trouve aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles). N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 123-130.

<sup>20</sup> La cathédrale Sainte-Marie mesure 47 m de long, 21,50 m de large (chapelles comprises) et 16,50 m de haut.

<sup>21</sup> M. CARSALADE, « La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez, Sainte-Marie de Lombez : une cathédrale gothique construite en temps de crise », pp. 129-134.

<sup>22</sup> Ce sont les chapelles dites, d'ouest en est, du Saint-Sépulcre, de Saint-Jean-Baptiste, de Sainte-Germaine et du Sacré-Cœur.

<sup>23</sup> Je remercie Pierre Cadot, architecte du Patrimoine, responsable des travaux de restauration et d'embellissement de la cathédrale de Lombez, de m'avoir fourni le plan au sol de la cathédrale qu'il a levé en 2014.

<sup>24</sup> M. CARSALADE, *La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez*, pp. 121 ; N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 73.

<sup>25</sup> Dans son ouvrage de 1969, G. Couarraze déclare que l'ancienne chapelle du Saint-Sépulcre serait la chapelle suivante, actuellement dédiée à saint Jean-Baptiste (p. 60). Plus loin, il réitère cette assertion (pp. 75, 76, 77). À la page 78, l'auteur cite le rapport d'Alexandre Du Mêge, rédigé en 1842 et dont nous parlerons un peu plus loin, dans lequel on peut lire « La première chapelle, à droite en entrant, portait le nom de chapelle du St-Sépulcre ». Cette mention est donc en contradiction avec ce que dit, aux pages précédentes, l'historien de la cathédrale de Lombez. Dans son ouvrage de 1973, G. Couarraze revient sur ses précédents propos : p. 70, il explique que « la première chapelle à droite du portail est l'ancienne chapelle du St-Sépulcre qui fut sacrifiée au profit des Fonts Baptismaux transportés là, en 1845, sous l'arcade de droite ». Un peu plus loin, pp. 70-71, il rappelle que « la seconde chapelle est celle de St-Jean due à Guillaume II de Durfort-Duras, 8<sup>e</sup> évêque (1363-1375) ». Enfin, pp. 282-283, il dit bien que la première chapelle est celle du Saint-Sépulcre et que la deuxième est dédiée à saint Jean-Baptiste et, p. 326, il répète que les fonts baptismaux ont été transférés en 1845 sous l'arcade « du Saint-Sépulcre ». M. Carsalade et N. Ollier se sont sans doute appuyés sur les propos tenus par l'auteur dans son dernier ouvrage.

siècle<sup>26</sup> et remplacer une sorte de couloir de circulation, un déambulatoire exclusivement réservé aux chanoines qui leur permettait, d'ouest en est, de longer le vaisseau méridional afin de rejoindre le chœur liturgique en contournant l'espace réservé aux fidèles<sup>27</sup> (Fig. 3).

Les liens très étroits qui ont existé, au moins durant deux siècles, entre les chanoines de Lombez et ceux de Saint-Étienne de Toulouse se voient peut-être dans ce déambulatoire qui, côté sud, longeait la partie de la cathédrale de Lombez qui était réservée aux religieux. En effet, ce passage qui se trouve en vis-à-vis des chapelles latérales du côté nord peut rappeler l'une des dispositions les plus originales du chœur de la cathédrale toulousaine, commencé dans les trente ou quarante dernières années du XIII<sup>e</sup> siècle. À Saint-Étienne, des passages existent dès l'origine entre les chapelles, formant une sorte de deuxième déambulatoire pouvant rappeler le plan du chœur de l'abbé Suger, à Saint-Denis, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Un couloir similaire se voit aussi dans la cathédrale de Narbonne, mais seulement entre les chapelles nord du chœur qui précèdent les chapelles rayonnantes<sup>28</sup>. Dans un environnement artistique tout entier sous l'influence du gothique méridional, l'espace réservé aux clercs de Sainte-Marie de Lombez peut constituer une intéressante référence au gothique français par l'entremise de la cathédrale toulousaine dont les chapiteaux du cloître avaient déjà, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, influencé la sculpture du cloître gascon.

Au plan chronologique, la construction de la cathédrale gothique a pu commencer, en même temps, au niveau du chœur du vaisseau sud et de l'autre côté, autour de la façade occidentale. En effet, la construction des parties hautes du clocher et l'élévation de la façade ouest, incluant la première travée de l'église, la première travée du déambulatoire accolée à elle au sud ainsi que la travée de raccord voûtée en berceau brisé, peuvent correspondre à l'*opus novum* mentionné dans un texte de 1346. Nous serions donc là entre 1317 et le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle environ<sup>29</sup>.

Puis, dans le dernier quart du siècle, on aurait voûté la première travée des deux vaisseaux située immédiatement à l'est du clocher ainsi que la chapelle nord<sup>30</sup> et la deuxième travée du déambulatoire qui flanque, au sud, la travée du vaisseau principal<sup>31</sup>. Un changement se devine dans les travées suivantes : travées moins profondes, nervures et doubleaux au profil plus simple, chapiteaux octogonaux pour les deux derniers piliers alors que le chapiteau du premier support est à

---

<sup>26</sup> Aucune date précise n'apparaît dans les documents d'archives. Ces chapelles ont été vraisemblablement fondées dans les années 1880, vers 1885-1889. Dans l'enquête diocésaine de 1840, le curé de Lombez, Jean-Baptiste Prieur, le 27 juillet 1840, déclare qu'il existe « cinq chapelles sans y comprendre l'autel du chœur qui était pour le chapitre ». Parmi elles, les quatre chapelles nord sont dédiées, d'ouest en est, à la Vierge, à saint Majan, au Sacré-Cœur, à l'Agonie. La 5<sup>e</sup> chapelle correspond à l'ancien autel de paroisse dans l'absidiole nord. Il n'y a donc pas de chapelles méridionales. Archives départementales du Gers (désormais AD 32), Enquête diocésaine de 1840 (V 1103), arrondissement de Lombez, f° 979 v.

<sup>27</sup> M. CARSALADE, *La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez*, pp. 100, 104, 135 et 137-138 et N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 73. La chapelle Saint-Jean-Baptiste pose également problème : est-elle, dès l'origine, une chapelle dédiée au Précurseur ou seulement la deuxième travée du déambulatoire sud ? Cet espace a-t-il été aménagé en sanctuaire vers 1885, comme les deux travées suivantes, ou était-ce déjà une chapelle au XIV<sup>e</sup> siècle, comme semble le supposer N. Ollier ? N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 73, 78, 81 et 92 notamment. Dans l'enquête diocésaine de 1840, il n'est question d'aucune chapelle au sud de la cathédrale. Il est vrai que le plan dressé en 1841 (Fig. 2), donc antérieur aux aménagements de la fin du siècle, fait état d'un mur de séparation, à l'est, entre cette travée et la travée suivante du déambulatoire. Peut-être s'agit-il alors d'une chapelle créée entre 1841 et les années 1880 ? Aucune source historique ne vient confirmer cette hypothèse. En tout cas, comme nous le verrons plus loin, il ne peut s'agir d'un espace de dévotion associé à un autel fondé par Guillaume II de Durfort-Duras (1363-1375).

<sup>28</sup> Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc : la sculpture gothique XIII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, 1998, pp. 99-100.

<sup>29</sup> M. CARSALADE, « La cathédrale et l'ensemble épiscopal de Lombez, Sainte-Marie de Lombez : une cathédrale gothique construite en temps de crise », pp. 129-134 et N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 75-78.

<sup>30</sup> Cette chapelle, actuellement dédiée à saint François, était auparavant dédiée à la Vierge. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, c'était la chapelle Notre-Dame du Rosaire. Dans le Registre de la Confrérie du Rosaire, fondée en 1628, il est bien stipulé que la première chapelle est dédiée à la Vierge et la deuxième à saint Michel (future chapelle saint Majan). Le registre est conservé aux Archives diocésaines.

<sup>31</sup> Il s'agit de l'actuelle chapelle Saint-Jean-Baptiste.

seize pans<sup>32</sup>, sculpture plus rustique. Cela correspond aussi à l'accroissement de la largeur des trois travées les plus orientales du déambulatoire des chanoines. Peut-être a-t-on voulu conférer à ce dernier une largeur quasi-identique aux chapelles nord de l'église ? Était-on libéré de l'emprise de bâtiments adventices ? En tout cas, en matière de plan, cela donne à la cathédrale une plus grande unité.

Les trois travées suivantes de chacun des deux vaisseaux ont été construites dans la foulée, peut-être au début du XV<sup>e</sup> siècle et voûtées un peu plus tard, dans le courant du siècle, permettant ainsi de relier les deux extrémités de l'église édifiées au début de la reconstruction. C'est dans cette phase de travaux que se situe l'érection de l'absidiole nord venue, en se raccordant à l'abside principale, occulter la fenêtre percée dans le mur nord de la travée droite.

Les commanditaires de cette reconstruction semblent avoir été les évêques de Lombez, plus que les chanoines et, parmi eux, le premier prélat de la petite cité gasconne, Arnaud-Roger de Comminges (1317-1328), fils et frère des comtes de Comminges, ancien abbé devenu évêque en 1317. Les travaux ont dû se prolonger sous Jacques Colonna, deuxième évêque de Lombez (1328-1341), membre d'une prestigieuse famille patricienne romaine. Les évêques de Lombez qui ont succédé à ces deux premiers prélats ont, chacun à leur tour, continué l'œuvre de leurs prédécesseurs<sup>33</sup>.

Comme l'ont montré les études de M. Carsalade et surtout de N. Ollier, la question des aménagements liturgiques successifs est primordiale pour comprendre l'évolution intérieure de la cathédrale. L'un des meilleurs exemples est le remplacement, dans les années 1880, d'au moins deux travées du couloir de circulation longeant le vaisseau méridional par deux chapelles dédiées à sainte Germaine et à saint François (aujourd'hui chapelle du Sacré-Cœur), respectivement sur les troisième et quatrième travées, la cinquième conservant sa fonction de passage desservant, dès lors, l'actuelle sacristie<sup>34</sup>.

Justement, et nous l'avons souligné plus haut, la travée correspondant à l'actuelle chapelle Saint-Jean-Baptiste nous interroge. Si cette travée est bien la deuxième du couloir de circulation dévolu aux chanoines, il ne peut s'agir d'une chapelle dont le mur oriental serait entièrement fermé, ce qui aurait obligé les religieux à passer par les première et deuxième travées du vaisseau principal pour rejoindre la troisième travée du déambulatoire. De plus, N. Ollier semble associer la sépulture de l'évêque Guillaume II de Durfort-Duras (1363-1378) à l'existence d'une chapelle, alors qu'il n'y a pas nécessairement de lien entre l'une et l'autre. G. Couarraze parle de deux chapelles en lieu et place du déambulatoire du côté sud<sup>35</sup>. Dans ce contexte d'évolution des aménagements liturgiques, on peut aussi citer les différents emplacements qu'a reçus l'autel majeur ainsi que l'existence de plusieurs

---

<sup>32</sup> Il est possible que cette différence dans la forme du chapiteau soit en lien avec la volonté de bien séparer les espaces intérieurs de la cathédrale, ceux réservés aux fidèles et ceux dédiés aux religieux, leur chœur liturgique se trouvant peut-être au-delà du deuxième pilier circulaire séparant les deux vaisseaux (Fig. 3).

<sup>33</sup> La pierre tombale de Guillaume II de Durfort-Duras (1363-1378) se trouve dans la deuxième travée, plus étroite que les trois suivantes, du déambulatoire des chanoines. Pour N. Ollier, il s'agit de la chapelle Saint-Jean-Baptiste que le prélat aurait fait construire, au sud de la première travée du vaisseau principal de l'église. N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 73 et 78 où l'auteur déclare « nous savons que la chapelle Saint-Jean-Baptiste, qui flanque au sud la travée de la nef majeure, a été fondée par l'évêque Guillaume II de Durfort-Duras. Or, l'épiscopat de celui-ci débuta en 1363 et s'acheva en 1378. Logiquement, nous pensons qu'il fonda une chapelle dans la partie la plus récente et la plus aboutie de l'édifice neuf ». Plus loin, p. 81, on peut lire « Le huitième évêque, Guillaume II de Durfort-Duras (1363-1378), fonda la première chapelle méridionale de la cathédrale, où se trouve sa pierre tombale ». En fait, rien ne dit que cette travée du déambulatoire ait été, à l'origine, une chapelle. Il en va de même pour la première travée du déambulatoire, dite chapelle du Saint-Sépulcre. L'enquête diocésaine de 1840 est très claire à ce propos.

<sup>34</sup> Les deux premières travées du déambulatoire communiquaient par un étroit passage, aujourd'hui inutilisable. Nous en reparlerons plus loin.

<sup>35</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 326 : « ... en établissant, à ses frais, les trois chapelles latérales en place du déambulatoire du côté sud... ». Pourtant, au début de l'ouvrage, p. 39, l'auteur déclare que la chapelle Saint-Jean-Baptiste a bien été construite par l'évêque Guillaume II de Durfort-Duras. G. Couarraze considère-t-il alors la travée qui donne sur la sacristie comme la troisième de ces chapelles ? La chapelle Saint-Jean-Baptiste a-t-elle été fondée un peu plus tôt que les deux autres ?

portes reliant le chœur principal à d'autres espaces contigus, aujourd'hui masquées par l'emplacement qu'occupent les stalles du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>.

### L'imbroglio des deux premières travées du déambulatoire

La première se trouve au sud de la travée d'entrée à la cathédrale, contiguë au clocher<sup>37</sup>. Voûtée d'ogives, cette première travée du déambulatoire fut édifée au XIV<sup>e</sup> siècle, au moment de la reconstruction de l'église devenue cathédrale, plus précisément entre 1317 et le milieu du siècle. D'après Alexandre Du Mège, « la première chapelle à droite, en entrant portait le nom de chapelle du Saint-Sépulcre<sup>38</sup> ». Pourtant, tout porte à croire que cette chapelle n'a été, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la première travée du déambulatoire des chanoines. En effet, jusqu'aux années 1710, une porte, sans doute percée au milieu du mur sud<sup>39</sup>, sous l'actuel vitrail de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle montrant le Baptême du Christ<sup>40</sup>, permettait aux chanoines d'accéder « au cloître et à la sacristie sans être obligés de mettre le pied dans la grande nef<sup>41</sup> » (Fig. 3). Rappelons qu'en 1840, il n'existe aucune chapelle au sud de l'église<sup>42</sup>.

Il est probable que la disparition de cette porte soit la conséquence des modifications apportées par l'évêque Fagon (1711-1719) à l'ouverture offrant aux chanoines de passer par la première travée du déambulatoire pour se rendre dans le chœur. En effet, il mura la porte d'accès à cette première travée et construisit de l'autre côté du mur une volière<sup>43</sup>. Tout naturellement, on dut également boucher le passage entre cette travée et la travée suivante, l'énigmatique chapelle Saint-Jean-Baptiste. Ce passage, percé dans l'épaisseur du contrefort, permettait aux chanoines de longer, par la deuxième travée, le vaisseau principal pour aller vers la partie orientale de l'église. Il mesure environ 1,10 m de large sur 3 m de long, ce qui correspond à la travée de raccord voûtée en berceau brisé<sup>44</sup>.

Cet accès, reliant la première à la deuxième travée du déambulatoire, a dû être muré entre le début du XVIII<sup>e</sup> siècle et les années 1840, comme le montre le plan de 1841. Pourtant, G. Couarraze déclare que le passage a été fermé par l'abbé Cazenave, vers 1880<sup>45</sup>. Sur ce plan, contemporain du rapport de Du Mège, on voit aussi un mur transversal qui coupe la première travée en deux (Fig. 2). Ce mur annonce-t-il l'installation des fonts baptismaux dans la partie ouest de cette première travée en

---

<sup>36</sup> N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 87-93.

<sup>37</sup> Comme on l'a vu plus haut, note 25, G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 60, semble confondre la chapelle du Saint-Sépulcre et la chapelle Saint-Jean : « Il [Le tombeau de l'évêque] est situé dans la chapelle de St-Jean, côté épître, qui fut primitivement la chapelle du St-Sépulcre que cet évêque aurait fait construire ». Il réitère son sentiment p. 75. En revanche, en 1973, dans *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 70, il déclare que la première chapelle à droite du portail est l'ancienne chapelle du Saint-Sépulcre.

<sup>38</sup> Alexandre DU MÈGE, *Mémoire historique et archéologique de l'ancienne église cathédrale de Lombez*, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris, cote 0081/32/0011, dossier 89 (et non 0081/032/0011), 1842, p. 14.

<sup>39</sup> Malheureusement, aucun vestige d'une quelconque ouverture n'est visible aujourd'hui contrairement à ce que signale N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 93 : « Des traces de cette porte se devinent encore sous l'enduit de la cathédrale mais restent illisibles ».

<sup>40</sup> Il aurait été installé vers 1885.

<sup>41</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 326.

<sup>42</sup> *Supra*, notes 26 et 33.

<sup>43</sup> N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 93.

<sup>44</sup> M. de MARCELIER DE GAUJAC, « Quelques mots sur Lombez et sur sa cathédrale », dans *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. VIII, 1865, pp. 387-398, spécialement pp. 394-395 : « On y voyait autrefois la sainte Vierge soutenue par de saintes femmes, deux autres apportant des vases de parfums, et Nicodème et Joseph d'Arimatee ensevelissant le Christ. La statue du Sauveur en pierre se trouve dans une ouverture en ogive qui donnait passage dans la seconde chapelle ; on croit que cette œuvre était de la moitié du quinzième siècle. Les autres statues ont disparu et ont été enfouies, dit-on, sous le porche ». En substance, l'auteur a repris les termes présents dans le rapport d'A. Du Mège, rédigé le 21 juin 1842. Il n'est pas possible d'imaginer la Mise au Tombeau dans un espace aussi étroit.

<sup>45</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 181. Peut-être parle-t-il de travaux de fermeture réalisés du côté de la première travée du déambulatoire ?

1845<sup>46</sup> ? A-t-il été construit en lien avec la tribune de l'orgue<sup>47</sup> ? Un plan dressé autour de 1929<sup>48</sup>, assez proche de l'état actuel du monument, montre que le mur construit dans la première travée du déambulatoire a été détruit, libérant ainsi tout l'espace de celle-ci<sup>49</sup>.

La Mise au Tombeau a-t-elle pu se trouver dans cette première travée ? Il est difficile de l'assurer, notamment en raison de ses faibles dimensions. En effet, la travée mesure 5,90 m de long sur 2 m de large, ce qui réduit fortement la possibilité d'y installer un grand ensemble sculpté composé d'un gisant autour duquel gravitent sept personnages. Comme nous le verrons plus loin, le bloc rectangulaire accueillant le Christ mesure 187 cm de long sur 55 cm de large et si nous rajoutons les socles des deux porteurs qui mesurent 47 cm de long sur 35 cm de large, l'espace disponible ne peut pas être inférieur à 2,90 m environ. Cela signifie que la Mise au Tombeau ne pouvait se trouver ni contre le mur occidental de la première travée, ni à gauche ou à droite de la porte réservée aux chanoines.

Pour quelle raison cette ancienne travée du déambulatoire est-elle alors appelée chapelle du Saint-Sépulcre ? S'il est toujours possible que la travée soit devenue une chapelle au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les chanoines l'ont abandonnée après que la porte de communication avec leurs bâtiments a été comblée, il semble que ce soit la lecture du rapport de Du Mège de 1842 qui ait entraîné G. Couarraze dans l'erreur. En effet, Du Mège dit « La première chapelle, à droite en entrant portait le nom de chapelle du Saint Sépulcre<sup>50</sup> », chapelle dans laquelle « la seule figure que l'on voie encore, [est] celle de J.C. représenté mort...<sup>51</sup> ».

On peut, dès lors, avancer une explication : les deux premières travées de l'église étant assimilées, traditionnellement, à une sorte de porche, on peut penser que la chapelle dite du Saint-Sépulcre n'a pas occupé la première travée du déambulatoire mais la deuxième, c'est-à-dire l'espace correspondant à l'actuelle chapelle Saint-Jean-Baptiste. Il s'agirait donc bien de « la première chapelle, à droite en entrant » selon Du Mège. Cela permettrait d'expliquer les confusions faites par G. Couarraze dans ses deux ouvrages successifs puisqu'en 1969, l'auteur dit que la chapelle « de St-Jean, côté épître, fut primitivement la chapelle du St-Sépulcre que cet évêque aurait fait construire<sup>52</sup> ». Un peu plus loin, il déclare que la Mise au Tombeau « ... trouva sa place dans cette chapelle du Saint-Sépulcre par la suite vouée à saint Jean-Baptiste<sup>53</sup> ». Quoi qu'il en soit, l'utilisation du terme « chapelle » n'est pas bonne.

En 1973, peut-être à la suite d'un réexamen du texte de Du Mège et d'une mauvaise interprétation de la phrase « La première chapelle, **à droite en entrant**<sup>54</sup> portait le nom de chapelle du Saint Sépulcre », G. Couarraze modifie ses explications. Il n'associe plus la chapelle Saint-Jean-Baptiste au saint Sépulcre (p. 39) et il mentionne ce dernier sans lui assigner d'emplacement précis (p. 52). Surtout, il fait de « la première chapelle à droite du portail l'ancienne chapelle du St-Sépulcre » (p. 70) et base son interprétation sur le texte de Du Mège<sup>55</sup>. La deuxième chapelle reste la chapelle Saint-Jean-Baptiste, fondée au XIV<sup>e</sup> siècle (pp. 70-71). Enfin, il réitère son propos en disant que la chapelle du Saint-Sépulcre a bien accueilli la Mise au Tombeau et que les statues la composant se trouvaient, en

---

<sup>46</sup> En 1840, il n'y a pas de chapelle des fonts baptismaux. AD 32, Enquête diocésaine de 1840, arrondissement de Lombez, f° 980 v.

<sup>47</sup> « La tribune qui soutient l'orgue sur le porche d'entrée est ornée du blason du dernier évêque Henri de Chauvigny, succédant à Monseigneur de Fénelon (1771-1787) ». G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 300.

<sup>48</sup> Chanoine MARBOUTIN, « Lombez », p. 203.

<sup>49</sup> La disparition de ce mur de refend est sans doute en lien avec l'installation de la clôture du jubé de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>50</sup> A. DU MÈGE, *Mémoire historique et archéologique de l'ancienne église cathédrale de Lombez*, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>52</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 60.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 75. D'ailleurs, en 1973, G. Couarraze dit que « Sans avoir à passer dans la nef, les chanoines empruntant le déambulatoire passaient devant le Saint-Sépulcre et allaient directement à leur vestiaire dont la porte se trouve murée derrière l'autel de Sainte-Germaine ». Peut-être sous-entend-il que la Mise au Tombeau se trouvait dans la deuxième travée du déambulatoire ? G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 52.

<sup>54</sup> Nous mettons en gras.

<sup>55</sup> C'est également ce qu'ont fait M. Carsalade et N. Ollier.



1886, derrière l'autel de la chapelle Saint-Jean-Baptiste (pp. 281-283). Il propose que ce soit au moment où l'on a fait de la première travée du déambulatoire le lieu de la cérémonie du baptême, en 1845, que l'on a déplacé le Christ gisant<sup>56</sup>.

Au plan architectural, la deuxième travée du déambulatoire, devenue chapelle Saint-Jean-Baptiste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mesure 6,30 m de long sur 2 m de large. Le mur ouest donne sur le passage assurant la liaison avec la première travée et le mur est était à l'origine ouvert pour accéder à la troisième travée, devenue chapelle Sainte-Germaine vers 1886. Son mur sud est suffisamment long pour pouvoir accueillir le déploiement d'une Mise au Tombeau. D'ailleurs, G. Couarraze relate que « Mlle C. Bécanne, née en 1880, décédée à quatre-vingt-sept ans, parlant de cette chapelle du St-Sépulcre, [lui] a dit avoir entendu conter par sa mère, que le jour où on mettait en place l'actuel autel de St-Jean, M. Saint-Ange, archiprêtre, étant en voyage, l'un des trois vicaires de l'époque, à la question de l'ouvrier demandant : « Et toutes ces statues, qu'est-ce qu'on en fait ? » fit cette réponse : « Vous n'avez qu'à maçonner là-dessus !<sup>57</sup> ».

Il est vrai qu'en juillet 2020, les statues brisées ont été découvertes derrière un mur de briques qui fut sans doute monté lors de l'installation de l'autel vers 1885. Heureusement, les statues ont été sorties de leur cachette en même temps que l'on examinait précisément celle-ci. Il apparaît que cet espace situé à droite de l'autel, et empiétant un peu derrière la partie droite de ce dernier, est ancien. Il forme une niche peu profonde d'environ 62 cm sur 2,17 m de long et, aujourd'hui, de 153 cm de hauteur<sup>58</sup>, surmontée d'un arc brisé dont l'intrados est recouvert d'un enduit à la chaux tout comme le mur du fond (Fig. 4). C'est à cet endroit-là qu'ont été découverts tous les reliefs<sup>59</sup>, à l'exception d'un seul disposé à gauche de l'autel, près des traces d'une ancienne ouverture (une porte ?) percée dans le mur du fond. Cette disposition peut s'expliquer par le manque de place de l'autre côté. On remarque aussi que cet enfeu, dont les dimensions peuvent correspondre à l'emplacement des protagonistes de la Mise au Tombeau<sup>60</sup> - à l'exception, bien sûr, du Christ gisant et des deux porteurs - ne se trouve pas au centre du mur sud de cette travée. Cela s'explique par la présence de la porte située à gauche de ce mur. Le Christ allongé sur son linceul ainsi que Joseph d'Arimatee et Nicodème pouvaient se trouver devant la niche dans la partie sud de la travée, n'empiétant sur la largeur de celle-ci que sur quelques dizaines de centimètres<sup>61</sup> (Fig. 5).

Ainsi, en 1842, lorsque Du Mège voit le Christ au Tombeau dans la chapelle du Saint-Sépulcre, sans doute s'agit-il de cette chapelle aujourd'hui dédiée à saint Jean-Baptiste. À ce moment-là, les autres statues étaient déjà cachées<sup>62</sup>. Se trouvaient-elles dans la niche<sup>63</sup> ? Un mur les cachait-il ? Si oui, pourquoi « maçonner dessus » comme cela a été fait lors de l'installation de l'autel dédié à saint Jean-Baptiste ? Ce n'est qu'un demi-siècle plus tard environ que les statues réapparaissent, pour un court laps de temps, avant d'être à nouveau substituées au regard lors de l'aménagement de cette chapelle du Saint-Sépulcre en chapelle Saint-Jean-Baptiste, vers 1885.

---

<sup>56</sup> G. COUARRAZE, *Lombes, évêché rural : 1317-1801*, p. 326, confirme que « la cuve du baptistère [a été] déménagée sous l'arceau « du Saint-Sépulcre » en 1845.

<sup>57</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombes*, p. 76. À la page suivante, l'auteur précise que l'autel fut mis en place en 1885.

<sup>58</sup> Je remercie Pierre Cadot pour ces dimensions précises, pour son relevé et pour les nombreuses photos prises de cet espace.

<sup>59</sup> Lors de la découverte des statues, a été retrouvée une pièce de cinq centimes frappée en 1854, sous le 2<sup>nd</sup> Empire. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, cela n'aide pas à préciser la chronologie des embellissements dont a bénéficié cette deuxième travée du déambulatoire des chanoines. Cela pourrait-il signifier que les statues ont été murées dans l'enfeu autour de 1854-1855, voire même un peu après ? Que doit-on alors penser des assertions de G. Couarraze quant à l'installation de l'autel en 1885 ? Je remercie M. Cadot de m'avoir communiqué les détails de cette découverte.

<sup>60</sup> On peut donc supposer que la Mise au Tombeau se soit trouvée placée dans une niche, tout du moins pour les protagonistes installés derrière le gisant, comme on le voit dans d'autres installations, dans le midi de la France ou ailleurs.

<sup>61</sup> Je remercie à nouveau M. Cadot pour la réalisation de cette proposition de restitution.

<sup>62</sup> A. DU MÈGE, *Mémoire historique et archéologique de l'ancienne église cathédrale de Lombes*, p. 14 : « Les autres statues ont disparu mais on nous assure que pour les préserver de toute profanation, on les a enterrées dans le sol du porche ».

<sup>63</sup> *Idem*, p. 14 : « Il faudrait les rendre à la lumière, les réparer et les placer dans le lieu qu'elles occupaient autrefois ». Si on suit l'auteur à la lettre, on peut penser que la niche, toujours visible, est vide. Où sont alors les statues ?

Enfin, pourquoi a-t-on utilisé le terme de « chapelle » du Saint-Sépulcre ? La tradition est peut-être à l'origine de l'accolement du mot chapelle à la Mise au Tombeau sans qu'un autel soit obligatoirement associé à cette image de l'ensevelissement du Christ. La travée était un espace de circulation et l'installation d'une partie de la Mise au Tombeau dans une niche a pu permettre de ne pas gêner le mouvement des chanoines. Si la composition sculptée a pu se déployer, en longueur, sur environ 3 m, elle devait être peu développée en profondeur. En effet, le Christ et le linceul ne mesurent que 55 cm de large au maximum. Si on rajoute les personnages, la Mise au Tombeau ne devait pas occuper plus d'1 m de large (ou de profondeur), dont la moitié peut correspondre à la profondeur de la niche. En effet, aucune statue retrouvée ne semble excéder 30 cm d'épaisseur. On peut également imaginer que la Mise au Tombeau était surélevée et précédée d'un autel, comme on le voit souvent<sup>64</sup>. Pourtant, l'enquête de 1840 ne signale aucun autel et aucune chapelle dans la partie méridionale de la cathédrale.

Il est temps de résumer notre pensée : les deux premières travées du couloir de circulation emprunté par les chanoines n'ont perdu leur destination qu'au moment où elles sont devenues, en tout cas pour l'une, des chapelles. La première travée, du fait de la disparition de la porte d'accès méridionale sous l'évêque Fagon (1711-1719), s'est retrouvée inutilisée. On a donc fermé, à peu près au même moment, le passage étroit menant à la deuxième travée. Cette première travée est-elle devenue une chapelle au cours du XVIII<sup>e</sup>, voire au début du XIX<sup>e</sup> siècle ? Rien n'est moins sûr. Sa situation, à droite de l'entrée de l'église, dans une zone de transition qui semble avoir joué le rôle de porche – les deux vaisseaux de la nef ne commençant qu'au-delà du clocher – permet d'en douter. En 1842, l'utilisation par Du Mège d'une phrase au contenu obscur a pu laisser penser qu'il s'agissait de la « chapelle » ayant accueilli la Mise au Tombeau, alors que l'espace de la travée n'est pas fait pour qu'on y installe une grande composition de ce type. Cette confusion a d'ailleurs fait hésiter G. Couarraze dans ses analyses successives des chapelles méridionales de la cathédrale ainsi que d'autres chercheurs après lui. En 1845, cette travée devient le lieu de l'administration du sacrement du baptême jusqu'à ce que le rez-de-chaussée du clocher soit à nouveau choisi pour accueillir, en 1969, la cuve baptismale et le trésor de la cathédrale.

La deuxième travée du déambulatoire pose les mêmes problèmes puisque certains ont vu en elle soit la chapelle du Saint-Sépulcre, soit la chapelle Saint-Jean-Baptiste. Encore une fois, à l'origine, il s'agit d'une des travées du couloir emprunté par les chanoines. Si l'on y trouve la pierre tombale de l'évêque Guillaume II de Durfort-Duras (1363-1378), cela ne signifie pas obligatoirement qu'on en ait fait une chapelle. À une époque indéterminée, peut-être au XIV<sup>e</sup> ou au XV<sup>e</sup> siècle, une porte a été pratiquée dans le mur sud, à gauche, tandis qu'à droite on trouvait un enfeu surmonté d'un arc brisé. À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, comme nous le verrons plus loin, on installe une partie de la toute nouvelle Mise au Tombeau dans l'enfeu, le Christ gisant et les deux porteurs occupant un peu de l'espace de la travée. La Mise au Tombeau était-elle surélevée ? C'est possible. Était-elle précédée d'un autel ? Il semble que non.

Petit à petit, la notion de chapelle a été associée à cette travée, tout d'abord en relation avec le groupe sculpté, puis plus particulièrement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'installation d'un autel dédié au Précurseur. G. Couarraze, qui en fait le lieu de l'installation de la Mise au Tombeau dans son ouvrage de 1969, change d'idée en 1973, peut-être sous l'influence du texte de Du Mège. En tout cas, la découverte des statues en juillet 2020 dans une niche comblée plus tard lors de la mise en place de l'autel semble confirmer que cette travée est bien celle qui a accueilli la Mise au Tombeau à la fin du Moyen Âge.

Revenons à notre sujet d'étude. D'après Alexandre Du Mège, la chapelle du Saint-Sépulcre abritait les statues de huit personnages, dont il ne subsistait, jusqu'à quelques mois encore, que le

---

<sup>64</sup> À Ancizan, Belpèch, Montesquieu-Volvestre, Narbonne et Rieux-Minervois (pour ne prendre que quelques exemples régionaux). En général, la Mise au Tombeau y est de taille modeste, présentée au-dessus et derrière un autel comme si celui-ci jouait le rôle d'un nouveau tombeau.

Christ gisant. Les autres statues auraient été, selon la tradition, enterrées sous le porche ou emmurées, pour les protéger des pillages. Le Christ a, en effet, été retrouvé sous le porche<sup>65</sup>, en 1890 ou en 1893, lors de la réfection du sol de la cathédrale<sup>66</sup>.

À quel moment la Mise au Tombeau a-t-elle disparu ? En 1929, le chanoine Marboutin, dans sa monographie de la cathédrale de Lombez, signale que, de la Mise au Tombeau, « les personnages, dit-on, sont murés derrière l'autel de la chapelle Saint-Jean<sup>67</sup> ». Dans ses travaux, G. Couarraze rapporte que, selon la tradition locale, Henri Bécanne, ancien maire de Lombez de 1870 à 1920, savait qu'on l'avait ensevelie en ce lieu<sup>68</sup>. Selon la fille de M. Bécanne, née en 1880, la mise en place de l'autel dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste, en 1885, aurait entraîné la disparition des autres statues, cachées derrière le mur contre lequel fut adossé l'autel.

Pour expliquer le démantèlement et le déplacement de la Mise au Tombeau, G. Couarraze, dans ses ouvrages de 1969 et 1973, argue de la surélévation du sol de l'église, 1,60 m au-dessus de son niveau antérieur, consécutive aux débordements réguliers de la Save toute proche. Il propose aussi que ces travaux soient en relation avec le comblement des sépultures et l'arrêt des inhumations dans la cathédrale<sup>69</sup>. Au lieu de déplacer les tombeaux, on les aurait tout bonnement recouverts de sorte que le nouveau sol s'est retrouvé à 1,60 m au-dessus de l'ancien<sup>70</sup>. La surélévation est en fait de 1,42 m.

Le sol des travées du déambulatoire des chanoines est également concerné par ces travaux. La future chapelle Saint-Jean-Baptiste change alors d'aspect : la porte située à gauche du mur sud devient inutilisable et est murée. Quant à la Mise au Tombeau, elle est rehaussée, occupant dorénavant la partie supérieure de l'enfeu découvert en juillet 2020. Peut-être mure-t-on la niche avec une partie des statues à l'intérieur ? C'est dans cette configuration que Du Mège voit le Christ gisant en 1842<sup>71</sup>. Ces travaux de surélévation du sol de la cathédrale, prévus vers 1660<sup>72</sup>, auraient été réalisés sous l'évêque Jacques Richier de Cérisy (1751-1771)<sup>73</sup>, voire sous Léon-François-Ferdinand de Salignac de La Mothe Fénelon (1771-1787), à l'origine de la reconstruction, inachevée, du palais épiscopal<sup>74</sup>.

On remarque alors qu'il existe un *hiatus* d'un siècle environ entre la surélévation du sol de l'église et la disparition des statues derrière l'autel Saint-Jean. Que s'est-il passé durant ce siècle ? À quel moment le Christ, encore visible en 1842, a-t-il été enfoui sous le sol du porche avant qu'on ne le redécouvre en 1893 ? Les statues étaient-elles dans l'enfeu ? Et surtout, pourquoi sont-elles mutilées, alors que le Christ a conservé son aspect primitif ? La disparition des têtes des statues et d'une partie de leur corps - pour certaines d'entre elles - est-elle la conséquence de l'insertion des reliefs derrière le mur de la chapelle Saint-Jean-Baptiste ? Les mutilations sont-elles antérieures ? Remontent-elles, par

---

<sup>65</sup> Par porche, on doit comprendre la première travée de l'église, entre le clocher, au nord, et la première travée du déambulatoire des chanoines, au sud.

<sup>66</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 75. Dans *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 281, c'est en 1893 que la statue du Christ est sortie de terre. G. Couarraze paraît coutumier de ces approximations chronologiques. Malheureusement, ni la série O, ni la série V des Archives départementales du Gers n'abordent cette découverte. Le dossier concernant la cathédrale de Lombez à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine n'apporte aucun éclaircissement à ce sujet. En effet, il existe un important hiatus entre 1845 et 1928 dans les documents conservés à Charenton-le-Pont.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>68</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 76.

<sup>69</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 197. Une ordonnance royale de 1776 interdit toute sépulture à l'intérieur de l'église.

<sup>70</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 140 ; *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, pp. 194-197.

<sup>71</sup> En 1842, les autres statues composant la Mise au Tombeau ne sont plus visibles puisque Du Mège propose qu'on les cherche. En 1843, le préfet du Gers refuse d'allouer des crédits pour faire des fouilles qui permettraient de les retrouver. G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 70.

<sup>72</sup> N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, pp. 173-148. D'après l'auteur, les travaux n'auraient pas été réalisés au XVII<sup>e</sup> siècle, mais seulement un siècle plus tard.

<sup>73</sup> Georges COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 63, parle de l'année 1669, p. 139, il donne la date de 1771 et p. 195, il donne la date de 1770 !

<sup>74</sup> G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 76, donne la date de 1781 pour la mise au secret des statues. Il dit également que c'est à ce moment-là que le Christ fut enterré sous le sol du porche. Pourtant, Du Mège semble avoir vu le Christ gisant en 1842.

exemple, aux destructions causées par les Protestants<sup>75</sup> ? À la Révolution ? Si les mutilations remontent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pourquoi les éléments manquants ne sont-ils pas près des statues retrouvées ?

À ce propos, on peut suggérer une hypothèse : Du Mège, dans son rapport rédigé en 1842, décrit la Mise au Tombeau grâce aux informations données par des témoins oculaires qui, d'ailleurs, se trompent dans leur description, comme nous le verrons par ailleurs. Peut-être se trompent-ils parce que les statues qui accompagnaient le Christ ne sont plus visibles depuis plusieurs dizaines d'années, peut-être depuis les travaux que commença de réaliser l'évêque Fénelon entre 1771 et 1787 ? En 1842, les statues sont peut-être déjà cachées derrière le mur qui va accueillir, vers 1885, l'autel Saint-Jean-Baptiste. Leur mise à l'écart est-elle due aux mutilations qu'elles auraient auparavant subies ? C'est possible puisqu'à l'époque de Du Mège, seul le Christ paraît visible. Cela signifierait que le Christ a été déplacé et enterré entre 1842 et 1890 ou 1893, peut-être au moment de l'installation de la chapelle Saint-Jean-Baptiste<sup>76</sup>. En l'état actuel de nos connaissances, il ne paraît pas possible de démêler l'écheveau bâti autour de cette question.

### **Les circonstances de la découverte<sup>77</sup>**

Comme on a pu le voir plus haut, c'est vers 1885-1886 que sont créées trois nouvelles chapelles sur l'ancien passage qui, au sud, menait vers le chœur et la sacristie depuis une porte ouvrant sur une zone réservée aux chanoines jusque vers 1710-1715 et donnant sur la halle actuelle (d'ouest en est, chapelle Saint-Jean-Baptiste, chapelles Sainte-Germaine et du Sacré-Cœur). Dans ces chapelles, les autels et la plupart des statues sont dus aux établissements Virebent, de Launaguet. Vers 1885, au moment d'installer le grand autel de saint Jean-Baptiste, les ouvriers demandent au vicaire ce qu'ils doivent faire de « toutes ces statues », il leur répond de « maçonner dessus ».

En 1890 ou 1893, le maire Henri Bécanne décide de faire cimenter entièrement le sol de l'église ; pour ce faire, il fallut enlever les quelques sépultures qui s'y trouvaient encore et le carrelage ancien de terre cuite. Lors des travaux, les ouvriers découvrent, sous le porche, le gisant du Christ qui est sauvé et déposé à l'entrée ouest du vaisseau nord, adossé au mur oriental du clocher. Vers 1840, on croyait que les autres statues de la Mise au Tombeau étaient, elles aussi, enfouies sous le porche.

En décembre 2012, Sylvie Bach, archéologue à la DRAC, parle à Mme Caille, intriguée par la réflexion de Charlotte Bécanne, d'une entreprise de Gimont, Topo d'Oc, spécialisée dans les recherches géophysiques. Avec l'accord du maire de Lombez, Jean Loubon, une mission est confiée à cette entreprise « pour interroger le mur et le sol de la chapelle ». Un rapport est alors rédigé dans lequel sont mentionnées des anomalies dans le mur sud de la chapelle Saint-Jean-Baptiste qui pourraient correspondre à la présence des statues recherchées.

En 2013, à la suite de ces premières investigations, Mme Caille écrit une lettre à la Direction Régionale des Affaires Culturelles pour demander de faire un sondage dans le mur à droite et à gauche de l'autel de saint Jean-Baptiste. Le 21 mars 2013, une réponse négative lui est adressée par la DRAC qui insiste sur le fait « qu'il apparaît que ce sondage est par nature destructif et porte atteinte à l'intégrité de l'édifice ». Tout est donc arrêté.

---

<sup>75</sup> Selon G. COUARRAZE, *Au pays du Savès, L'ancien évêché de Lombez*, p. 136, la ville fut saccagée par les Protestants en 1573. L'auteur se montre plus disert quelques années plus tard. En effet, dans *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 286, il raconte qu'« après la Saint-Barthélemy (24 août 1572), des représailles aveugles et forcenées succédèrent, même à Lombez, à ce déplorable massacre politique. Les protestants exaspérés saccagèrent la cité, pillant les églises et l'évêché... Ce fut certainement dans l'une de ces invasions dévastatrices, probablement en 1573, que la fureur de ces nouveaux vandales s'exerça sur les vitraux de la cathédrale ». Encore une fois, aucune source ne vient véritablement consolider les assertions de G. Couarraze.

<sup>76</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 283, pense que c'est en 1845 que l'ensemble sculpté aurait été démantelé, au moment où la chapelle du Saint-Sépulcre devient la chapelle des fonts baptismaux. Nous venons de voir que cette hypothèse n'était pas recevable.

<sup>77</sup> Je remercie M.-T. Caille pour les précisions qu'elle m'a données concernant cet aspect de l'étude.

En 2014, Pierre Cadot, architecte du Patrimoine, est choisi pour être le maître d'œuvre responsable des travaux de restauration, de la mise en valeur de la cathédrale de Lombez et pour suivre tous les chantiers à partir de cette date. C'est en 2017-2018 que débute la restauration des décors des chapelles nord et sud de la cathédrale. Le 20 décembre 2020, P. Cadot profite des travaux pour pratiquer une ouverture de 20 cm environ de part et d'autre de l'autel de saint Jean-Baptiste aux endroits correspondant aux recherches de Topo d'Oc. C'est alors que dans l'ouverture de droite apparaît très nettement la présence d'une statue. Enfin, du 21 au 23 juillet 2020, après que la DRAC a autorisé l'agrandissement de l'ouverture dans le mur à droite de l'autel, on procède à la mise au jour de six statues que l'on découvre placées dans un réduit d'environ 60 cm de profondeur sous un arc ; dans l'ouverture à gauche de l'autel, on ne découvre que le buste d'une femme, très abîmé.

### Une Mise au Tombeau de la fin du Moyen Âge

Comme nous l'avons vu un peu plus haut, A. Du Mège, dans un rapport rédigé en 1842, repris par d'autres après lui, déclare qu'on voyait autrefois, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, « la sainte Vierge soutenue par de saintes femmes, deux autres apportant des vases de parfums, et Nicodème et Joseph d'Arimathie ensevelissant le corps du Seigneur<sup>78</sup> ». La description est erronée puisque la Vierge est accompagnée par saint Jean, non par une Sainte Femme (Fig. 6). C'est d'ailleurs une présentation classique dans les Mises au Tombeau de la fin du Moyen Âge<sup>79</sup>. De plus, aujourd'hui, un seul personnage féminin est représenté tenant un vase de parfum dans les mains (fig. 7). Si une deuxième Sainte Femme avait la même attitude, cela n'est plus visible actuellement. Quant à Nicodème et Joseph d'Arimathie, ils sont bien présents. Étrangement, saint Jean n'est pas cité<sup>80</sup>. Les huit personnages superficiellement décrits par Du Mège sont bien là : Joseph d'Arimathie et Nicodème soutenaient le linceul du Christ derrière lequel se tenaient debout la Vierge et saint Jean, Marie-Madeleine et deux Saintes Femmes. La présence des trois Saintes Femmes est d'ailleurs tout à fait en accord avec le texte évangélique<sup>81</sup>.

Nous sommes donc bien devant un groupe de sept personnages rassemblés, autour du Christ, en deux plans : à l'avant, une simple dalle ou un sarcophage sur lequel repose le corps du Christ, aux extrémités duquel se trouvent Joseph d'Arimathie et Nicodème et, en arrière-plan, un alignement des autres participants. On remarque donc l'importance symbolique accordée au chiffre huit (même si le nombre de personnages peut varier<sup>82</sup>), la parfaite lisibilité et l'équilibre de la hiérarchisation entre les quatre figures masculines et les quatre personnages féminins, répartis entre les trois âges de la vie et pouvant par là répondre à la diversité des préoccupations d'une société empreinte de religiosité.

Avant de tenter une reconstitution d'ensemble dans laquelle chaque figure reçoit, dès l'origine, une place, un rôle et une attitude bien spécifiques et nettement significatifs excluant toute ambiguïté, intéressons-nous à chacun des protagonistes en commençant par le Christ au gisant. Nous remarquerons ainsi que rien n'est laissé au hasard et que chaque détail choisi a son importance

---

<sup>78</sup> *Supra*, note 44. La description se prolonge ainsi : « Cette grande composition était en pierre ; et à ce qu'il paraît par la seule figure que l'on voie encore, celle de J.C. représenté mort, on peut affirmer que ce groupe aurait pu avoir été sculpté pendant la première moitié du quinzième siècle. Les autres statues auraient disparu mais on nous assure que pour les préserver de toute profanation, on les a enterrées dans le sol du porche... ».

<sup>79</sup> William FORSYTH, *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, Massachusetts, 1970 ; Michel MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, Paris, 1997 et Elsa KARSALLAH, *Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup> -XVI<sup>e</sup> siècles) : enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel*, thèse de doctorat NR, Paris-Sorbonne, 2009. On consultera aussi Jacques BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Rouergue Languedoc*, Nonette, 2003 et *La sculpture flamboyante, Limousin Guyenne Quercy*, Nonette, 2009.

<sup>80</sup> Peut-être avait-on confondu Jean avec une des Saintes Femmes ? Cette erreur s'explique facilement si le haut du corps de la statue n'était alors plus visible. Cela conforterait l'hypothèse d'une décapitation de certains personnages à une époque ancienne.

<sup>81</sup> Conformément au silence des évangiles canoniques, la Vierge et saint Jean sont absents des représentations les plus anciennes de l'ensevelissement du Christ. Il faut attendre la diffusion, postérieure au IV<sup>e</sup> siècle, de l'évangile apocryphe de Nicodème pour rencontrer les deux protagonistes mentionnés comme participant à la cérémonie funèbre.

<sup>82</sup> Si des modifications apparaissent selon les termes de la commande, l'époque et le lieu de réalisation de la Mise au Tombeau, l'adjonction de nouveaux personnages, anges et gardiens du tombeau, ne modifie en rien le rôle des huit acteurs principaux.

puisqu'il concourt à l'unité d'une illustration et à une démonstration servant de support à une réflexion spirituelle et sensible.

**Le Christ gisant** est le support horizontal de la composition<sup>83</sup> (Fig. 8). C'est, à Lombez, le morceau de sculpture le mieux conservé, retrouvé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sous la première travée de l'église servant de porche. L'œuvre est sculptée dans un seul bloc de pierre calcaire, matériau qui paraît, à première vue, avoir été utilisé pour les autres statues. Le Christ et le linceul qui l'accueille constituent un ensemble de forme rectangulaire aujourd'hui disposé sur un support à l'aspect de rocher irrégulier, sans doute en plâtre, qui doit dater de la fin du XIX<sup>e</sup> ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, date de l'installation du Christ gisant au fond du vaisseau nord de la cathédrale. C'est à ce moment-là que l'œuvre a été restaurée puisque les extrémités supérieures du linceul ainsi que le bout du nez du Christ ont été refaits en plâtre<sup>84</sup>. En dépit de quelques manques, notamment au niveau des orteils du Christ, la sculpture est dans un excellent état de conservation et semble donc avoir été parfaitement respectée lors du démantèlement de la Mise au Tombeau et de l'enfouissement du Christ sous la première travée de la cathédrale<sup>85</sup>.

Si les extrémités supérieures du linceul ont été cassées, avant d'être réparées, c'est sans doute au moment de la désolidarisation des mains de Joseph d'Arimatee et de Nicodème du suaire qu'ils tenaient. Cette séparation a-t-elle été brutale et volontairement destructrice ou cela signifie-t-il qu'on a délibérément séparé le Christ au Tombeau des autres personnages, tous disposés, après le démantèlement de l'œuvre, dans deux endroits différents ? C'est une question à laquelle il n'est pas facile de répondre.

Le bloc rectangulaire mesure environ 190 cm de long, 55 cm de large et 46 cm de haut, sachant que le Christ lui-même mesure 172 cm. La verticalité des quatre extrémités du linceul et la forme très légèrement concave de ce dernier montrent que le Christ était quasiment étendu sur son tombeau : nous sommes donc au moment où les deux porteurs s'apprentent à déposer avec une infinie douceur Jésus sur la dalle horizontale.

Le cadavre du Christ est représenté étendu sur son linceul. Ses yeux ne sont pas totalement fermés et sa bouche entrouverte laisse apparaître la rangée supérieure de ses dents<sup>86</sup> (Fig. 9). Son visage, rectangulaire et allongé, a des joues très creusées et des pommettes bien saillantes. Les yeux sont surmontés de sourcils en accolade se réunissant autour du départ d'un nez long et droit qui semble surgir du front. Une légère moustache se dessine, venant se confondre avec une barbe plus fournie parcourue de fines incisions ondulantes, donnant l'impression que la barbe est partagée en deux parties quasi indépendantes. Son visage décharné, comme le reste du corps, est encadré d'une belle chevelure dont les mèches les plus courtes semblent collées sur le haut du front. De part et d'autre du visage, des mèches plus longues, bien séparées les unes des autres, se chevauchant parfois, cachent ses oreilles et viennent s'interrompre au niveau des épaules.

Ses bras, noueux et amaigris, comme le sont également ses jambes, sont étendus le long de son corps et ses mains reposent à hauteur des cuisses, un peu au-dessus des genoux, dans un véritable respect des proportions. Les mains, posées à plat et paumes dirigées vers le ciel, ont les doigts joints et

---

<sup>83</sup> La tête du Christ se trouve presque toujours à la gauche du spectateur, probablement pour que celui-ci ait sous les yeux la plaie du côté.

<sup>84</sup> Malgré mes recherches, je n'ai pas pu retrouver la trace de ces restaurations, ni aux Archives départementales du Gers, ni à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

<sup>85</sup> Le très bon état général de conservation du Christ pose à nouveau la question des dégradations dont la Mise au Tombeau aurait pu faire l'objet dans le passé, notamment durant les guerres de Religion.

<sup>86</sup> La plupart des personnages de la Mise au Tombeau de l'église de Montesquieu-Volvestre, datée du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, présente la même particularité anatomique. Dans la Mise au Tombeau qui se trouvait dans la chapelle du Saint-Sépulcre de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, dont les vestiges sont aujourd'hui conservés au Musée des Augustins, la bouche de Marie-Madeleine s'entrouvre sur de petites dents, également mises en valeur dans la bouche de l'un des soldats gardant le tombeau du Christ. L'œuvre daterait du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Cet accent expressionniste mis sur la denture était-il présent chez certains des protagonistes de la Mise au Tombeau de Lombez ? Il est malheureusement impossible de le dire, en dehors de Marie et d'une Sainte Femme dont les bouches sont sans dents apparentes.

la paume est percée d'un trou rappelant la trace des clous<sup>87</sup>. Cette position des bras du Christ semble unique dans l'iconographie des Mise au Tombeau que l'on trouve, en pierre ou en bois polychrome, dans le midi de la France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant.

Son buste est déjà celui d'un squelette, ne laissant que la peau sur les os. La mort est marquée par la rentrée du sternum et la saillie des os de la poitrine. Au côté droit, la trace du coup de lance est très nette, porté juste au-dessous du pectoral. Sa nudité est cachée par un périzonium court, noué sur le côté droit de façon très réaliste. Enfin, à l'extrémité de longues jambes traitées de manière naturelle, dans le respect de l'anatomie réelle et dans un savant modelé, les pieds, malheureusement abîmés, laissent eux aussi apparaître la trace des clous. Il n'y a aucune trace de polychromie, en dehors du vêtement. Elles sont aujourd'hui bien difficiles à déceler sur ce morceau de tissu<sup>88</sup>.

D'après M. Martin<sup>89</sup>, les différentes façons de représenter le Christ mort correspondent à des moments précis de l'histoire artistique de la Mise au Tombeau. À Lombez, on remarque un souci de véracité anatomique qui n'était pas présent dans les plus anciens sépulcres du XV<sup>e</sup> siècle. L'absence de stricte immobilité du corps, le défaut de rigidité cadavérique visible dans la carence de parallélisme absolu des deux jambes, les bras allongés de chaque côté du corps, le poids du corps inanimé du Christ qui pèse de chaque côté pour infléchir la rectitude de l'horizontalité primitive renforcée par la courbure du linceul tenu par les ensevelisseurs, l'illusion d'un semblant de vie constituant peut-être un signe prémonitoire de la prochaine Résurrection paraissent typiques des Christ gisant de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, voire du début du siècle suivant<sup>90</sup>.

La Vierge Marie est bien l'élément principal du groupe funèbre dont l'emplacement dans la composition n'est pas toujours facile à évaluer : personnage déterminant de l'équilibre de tout l'ensemble sculpté, elle se trouve soit au centre du groupe<sup>91</sup>, soit légèrement déportée sur le côté gauche de façon à être placée près de la tête de son Fils. À Lombez, le fait que la **Vierge Marie et saint Jean** soient associés laisse imaginer, soit une position centrale donnée aux deux personnages, faisant d'eux les deux pivots du drame en train de se dérouler sous nos yeux<sup>92</sup>, soit une disposition près de la tête du Christ, comme dans la Mise au Tombeau de la cathédrale d'Auch, par exemple<sup>93</sup> (Fig. 10). En tout cas, la façon dont Jean et Marie ont été accolés semble unique dans les Mise au Tombeau régionales de la fin du Moyen Âge<sup>94</sup>. Malheureusement, le groupe est abîmé : Jean a perdu sa tête et si Marie l'a gardée, elle est très détériorée dans sa moitié supérieure. De plus, les mains de Marie ont disparu<sup>95</sup>. En dehors de ces manques, les corps sont bien conservés et semblent avoir été réalisés dans la même pierre calcaire que le Christ gisant. Surtout, nous remarquons que les deux personnages ont été sculptés dans le même bloc<sup>96</sup>, laissé brut à l'arrière<sup>97</sup> (Fig. 11), et seulement représentés à mi-corps,

---

<sup>87</sup> À Auch, la position du Christ est légèrement différente, la main droite, paume vers le linceul, la main gauche, posée sur le périzonium. C'est aussi l'attitude du Christ de la Mise au Tombeau de la cathédrale de Rodez et de celle de la cathédrale de Narbonne. À Carennac, la main gauche repose au bas du sternum, au-dessus du périzonium. À Montesquieu-Volvestre, la main gauche se trouve placée sur le haut du linge. C'est aussi le cas à Ciadoux.

<sup>88</sup> Didier LEGRAND, *Gers. Lombez, église Sainte-Marie. Etude et conservation de sculptures polychromes*, rapport préliminaire, septembre 2020, p. 4 : « La sculpture du Christ gisant est couverte d'une couche épaisse de poussières grasses et présente des traces de polychromie sur son pagne ».

<sup>89</sup> M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, pp. 83-85.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 84. Pour l'auteur, le partage en deux parties de la barbe serait typique du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>91</sup> C'est la disposition que M. Martin appelle « à la bourguignonne ».

<sup>92</sup> Comme dans la Mise au Tombeau de la cathédrale de Narbonne, des environs de 1520.

<sup>93</sup> Pour J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Rouergue Languedoc*, p. 105, « la grande particularité des sépulcres méridionaux réside dans la place centrale occupée par la Vierge et soutenue par deux Saintes Femmes ». Le schéma adopté à Lombez est donc résolument original.

<sup>94</sup> Dans la Mise au Tombeau découverte à Aubazine en juillet 1985, Jean soutient la Vierge, les deux statues étant, comme à Lombez, d'un seul tenant. Bernadette BARRIÈRE, « Une Mise au Tombeau des environs de 1500 découverte à Aubazine », dans *Bulletin Monumental*, 1986, pp. 337-338.

<sup>95</sup> La main droite de Jean est mutilée.

<sup>96</sup> Pour M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 113, « taillé dans le même bloc de pierre, saint Jean affirme ainsi son étroite solidarité et la nouvelle parenté spirituelle établie désormais entre la mère du Christ et lui ».

<sup>97</sup> Seules la main gauche de Jean, posée sur l'épaule gauche de la Vierge, et la coiffe de Marie ont été travaillées par l'artiste.

comme cela se voit dans de nombreuses Mise au Tombeau de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>98</sup>. Le groupe mesure environ 84 cm de haut dans ses dimensions actuelles. On peut évaluer sa hauteur primitive à 90 cm de haut environ, ce qui laisse envisager des personnages de 150 à 160 cm de haut environ, en taille réelle. On remarquera aussi, comme pour les autres protagonistes situés derrière le tombeau, la faible épaisseur du bloc, inférieure à 30 cm (Fig. 12). On peut donc proposer que les statues se soient trouvées dans une niche, dans un espace de faible profondeur qui pourrait correspondre à l'endroit dans lequel on les a retrouvées.

Jean se trouve à la droite de la Vierge, la soutenant et la réconfortant, sa main droite posée sur l'épaule droite de Marie et son bras gauche l'entourant. Le sculpteur, de manière subtile, n'a exécuté que la main gauche de Jean, posée sur l'épaule gauche de Marie (Fig. 13). Les deux personnages, penchés sur leur droite, accompagnent ainsi le regard de l'observateur vers le cœur de la scène, soit la moitié supérieure du corps du Christ. Marie, légèrement en avant par rapport à Jean, apparaît bien comme le personnage central de l'assemblée mortuaire. Jean, un peu en retrait, épaulant la mère du défunt du mieux qu'il peut, apporte de la profondeur au groupe sculpté.

Si nous ne pouvons plus apprécier le geste de Marie, nous remarquons néanmoins qu'il était en harmonie avec la posture générale de la Vierge, penchée en une dernière manifestation d'amour maternel en direction du visage de son Fils bien-aimé. Peut-être joignait-elle les mains dans une dernière prière<sup>99</sup> ? Étreignait-elle ses mains en signe d'intense douleur ? Sa bouche entrouverte, aux commissures tombantes, traduit en tout cas de façon violente la grande détresse qu'elle éprouve<sup>100</sup>. Malgré les manques, le visage semble présenter, à l'instar de celui du Christ, une vraie recherche de réalisme d'ailleurs conféré à la figure tout entière : la souffrance physique, les épreuves morales, la station debout au Calvaire se devinent dans cette figure qui paraît à la limite de l'épuisement.

Il faut également remarquer la discrétion avec laquelle la statue a été traitée. Mesure et réserve sont les maîtres-mots qui permettent d'apprécier les sentiments que le sculpteur a voulu attribuer à Marie. À Lombez, comme dans de nombreuses Mise au Tombeau, la figure de Marie est présentée avec beaucoup de retenue, éloignée des autres vivants par de grands voiles de deuil qui dissimulent un corps sans ornement particulier.

Justement, un premier voile, bien marqué au niveau du menton, entoure son visage et descend sur sa poitrine, juste au-dessus de ses seins, formant une simple guimpe couvrant son cou. En dessous, Marie porte une tunique dépouillée de tout ornement, attachée à la taille par une ceinture dont le sculpteur a parfaitement rendu le détail de la boucle et de l'ardillon<sup>101</sup>. Cette tunique longue couvrait l'ensemble des bras en formant des plis nombreux et légèrement creusés, presque gaufrés. Enfin, un long manteau semble isoler la Vierge des autres protagonistes. Disposé sur un deuxième voile, légèrement en retrait par rapport à ce dernier, le manteau, lourd et épais, cache à la vue les épaules et les bras de Marie, ne laissant apparaître que ses mains aujourd'hui disparues. Sur son flanc gauche, juste en-dessous de la ceinture, Marie a coincé une extrémité de son manteau avec son avant-bras<sup>102</sup>, accentuant ainsi les vigoureux drapés que forme le manteau sur ce côté de la Vierge, soulignés

---

<sup>98</sup> Je pense par exemple au groupe principal, constitué de saint Jean, de Marie et d'une Sainte Femme, de la Mise au Tombeau du Musée des Augustins, évoquée plus haut, note 86. Pour M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 67, c'est « dans certaines régions – les Flandres, la Picardie, l'Allemagne rhénane, la Bourgogne – que les sculpteurs ont pris l'habitude de ne figurer les personnages de l'arrière-plan que sous la forme de bustes posés sur une banquette derrière le sarcophage, de ne les travailler que dans leur partie visible jusqu'à mi-corps, et de laisser leur face arrière destinée à être plaquée contre un mur brute de taille, à peine épannelée ».

<sup>99</sup> La position des mains de Marie pourrait être assez proche de celle que l'on a donnée à la Vierge sur le vitrail de la Crucifixion d'Arnaud de Moles à la cathédrale d'Auch. L'ensemble des verrières a été achevé le 25 juin 1513. On peut aussi évoquer les gestes, différant l'un de l'autre, de Marie et de Marie-Madeleine dans le groupe de la Déploration du Christ de Monestiès.

<sup>100</sup> À Monestiès, dans le groupe de la Déploration, la femme située à la gauche de la Vierge, derrière elle, pourrait peut-être servir de point de comparaison.

<sup>101</sup> On retrouve la même chose, inversée, sur le vêtement que porte la Sainte Femme qui se trouve à gauche de Marie-Madeleine, dans la Mise au Tombeau de Montesquieu-Volvestre.

<sup>102</sup> Ce détail vestimentaire est visible, au même endroit, chez la Sainte Femme qui, à Monestiès, soutient la Vierge. Il s'agirait de Marie-Salomé. À Montesquieu-Volvestre, Joseph d'Arimathie fait de même avec l'extrémité gauche du linceul. C'est aussi le cas avec Marie-Madeleine, le vase de parfum cachant la même disposition, toujours au niveau de l'avant-bras gauche.



par de nombreux plis tuyautés qui rayonnent de dessous l'avant-bras de Marie et sont séparés par de profondes cannelures.

Les restes de polychromie<sup>103</sup> sont surtout visibles sur le manteau, de couleur bleue<sup>104</sup>, doublé de rouge, deux couleurs particulièrement symboliques et parfaitement représentatives de la Vierge. La ceinture est également rouge et la guimpe semble avoir été blanche<sup>105</sup>. Quant à la tunique, elle est de couleur jaune<sup>106</sup>. En tout cas, les restes de polychromie sont importants et les couleurs semblent avoir été assez vives. La Vierge domine ainsi la scène funèbre et s'impose par cette maîtrise au groupe humain réuni autour d'elle.

Les mêmes couleurs se voient sur les vêtements portés par Jean. Penché vers sa droite, accompagnant ainsi, dans la douceur, la tristesse infinie de Marie, l'apôtre soutient avec délicatesse la Vierge en l'entourant aux épaules de ses mains fines aux doigts longs et minces. Jean est sobrement vêtu d'une tunique aux plis cannelés qui accompagnent les mouvements de son corps. La manche droite, large et bouffante, laisse sortir le poignet et la main correspondants. La tunique de couleur rouge semble, elle aussi, avoir reçu un apprêt de teinte ocre. Jean a revêtu un manteau qui couvre ses épaules et dont les deux pans sont attachés par une agrafe simple mais rendue avec beaucoup de réalisme (Fig. 14). De couleur bleue, le manteau s'interrompt juste en dessous du visage. Sur la droite, on aperçoit sans doute un peu de la chevelure dense et épaisse de l'apôtre.

Des trois **Saintes Femmes** accompagnant Marie et Jean, ce qu'il en reste est très partiel. Intéressons-nous tout d'abord au relief qui devait appartenir au personnage de **Marie-Madeleine** (Fig. 7). On ne conserve plus qu'une partie du buste, allant du cou jusqu'à la taille<sup>107</sup>. La tête est manquante ainsi qu'une partie de l'épaule droite. Les deux mains présentent de nombreux enlèvements, de même que le vase de parfum qui se trouve dans la main gauche. C'est fort dommage car le reste de la sculpture montre que le personnage de Marie-Madeleine avait dû faire l'objet, comme souvent, d'une attention soutenue.

En effet, parmi les nombreuses figures féminines rassemblées au moment de l'ensevelissement du Christ, celle de la pécheresse a eu la préférence des sculpteurs dont le talent et l'imagination se sont souvent concentrés autour de ce personnage. Citée à plusieurs reprises dans les Évangiles, Marie-Madeleine était vue comme une femme jeune et belle, élégante, insouciant, reconnaissable à sa chevelure flamboyante, symbole de sa vie passée. Image de la séduction féminine, de l'attrance charnelle, Marie-Madeleine a bénéficié d'un véritable soin de la part des sculpteurs qui se sont attachés à modeler son corps, à le mettre en valeur par des vêtements élégants rehaussés d'une polychromie vive aux tons chauds. En tant que pécheresse repentie, elle joue donc dans la Mise au Tombeau un rôle très important, incarnant aux yeux de l'Église le rachat des fautes par la tendresse et la sensibilité<sup>108</sup>.

On peut l'imaginer debout à l'extrémité droite de la Mise au Tombeau, derrière ou à côté de Nicodème. En tout cas, elle est presque toujours séparée de la Vierge et de saint Jean, généralement par une des deux autres Saintes Femmes, et donc installée aux pieds du Christ, en souvenir du texte évangélique. À Lombez, malgré la disparition de sa tête, on peut conjecturer que celle-ci était entourée d'un voile, laissant néanmoins apparaître et se déployer sa magnifique chevelure, parfois cachée sous une élégante coiffure à la mode du temps. Justement, les traces d'une longue chevelure sont

---

<sup>103</sup> Dans son rapport, D. Legrand signale que la couche picturale la plus ancienne a pu être directement appliquée sur la pierre. De façon générale, les pigments utilisés sont ceux que l'on retrouve traditionnellement associés à la peinture sur pierre : azurite, que l'humidité a ensuite transformée en malachite, minium, ocre rouge, ocre jaune, noir d'os.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 3 : « sous les bleu-vert de l'azurite, une couche d'un bleu intense, peut-être du lapis-lazuli, apparaît ponctuellement ».

<sup>105</sup> On remarque que ce blanc de chaux est présent sur toutes les statues, de façon plus ou moins nette. S'agit-il d'une couche de badigeon qui aurait été appliquée postérieurement à la polychromie ? Pour D. LEGRAND, *Gers. Lombez, église Sainte-Marie. Etude et conservation de sculptures polychromes*, p. 4, ce badigeon blanc aurait été « gratté ».

<sup>106</sup> Du jaune apparaît en de nombreux endroits sous le bleu du manteau. S'agit-il d'un apprêt de couleur ocre qui a servi de support à la polychromie ?

<sup>107</sup> Le bloc mesure 37 cm de large pour 40 cm de haut environ. L'arrière, laissé brut, mesure 39 cm de large sur 40 cm de haut.

<sup>108</sup> M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 97.

perceptibles, sous la forme de mèches de cheveux tombant des deux côtés du personnage, le long des épaules, jusqu'au coude, et l'épaule gauche est surmontée d'un morceau de tissu élégamment jeté qui a pu faire partie d'une voilette ou d'une coiffe.

La base du cou est agrémentée d'une double rangée de perles faisant partie d'un corsage très féminin, surmonté d'une robe moulante, lisse et sans décor apparent<sup>109</sup>. Les détails vestimentaires se concentrent sur les bras cachés par un vêtement très complexe : le bras et l'avant-bras sont revêtus de manches bouffantes<sup>110</sup>, resserrées en haut du bras, à hauteur du coude et du poignet par un lien plat<sup>111</sup>. Pour faciliter le mouvement, l'attache se dédouble au niveau des coudes et laisse apparaître un lacet reliant les deux morceaux de tissu (Fig. 15). S'agit-il d'une variante des manches à crevés dont parle J. Baudoin à propos du vêtement du Joseph d'Arimathie de la Mise au Tombeau de la cathédrale de Rodez qui date de 1523<sup>112</sup> ? On peut aussi rapprocher ce vêtement très original de celui que porte la Marie-Madeleine de la Mise au Tombeau de Carennac<sup>113</sup>, ou des manchettes fraisées qui seraient apparues en Italie vers 1470<sup>114</sup>. Le même motif, plus creusé, se retrouve sur les manches et sur la poitrine de la Marie-Madeleine du sépulcre de la chapelle des Annonciades de Bordeaux, exécuté vers 1525-1530<sup>115</sup>.

Quelques traces de peinture rouge et bleue (verte ?) sont encore visibles, bien qu'en très mauvais état de conservation. La main gauche, anatomiquement proche de celle de saint Jean, tient par en dessous le vase de parfum traité sobrement, comme un simple récipient de terre cuite, décoré d'incisions légères et circulaires qui se répètent sur la base, sur la panse et sur le col de l'objet. La main droite, presque disparue, soulève le couvercle qui est encore posé sur le bord du récipient, dans un geste très expressif<sup>116</sup>.

Comme nous allons le voir, les deux autres Saintes Femmes sont traitées d'une manière tout à fait différente, notamment dans le domaine vestimentaire. Il s'agit, sans qu'on puisse véritablement les identifier, de Marie-Salomé et de Marie-Cléophas, ou Marie-Jacobé, traditionnellement associées dans la scène de l'ensevelissement du Christ. Il est vrai qu'elles sont généralement anonymes, difficiles à distinguer, leur rôle effacé faisant d'elles de modestes suivantes accompagnant la Vierge et tentant de la reconforter<sup>117</sup>.

Toutefois, il semble possible de les reconnaître puisqu'existe entre elles deux une différence : Marie-Salomé, plus âgée que Marie-Cléophas, serait aussi vêtue de façon plus soignée<sup>118</sup>. Elles se répartissent généralement de part et d'autre de la Vierge qu'elles consolent bien qu'on les trouve parfois unies, formant, près de Marie-Madeleine, le groupe compact des Saintes Femmes. Ainsi, elles peuvent constituer un contrepoint dynamique au groupe saint Jean-Vierge Marie<sup>119</sup>. De temps à autre, Marie-Salomé, la mère de Jean, se retrouve près de son fils, près du visage du Christ<sup>120</sup>. En général, les

---

<sup>109</sup> Des perles décorent exactement au même endroit l'élégant corsage que porte la Marie-Madeleine de la Mise au Tombeau de Moissac, en bois polychrome, réalisée vers 1490. On les voit également décorer les corsages de certains personnages féminins des vitraux d'Auch, notamment la sibylle de Lybie ou la sibylle Agrippa.

<sup>110</sup> Des ressemblances, d'ordre général, sont perceptibles sur les vêtements que portent certains des personnages féminins des verrières d'Auch, comme les sibylles d'Europe et de Cimier.

<sup>111</sup> La Marie-Madeleine de la Mise au Tombeau de Montesquieu-Volvestre porte un vêtement identique, traité plus simplement qu'à Lombez.

<sup>112</sup> J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Rouergue Languedoc*, p. 218.

<sup>113</sup> Elle aurait été commandée par Jean Dubreuil, doyen de Carennac de 1484 à 1507.

<sup>114</sup> J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Limousin Guyenne Quercy*, p. 271.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 312.

<sup>116</sup> En dépit de différences générales nombreuses, le geste de la Marie-Madeleine de Lombez est assez proche de celui de la Sainte Femme de Monestiès, surtout dans la manière de faire reposer le couvercle sur le bord du vase.

<sup>117</sup> M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 108. Pour l'auteur, « elles reprennent, selon la tradition, le rôle des pleureuses et des porteuses d'aromates des rites antiques ».

<sup>118</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>119</sup> C'est la formule parfois utilisée en Bourgogne, à Tonnerre et Chaource, par exemple. À Auch, on les a rassemblées dans la partie droite de la scène. C'est aussi le cas à Belpèch, à Rieux-Minervois et à Montesquieu-Volvestre pour ne prendre que quelques exemples régionaux.

<sup>120</sup> C'est le cas à Carennac, à Bordeaux. À Moissac, c'est Marie-Cléophas qui se trouve près de la tête du Christ. À Narbonne, c'est Marie-Madeleine qui occupe cette place. On voit donc qu'il n'y a pas de règle véritablement établie.

artistes les représentent, paradoxalement, sans âge, le visage triste, portant des vêtements sans élégance ostentatoire, complétant en l'intensifiant l'atmosphère de deuil de la scène.

Je propose de reconnaître dans le personnage féminin en buste encore conservé **Marie-Cléophas** (Fig. 16). La Sainte Femme, représentée probablement à mi-corps, a souffert, puisqu'il manque la partie inférieure de son buste ainsi que le sommet de la tête, du côté gauche de celle-ci. En dépit de ces cassures, l'œuvre est dans un bon état de conservation notamment en ce qui concerne la couche picturale, aux couleurs vives<sup>121</sup>. À nouveau, au-dessus d'un apprêt ocre, le bleu et le rouge ont été privilégiés pour le manteau, bleu à l'extérieur et rouge au revers. Le visage est entouré d'un voile formant guimpe sur la poitrine, simplement animé de quelques plis boursoufflés et creusés, comme sur la guimpe de la Vierge. Au-dessous, au niveau de la poitrine, se voient les restes d'une tunique très dépouillée qui se prolongeait plus bas autour d'une taille fine. Sur les épaules et à l'arrière de la tête a été passé un lourd manteau dont le revers rouge forme une épaisseur supplémentaire. La ressemblance vestimentaire avec la Vierge est donc confirmée<sup>122</sup>.

Contrairement à cette dernière, le visage de la Sainte Femme est moins marqué par la douleur et plus impassible. Dans un bel ovale mis en valeur par le voile, se devine encore une bouche fine très légèrement entrouverte aux commissures creusées tombant légèrement au-dessus d'un menton en pointe. Les pommettes saillantes, rehaussées de rose, sont surmontées de globes oculaires enchâssés dans des paupières bien ourlées. La carnation rosée du visage devait donner au personnage un réalisme accru (Fig. 17). La tête, légèrement penchée sur sa droite, semble montrer que la Sainte Femme a pu se trouver immédiatement derrière Marie.

L'autre Sainte Femme pourrait donc être, sous toute réserve, **Marie-Salomé** (Fig. 18). La statue est, dans l'ensemble, très bien conservée<sup>123</sup>. Par ses dimensions, elle apparaît plus grande que saint Jean et la Vierge Marie. Mesurant 87-88 cm de haut<sup>124</sup>, on peut imaginer qu'elle se trouvait à la droite de saint Jean, près de la tête du Christ, ce que laisse penser sa tête très légèrement inclinée sur sa gauche et penchée en avant<sup>125</sup>. Ainsi, placée près de Jean, cette Sainte Femme pourrait être sa mère, comme dans les Mise au Tombeau de Carennac et des Annonciades, à Bordeaux.

La représentation de Marie-Salomé est en tout point conforme à celles de la Vierge et de l'autre Sainte Femme : le bleu (vert ?) et le rouge du manteau<sup>126</sup>, le bleu de la tunique et le blanc de la guimpe semblent avoir été les couleurs principales<sup>127</sup>. Surmonté d'un second voile, une voilette faisant partie d'une guimpe, traitée comme les autres, entoure le visage de la Sainte Femme et masque entièrement sa chevelure. Une tunique habille le reste du corps, cachant sa féminité et retombant sous la forme de deux larges pans de tissu séparés par une gorge.

---

<sup>121</sup> Le relief mesure approximativement 42 cm de haut sur 30 cm de large. Le visage, avec la coiffe, mesure 19 cm de haut sur 14 cm de large. Le bloc mesure environ 21 cm d'épaisseur.

<sup>122</sup> Quelques traces de blanc se voient encore à certains endroits de la guimpe.

<sup>123</sup> Les épaufrures sont minimes.

<sup>124</sup> Le bloc mesure 43 cm de large, plus que pour saint Jean (25 cm environ) et Marie (39 cm environ) pour 21 à 22 cm d'épaisseur. Le visage (avec la coiffe) mesure 20 cm de haut pour 17 cm de large. L'arrière de la statue est brut, comme pour les autres vestiges.

<sup>125</sup> Il est d'ailleurs assez rare de rencontrer une attitude identique dans le groupe de personnages accompagnant le Christ, en dehors de Joseph d'Arimathie et de Nicodème. En général, dans la plupart des Mise au Tombeau de la fin du Moyen Âge dans le midi de la France, les Saintes Femmes épousent, par leur attitude, l'atmosphère qui règne au sein de la scène : penchées vers l'avant, prostrées et recueillies, s'écartant de Marie avec des gestes marqués, elles participent de façon dynamique à l'ensevelissement du Christ. La Marie-Cléophas de la Mise au Tombeau d'Auch pourrait, par sa posture, être rapprochée de la Sainte Femme de Lombez de même que la Marie-Salomé située à l'extrémité gauche de la Mise au Tombeau de Carennac ou la même Sainte Femme située près de la tête du Christ dans la Mise au Tombeau des Annonciades de Bordeaux.

<sup>126</sup> Contrairement aux fois précédentes, le manteau est principalement rouge, seul le revers est de couleur bleue.

<sup>127</sup> Conformément à ce qui a été dit note 105, le blanc a pu être apposé bien après la couche picturale. Quelques traces de vert apparaissent, çà et là. S'agit-il d'une oxydation du bleu ou d'un vert véritable ?

Ce qui est nouveau ici, ce sont les traces d'un décor peint sur la tunique. On le discerne seulement sur les deux pans de tissu, des manches jusqu'en bas<sup>128</sup>. A-t-on voulu matérialiser, pour simuler la qualité des étoffes, un brocart et du damas, entre autres ? On sait que les tissus orientaux sont très présents dans l'art de la fin du Moyen Âge, souvent réalisés dans les ateliers italiens qui concentrent le tissage de produits venus d'Orient que l'on va adapter au goût occidental. Motifs floraux, ondulations y ornent les soies, les velours, même les étoffes plus courantes comme le lin et la laine.

Comme pour la Vierge et saint Jean, les manches longues de la tunique, animées de plis peu marqués, ploient sous les poignets. Le manteau, aux deux extrémités, est scandé de beaux plis semi-circulaires, lourds et larges, jouant avec les ombres et rayonnant à partir des coudes. Parfois anguleux, les plis évoquent à certains moments des étoffes amples et moelleuses.

L'une des originalités du traitement de la Sainte Femme réside dans la position des mains, croisées juste au-dessus des hanches. C'est une attitude que l'on retrouve à Belpech, où les mains croisées d'une Sainte Femme sont placées plus haut, à Rieux-Minervois, chez Marie et, de façon différente, sur le buste de la Sainte Femme qui se trouve à sa gauche, ainsi qu'à Montesquieu-Volvestre, à nouveau chez la mère du Christ et à Auch, chez Marie-Cléophas<sup>129</sup>.

Enfin, malgré quelques cassures, notamment au niveau du nez et de l'œil gauche, le visage apparaît pleinement réussi, très proche de ceux que nous venons d'analyser. Deux changements se font jour ici : la bouche est plus voluptueuse, la lèvre supérieure placée en avant, donnant au personnage une moue boudeuse<sup>130</sup> et les yeux enchâssés sous des paupières lourdes semblent dirigés vers le bas, en direction du Christ gisant, objet du recueillement de Marie-Salomé.

Les statues les mieux conservées, apparues lors de la mise au jour de juillet 2020, sont le **Joseph d'Armathie** et le **Nicodème**, deux des trois acteurs masculins présents lors de l'ensevelissement du Christ<sup>131</sup>. Ce sont aussi les pièces les plus monumentales et les plus riches au plan esthétique. Dans la plupart des Mise au Tombeau, placés au plus près des spectateurs, les deux hommes portent généralement des vêtements somptueux qui permettent d'exalter leur statut social et de comprendre leur emplacement dans le groupe. De plus, projetées au premier plan, les statues sont les plus réussies au plan technique, très proches l'une de l'autre dans l'attitude générale mais bien différenciées par leur accoutrement et le soin apporté au plus petit détail.

Organisateurs de l'inhumation de Jésus, tous deux membres du Sanhédrin, les deux hommes d'âge distinct sont le plus souvent debout, parfois agenouillés ou esquissant ce dernier geste. Joseph d'Armathie est placé à la tête du Christ et Nicodème se trouve à ses pieds. Plus âgé, Joseph est vêtu selon son rang : riche, il porte de magnifiques vêtements auxquels est associée une large bourse, bien visible, attachée à sa ceinture sur le côté droit<sup>132</sup>. C'est aussi une façon de rappeler qu'il assure financièrement l'organisation de la sépulture du Christ. Quant à Nicodème, disciple secret comme Joseph, il est souvent représenté plus jeune, tout entier consacré à la tâche qui l'occupe, avec distance et respect.

---

<sup>128</sup> Peut-être la restauration permettra-t-elle d'en apprendre un peu plus sur la teneur de ce décor.

<sup>129</sup> C'est aussi l'attitude de la Vierge de l'Annonciation du musée Fenaille qui pourrait dater du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle ainsi que d'une Vierge de douleur du Trésor de la cathédrale d'Auch, peut-être de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On peut également évoquer la Vierge aux bras croisés de la Déposition de Saint-Michel de Bordeaux, datée de 1493 et la Vierge de la Mise au Tombeau des Annonciades, déjà citée, de la fin du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien entendu, on pourrait multiplier les exemples, notamment auprès d'œuvres plus septentrionales.

<sup>130</sup> Certaines des jeunes femmes qui accompagnent la Vierge de la Déploration à Monestiès ont, elles aussi, une bouche plus sensuelle, aux lèvres charnues.

<sup>131</sup> Pour M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 113, Jean, Joseph et Nicodème, d'âge et de condition sociale différents, pourraient représenter les trois âges de la vie.

<sup>132</sup> Joseph est souvent plus âgé et plus vêtu que Nicodème. Matthieu 27, 55-66 nous dit qu'il était riche.

Malheureusement, les visages des deux personnages ne pourront pas être contemplés à Lombe<sup>133</sup>. Nous devons donc identifier les personnages par leur position aux extrémités du tombeau et par les particularités de leur habit. À gauche de la scène, à la tête du Christ, se trouve **Joseph d'Armathie** (Fig. 19). C'est en effet l'emplacement qui lui est dévolu dans la plupart des Mise au Tombeau et l'accent porté à la bourse qui pend au côté droit renforce cette identification. Quoi qu'il en soit, le personnage est fait pour être installé à la tête du Christ, son flanc gauche, invisible aux yeux des spectateurs, ayant été laissé brut. En revanche, le dos est sculpté, ce qui semble montrer qu'en se déplaçant on pouvait admirer les trois-quarts du personnage (Fig. 20).

Ce dernier est debout sur un socle rectangulaire<sup>134</sup>, la jambe droite fléchie pour mieux matérialiser l'effort du porteur, en accord avec la disposition du linceul relevé aux extrémités, dans une longue et légère courbe qui accueille le corps du Christ<sup>135</sup>. La disparition des avant-bras nous empêche d'apprécier ce mouvement venu tempérer l'hiératisme des figures de l'arrière-plan et conférer aux deux ensevelisseurs une place particulière, plus douce, notamment par l'utilisation du profil, par rapport à la frontalité de Jean, de Marie et des Saintes Femmes. Le sculpteur de Lombe semble ainsi parfaitement maîtriser les spécificités d'une mise en scène dynamique<sup>136</sup>. La statue ne mesure plus aujourd'hui que 124 cm de haut environ. Si nous rajoutons la tête et le chapeau qui, traditionnellement, est associé à Joseph d'Armathie, on peut arriver à une taille comprise entre 160 et 170 cm de hauteur, ce qui donne au membre du Sanhédrin un aspect tout à fait réaliste<sup>137</sup>.

Visage et couvre-chef ayant disparu, nous devons nous concentrer sur le reste du corps et notamment sur les vêtements portés par Joseph d'Armathie. Il est vêtu d'une longue tunique de couleur bleue qui se voit surtout sur le flanc droit, autour de ce qu'il reste du bras, descendant jusqu'aux chevilles, comme le montre ce même côté terminé par une chaussure noire<sup>138</sup>, mais sans décoration particulière et se confondant avec le mollet (Fig. 21).

Cette chemise, aux plis cannelés, s'achevant par un ourlet plat, est surmontée d'un manteau complexe, probablement divisé en deux parties. La moitié inférieure, est formée de deux pans verticaux qui viennent se rejoindre sur le flanc droit tandis que la moitié supérieure, plus classique, se porte de façon traditionnelle<sup>139</sup>. Échancré sur le côté droit<sup>140</sup>, très long puisqu'il cache entièrement le flanc gauche, le manteau s'étend, à l'arrière, sur le socle. Ce vêtement insolite, dont il reste un peu de la couleur bleue, possède un col et des pans verticaux parementés de rouge rehaussé de noir<sup>141</sup>. Il en va de même pour les bords des manches, très courtes, s'arrêtant au niveau des coudes, sans doute pour ne pas entraver la mobilité. À l'arrière, les plis cannelés, séparés par des creux profonds sont parfois tuyautés mais restent tout de même assez plats. Sur le socle, les plis se cassent avec souplesse.

Le manteau blouse au niveau de la taille, soulignée par une ceinture de couleur bleue associée à une bretelle oblique qui traverse le buste de Joseph d'Armathie, attachée sur l'épaule droite par une boucle traitée avec soin. Le manteau, à l'avant, épouse l'allure de l'homme, soulignant la saillie du

---

<sup>133</sup> Les mutilations dont ont souffert les personnages sont nombreuses : haut du corps entièrement disparu à partir du col du vêtement, avant-bras sectionnés au-dessous du coude, cassures plus ou moins profondes sur le devant ou au dos des figures.

<sup>134</sup> Le socle mesure 47 cm de long sur 35 cm de large sur environ 8 cm de haut. Un trou régulier apparaît derrière le pied droit. Peut-être s'agit-il d'un trou de scellement permettant de mieux fixer la statue au sol ? Un trou à peu près identique a été pratiqué au bas de la tunique, en avant de la figure, près du pied droit. Y trouvait-on un tenon de métal servant à lier la statue au gisant ? S'agit-il d'un orifice pratiqué a posteriori ?

<sup>135</sup> Pour M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 71, cette incurvation pourrait être due aux ateliers bourguignons.

<sup>136</sup> Dans le midi de la France, seules les Mise au Tombeau de la cathédrale de Narbonne et de l'église de Rieux-Minervois montrent des porteurs aux jambes fléchies. À Moissac, seul Joseph d'Armathie fléchit sa jambe droite.

<sup>137</sup> Le personnage mesure 35 cm de large aux épaules et 45-46 cm de large au maximum.

<sup>138</sup> S'agit-il d'une chaussure au bout arrondi, dite « en patte d'ours », typique de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ? Sommes-nous devant ces bottes souples, appelées heuses, que portent certains personnages masculins du chœur d'Albi ?

<sup>139</sup> Aucune autre Mise au Tombeau, actuellement conservée dans le midi de la France, ne montre ce type de vêtement, ni pour Joseph d'Armathie, ni pour Nicodème.

<sup>140</sup> À Monestiès, le vêtement porté par Louis d'Amboise est également échancré sur le côté droit.

<sup>141</sup> On retrouve un peu de ce noir sur la manche droite du manteau.

genou droit par de nombreuses cannelures qui naissent toutes dans cette zone fortement modelée. Plus bas, elles se rompent mollement sur le socle<sup>142</sup>.

C'est au-dessus de la ceinture qu'est suspendue, du côté droit, une lourde bourse attachée par une sangle de cuir (Fig. 22). Symbole du haut rang de Joseph d'Arimathie, de sa richesse, l'escarcelle est portée ostensiblement par le disciple du Christ, quelle que soit l'époque et l'origine géographique de la Mise au Tombeau à laquelle le porteur du Christ est attaché. À Lombez, cette bourse est doublement inhabituelle. D'une part, elle ne semble pas suspendue à la ceinture, comme c'est généralement le cas, mais à l'avant-bras droit autour duquel elle passe, la sangle se refermant sur elle-même grâce à une petite attache rectangulaire (Fig. 23). Cette sorte de plastron de cuir, large et épais, conserve encore une partie de sa polychromie. On ne peut pas le confondre avec le vêtement puisqu'on aperçoit en dessous les plis creusés de ce dernier. Il s'agit d'un détail tout à fait unique, a priori sans équivalent dans les Mises au Tombeau de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du siècle suivant. On se demande ce qui est passé par la tête du sculpteur qui, par ce choix, alourdit le bras droit de Joseph d'Arimathie et limite fortement ses mouvements !

D'autre part, la bourse, dont le poids a été parfaitement exprimé par l'artiste, présente un aspect particulièrement original : décorée dans sa partie inférieure de trois pompons qui ont été directement cousus sur le tissu, elle est fermée par une sorte de chapeau à larges bords accompagné de deux houppes<sup>143</sup>. Se pourrait-il qu'on ait voulu figurer sur l'escarcelle, objet intime et singulier s'il en est, un chapeau de cardinal ? Cela irait dans le sens de l'hypothèse d'une commande de la Mise au Tombeau par Jean de Bilhères-Lagraulas, évêque de Lombez de 1473 à 1499 et cardinal du Saint-Siège à partir de 1493<sup>144</sup>. En effet, pour G. Couarraze, la personnalité de l'évêque de Lombez et son exceptionnelle carrière ecclésiastique et diplomatique pourraient expliquer la présence d'une Mise au Tombeau dans l'église Sainte-Marie<sup>145</sup>.

Signalons également que les vitraux les plus anciens de la cathédrale pourraient avoir été commandés par Jean de Bilhères-Lagraulas ou par son neveu Denis, évêque de Lombez de 1499 à 1511, comme l'attestent les représentations de ces deux prélats au bas de la verrière principale du sanctuaire, accompagnés de leurs blasons dont celui de Jean est surmonté du chapeau de cardinal<sup>146</sup> (Fig. 24). À Auch, les verrières réalisées par Arnaud de Moles entre 1507 et 1513 sont également liées, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, à une Mise au Tombeau qui est attribuée à Arnaud, qui serait aussi sculpteur<sup>147</sup>. Si le programme iconographique et l'organisation de l'ensemble des vitraux d'Auch ont pu être élaborés par l'archevêque Jean de la Trémouille (1490-1507), la Mise au Tombeau aurait été commandée par François de Clermont-Lodève, archevêque d'Auch de 1507 à 1538.

Il est donc possible que, comme à Auch, il puisse exister un lien entre les vitraux du chœur de Lombez et la Mise au Tombeau. Cette dernière a-t-elle pu être commandée par Jean et exécutée entre 1493 et 1499 ? Serait-ce plutôt une commande du neveu et successeur de Jean, Denis de Bilhères-Lagraulas ? La bourse associée à un chapeau de cardinal serait-elle un hommage du neveu à l'oncle ?

---

<sup>142</sup> Le sculpteur semble plus adepte du style ondoyant que du style anguleux que l'on rencontre dans la sculpture de la fin du Moyen Âge. Jean-Louis BIGET et Michel ESCOURBIAC, *Sainte-Cécile d'Albi. Sculptures*, Graulhet, 1997, p. 284.

<sup>143</sup> Une escarcelle à peu près comparable est portée par Ézéchiël, l'une des statues du chœur de la cathédrale d'Albi, réalisé sous Louis d'Amboise, vers 1480. La bourse portée par Isaïe est encore plus proche de celle de Joseph d'Arimathie. J.-L. BIGET et M. ESCOURBIAC, *Sainte-Cécile d'Albi. Sculptures*.

<sup>144</sup> Charles SAMARAN, *Jean de Bilhères-Lagraulas, cardinal de Saint-Denis. Un diplomate français sous Louis XI et Charles VIII*, Paris, 1921.

<sup>145</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, p. 283.

<sup>146</sup> *Idem*, pp. 284-286. Pour Jean-Pierre Suau, les vitraux les plus anciens du chœur auraient été réalisés dans la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, J.-P. SUAOU, « Vitraux de Lombez », dans *Aux confins de la Gascogne et du Languedoc, Les Pays de Rivière-Verdun*, Actes du Congrès d'Études tenu à Rieumes et Gimont, les 21, 22 et 23 juin 1996, Fédération des Sociétés Académiques et Savantes Languedoc-Pyrénées-Gascogne, Rieumes, 1997, pp. 193-235. Étrangement, la Mise au Tombeau de la verrière n° 2 du chœur de la cathédrale de Lombez ne présente aucune parenté avec l'œuvre que nous étudions, en dehors du visage du Christ dont le système pileux et la chevelure sont traités de la même façon que sur le Christ gisant. Cela signifie-t-il que la Mise au Tombeau en pierre polychrome et celle du vitrail appartiennent à deux époques différentes ?

<sup>147</sup> J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Rouergue, Languedoc*, pp. 295-297. Voir également P. MESPLÉ, « La Mise au tombeau de la cathédrale d'Auch », dans *Ménestral*, n° 13, mars-avril 1977, p. 22.

En outre, la possibilité que Joseph d'Arimathie ait été remplacé par le commanditaire ou soit représenté sous ses traits n'est pas à délaiss<sup>148</sup>. Il suffit de penser au prestigieux exemple de la Mise au Tombeau de Monestiès dans laquelle Louis d'Amboise, commanditaire de l'œuvre monumentale et évêque d'Albi de 1474 à 1503, est venu se substituer au porteur, son vêtement étant décoré des initiales L.A. (pour Louis d'Amboise ou Louis d'Albi)<sup>149</sup>.

Quoi qu'il ait de séduisant cette hypothèse, nous devons tout de même signaler que ce type de bourse n'est pas exclusif à Lombez : nous la retrouvons à Montesquieu-Volvestre<sup>150</sup>, au flanc droit du Joseph d'Arimathie de la Mise au Tombeau, attachée cette fois-ci à la ceinture (Fig. 25). On la remarque aussi chez certains personnages masculins ornant les verrières du pourtour du chœur de la cathédrale d'Auch<sup>151</sup>. Le Joseph d'Arimathie de la Mise au Tombeau de Carennac porte également une bourse assez proche de celle de Lombez, de même que celui de la cathédrale de Narbonne, avec quelques variantes<sup>152</sup>. En conclusion, nous verrons ce qu'il faut penser d'une attribution de la commande de la Mise au Tombeau à Jean de Bilhères-Lagraulas, sans qu'on soit obligé de convoquer l'hypothèse, peut-être trop attirante pour être vraie, d'une bourse sommée d'un chapeau de cardinal...

Aux pieds du Christ, se trouvait la statue de **Nicodème** (Fig. 26). Il s'agit du personnage placé là puisque son flanc gauche est sculpté, le droit étant beaucoup moins élaboré. Lui aussi a son dos travaillé, ce qui renforce la dynamique de la mise en scène que le spectateur peut apprécier en se déplaçant (Fig. 27). Nicodème est debout sur un socle rectangulaire<sup>153</sup>, la jambe gauche verticale alors que sa jambe droite est fléchie, en accord avec la position de son vis-à-vis.

À nouveau, la disparition des avant-bras nous empêche d'apprécier le mouvement gracieux, presque arrêté dans le temps, correspondant à la déposition du Christ sur son tombeau. Dans l'ensemble, Nicodème a moins souffert que Joseph d'Arimathie et les destructions se concentrent au-dessus du cou et au niveau des avant-bras qui donnent l'impression d'avoir été sectionnés de manière nette. La statue mesure aujourd'hui 132 cm de haut environ. Elle est donc un peu plus grande que celle de son compagnon<sup>154</sup>.

Visage et chapeau ayant été cassés, nous devons encore une fois nous concentrer sur l'attitude générale ainsi que sur les vêtements portés par Nicodème, rehaussés par une belle association de rouge et de bleu. En effet, il porte une chemise qui descend un peu en dessous des genoux, moins longue que celle de Joseph d'Arimathie, se terminant par un ourlet plat. Quelques traces de bleu ou de vert se distinguent encore dans la partie inférieure de ce vêtement. Au-dessous, le mollet semble se confondre avec le pied chaussé. Le pied gauche, bizarrement, repose sur le côté et marche sur le bas

---

<sup>148</sup> Il faut néanmoins remarquer que le thème du portrait déguisé ou crypto-portrait est assez rare dans les Mises au Tombeau françaises, bien qu'il soit plus présent dans les œuvres italiennes. Pour Susie Nash, cette pratique du portrait déguisé ferait partie de « stratégies d'imageries politiques et dévotionnelles ». E. KARSALLAH, *Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup> -XVI<sup>e</sup> siècles) : enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel*, p. 204.

<sup>149</sup> Pour Jacques Dubois, il ne faut pas associer Louis d'Amboise à ce personnage. J. DUBOIS, « Les travaux de Louis d'Amboise », dans *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, Paris, 2007, pp. 59-63, plus particulièrement p. 61, note 7. À Saint-Junien, la Mise au Tombeau située dans la chapelle Saint-Martial ou du Saint-Sépulcre a été commandée par Martial Formier, chanoine de Saint-Junien et abbé de Saint-Jean-d'Angély. Il est possible qu'il se soit fait représenter sous les traits de Nicodème. J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante, Limousin Guyenne Quercy*, pp. 224-225.

<sup>150</sup> Nous avons vu qu'il y avait plusieurs ressemblances entre la Mise au Tombeau de Lombez et celle de Montesquieu-Volvestre. La bourse de Joseph d'Arimathie, à Montesquieu, a-t-elle été copiée sur celle de la cathédrale gersoise ?

<sup>151</sup> Je pense à Noé, dans la verrière n° 2 (numérotée à partir du nord), à Melchisédech, dans la verrière n° 3 et à Amos dans la verrière n° 8 (dans ce dernier exemple, seuls les trois pompons font référence à la bourse de J. d'Arimathie à Lombez), à Esdras dans la verrière n° 16. N'oublions pas que certains personnages ornant les stalles du chœur, commencées au moment de la réalisation des vitraux, portent également une bourse comparable (Néhémie, Noé, Tobie, par exemple. Chez Isaïe et Sophonie, l'objet est traité de façon différente).

<sup>152</sup> À Saint-Junien, les bourses portées par les deux ensevelisseurs n'ont rien à voir avec celle de Lombez. Il n'y a pas non plus de ressemblances nettes avec les Joseph d'Arimathie des Mises au Tombeau déjà mentionnées (Bordeaux, Belpèch, Ciadoux, Francoulès, Moissac, Rieux-Minervois, Rodez, entre autres).

<sup>153</sup> Le socle a les mêmes dimensions que celui de Joseph d'Arimathie.

<sup>154</sup> Le personnage mesure 35 cm de large aux épaules et 40 cm de large à l'arrière. Cela correspond, à peu près, aux mesures prises pour la statue qui se trouvait en face. L'épaisseur de la statue est de 43 cm environ. Les deux porteurs sont fréquemment d'une taille supérieure à celle des autres personnages.

du manteau qui s'étend sur le devant du socle<sup>155</sup>. Les manches de la chemise, larges et bouffantes, donnent l'impression de s'interrompre au niveau de l'avant-bras gauche, formant de larges sillons obliques séparés par de profondes incisions.

Un décor de couleur noire, évoquant de la broderie ou de la passementerie, se discerne encore sur la manche gauche (Fig. 28). Il ressemble, en plus élégant, à ce que nous avons signalé plus haut pour la tunique de Marie-Salomé. Les ornements, peut-être végétaux, semblent avoir été exécutés à l'aide d'un pinceau fin, tels ceux qui ont été utilisés sur certaines des statues du chœur d'Albi mais il est possible aussi que ce travail très délicat ait été réalisé au pochoir<sup>156</sup>. Seule une étude minutieuse des restes de polychromie permettra de lever le doute sur ces questions. De plus, on a remarqué qu'à Albi, les personnages du chœur sont habillés de vêtements qui ont été réalisés en Italie. Si la filiation italienne était avérée à Lombez, cela pourrait renforcer l'hypothèse d'une réalisation de la Mise au Tombeau sous l'épiscopat de Jean de Bilhères-Lagraulas.

Nicodème a revêtu un long manteau, rouge devant et bleu derrière, qui descend mollement sur le socle, entre les jambes à l'avant et jusqu'au niveau des talons à l'arrière. Ce manteau bouffe à la taille au-dessus d'une ceinture visible seulement devant<sup>157</sup>. Ce vêtement est en effet composé de deux pans de tissus épais formant une sorte de chasuble que l'on passe par la tête et qui, grâce aux échancrures des côtés, assure une vraie facilité de mouvement. La bordure du manteau est composée d'un liseré plat de couleur bleue.

Enfin, sur ce manteau, Nicodème a passé une pèlerine rouge, à l'orfroi bleu constitué de triangles plats dont la bordure s'interrompt brutalement entre le haut du genou et la cheville gauche<sup>158</sup>. Dans le dos, la pèlerine se termine par un long capuchon triangulaire, décoré du même liseré, s'achevant par un pompon<sup>159</sup>. Au-dessus des talons, les deux pans du manteau se rejoignent de façon tout à fait irréaliste. Enfin, un plastron plat et épais, de couleur bleue<sup>160</sup>, forme un tour de cou dont les deux extrémités sont attachées par un fermoir en forme de marguerite à cinq pétales disposés autour d'un bouton central, seul élément décoratif visible ostensiblement sur le manteau.

Plages lisses et plis creusés, tuyautés, parfois plats, accrochent la lumière et donnent un caractère simple, parfois savant, à la tenue vestimentaire. Celle-ci, composée de trois habits superposés, bien qu'élégante, ne ressemble que de très loin aux accoutrements complexes, aux costumes parfois fantaisistes, presque baroques, portés par les deux ensevelisseurs dans les Mise au Tombeau les plus pittoresques et les plus élégantes de la fin du Moyen Âge.

Terminons cette analyse par la bourse que porte également Nicodème, cette fois-ci sur son côté gauche (Fig. 29). En partie cachée par le manteau, cette bourse paraît attachée à la ceinture, sans qu'on puisse l'assurer. Aussi large et lourde que celle de Joseph d'Arimathie, son aspect est néanmoins différent, les glands ayant disparu, l'enveloppe étant fixée à une structure, sans doute métallique, facilitant l'ouverture et la fermeture de la besace. Le fait de ne montrer que les trois-quarts de l'escarcelle s'explique sans doute par le rôle, mineur, jouée par celle-ci dans l'identification du protagoniste.

---

<sup>155</sup> Les chaussures de Nicodème paraissent identiques à celles portées par Joseph d'Arimathie.

<sup>156</sup> Roland CHABBERT, *Analyse archéologique du chœur de Sainte-Cécile d'Albi*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, 5 vol., t. I, pp. 198-216.

<sup>157</sup> Le nettoyage réalisé sur la statue a fait apparaître, sur la cannelure centrale qui se trouve sous la ceinture, des traces blanchâtres qui semblent dessiner un chapelet auquel est suspendue une croix.

<sup>158</sup> Bizarrement, ce décor de petits triangles plats se retrouve entre les jambes, à l'arrière. Pourtant, il semble bien que ce vêtement ne corresponde pas à la pèlerine à capuchon...

<sup>159</sup> Je ne vois pas de vêtement comparable sur les personnages des Mise au Tombeau actuellement conservées dans le midi de la France. Dans le chœur d'Albi, par exemple, rien ne peut être mis en relation avec ce type de vêtement.

<sup>160</sup> L'omniprésence du bleu sur les personnages de la Mise au Tombeau évoque les vêtements de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment les draps de laine bleu pastel, teints avec la plante tinctoriale offrant cette couleur, à l'origine d'une économie particulièrement florissante dans le midi de la France, notamment dans la région toulousaine.



## Conclusion

Cette première étude, consacrée aux différents éléments ayant fait partie de la Mise au tombeau de la cathédrale de Lombez, en appelle d'autres, notamment liées à la restauration à venir des statues retrouvées en juillet 2020 et aux analyses de la couche picturale qui permettront peut-être de savoir si la polychromie est d'origine ou postérieure<sup>161</sup>. Ces découvertes confirmeront ou infirmeront probablement certaines des hypothèses échafaudées ci-dessus.

D'ores et déjà, quelques éléments forts se font jour : la tradition orale évoquant l'existence d'une Mise au Tombeau ayant disparu au XVIII<sup>e</sup> ou au XIX<sup>e</sup> siècle est bien confirmée par la découverte des vestiges de statues derrière l'autel de la chapelle Saint-Jean-Baptiste. Désormais, la réunion du Christ gisant et des personnages qui l'accompagnaient vers sa dernière demeure, même si elle n'est pas encore effective, permet d'avoir une vision d'ensemble de l'œuvre qui se présentait aux yeux des fidèles et des religieux.

Si les sept personnages de la Mise au Tombeau ont tous été retrouvés, à des degrés de conservation divers, quelques questions sont encore en suspens : l'œuvre monumentale se trouvait-elle dans la deuxième travée du déambulatoire des chanoines, appelée par certains « chapelle » du Saint-Sépulcre devenue, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la chapelle Saint-Jean-Baptiste ? Sans doute puisque les statues retrouvées en 2020 occupaient, toutes sauf une, une niche qui a pu les abriter dès l'origine.

La Mise au Tombeau était-elle installée sur le sol de cette travée du déambulatoire ou se trouvait-elle surélevée, peut-être au-dessus d'un autel, comme à Montesquieu-Volvestre ? La surélévation est possible notamment parce que les personnages, de taille relativement réduite, semblent avoir été sculptés pour être vus à une certaine distance, au-dessus de l'œil du spectateur, assurant ainsi à la Mise au Tombeau une monumentalité, une distance propres à impressionner les observateurs. La présence de l'autel est, quant à elle, peu probable. Que cette hypothèse soit bonne ou non, la Mise au Tombeau a dû probablement souffrir de la surélévation du sol de la cathédrale au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Quelle a pu être la ou les fonctions de ce groupe sculpté polychrome ? Elsa Karsallah a montré, dans sa thèse, la grande diversité des lieux d'implantation et des donateurs et la polyvalence de ces images de l'ensevelissement du Christ<sup>162</sup>. Elle est notamment revenue sur l'idée ancienne, peut-être forgée par Émile Mâle, d'une Mise au Tombeau obligatoirement en lien avec un contexte funéraire, installée par exemple dans une chapelle servant à accueillir la dépouille de son commanditaire<sup>163</sup>. Même si les exemples de ce type abondent, ils ne sont pas les seuls et à Lombez, rien n'indique que la Mise au Tombeau doive être associée à un contexte funéraire : l'œuvre ne se trouvait pas dans une chapelle mais dans un lieu de passage et rien, ni dans les textes conservés, ni dans la tradition, ne permet de penser qu'il s'agisse d'une commande en relation avec un contexte funéraire, individuel ou collectif, ou commémoratif<sup>164</sup>.

Quel était l'emplacement occupé par les différents protagonistes de cette scène d'ensevelissement ? En dehors de Joseph d'Arimatee et de Nicodème, respectivement placés à la tête et aux pieds du Christ, c'est bien difficile à dire. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, la diversité des organisations, notamment pour les œuvres conservées dans le midi de la France, nous empêche de nous montrer catégoriques. Saint Jean et Marie se trouvaient soit au centre de l'assemblée, soit près de la tête du Christ. Dans la première proposition, Marie-Salomé, s'il s'agit bien d'elle, a pu

---

<sup>161</sup> Pour D. LEGRAND, *Gers. Lombez, église Sainte-Marie. Etude et conservation de sculptures polychromes*, p. 4, on peut compter, au moins, quatre états de surface : la polychromie la plus ancienne à laquelle appartient le bleu-lapis ; la polychromie que l'on observe aujourd'hui ; un badigeon blanc à la chaux qui a entièrement recouvert les statues et ce même badigeon blanc qui a été éliminé, gratté.

<sup>162</sup> E. KARSALLAH, *Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup> -XVI<sup>e</sup> siècles) : enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel*.

<sup>163</sup> *Idem*, pp. 51-179.

<sup>164</sup> Au sujet des différentes fonctions de la Mise au Tombeau et des thèmes iconographiques qu'elle aborde, Jean-Pierre NICOL, « Sépulchre et eucharistie. Image et propagande, miracles antiprotestants », dans *Homo Religiosus : autour de Jean Delumeau*, Paris, 1997, pp. 352-360.

se trouver à la droite de son fils, tout près de la tête de Jésus, Marie-Cléophas et Marie-Madeleine étant disposées sur la gauche de la Vierge<sup>165</sup> (Fig. 30). Dans l'autre cas, les trois Saintes Femmes ont pu se trouver du côté de la Vierge, Marie-Madeleine fermant le cortège, à droite du spectateur (Fig. 31)<sup>166</sup>. Dans cette dernière proposition de restitution, on remarque que Jean et Marie ne sont plus vraiment au centre de la mise en scène mais se sont rapprochés de la tête du Christ, ce que semblent dévoiler leurs corps penchés sur le visage du Sauveur.

L'étude des différents vestiges a montré tout l'intérêt technique, iconographique et stylistique de la Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez, mais devons-nous la considérer comme aussi achevée que les œuvres les plus remarquables de la fin du Moyen Âge, même à l'intérieur d'un territoire limité correspondant par exemple au midi de la France ? Si le Christ est un très beau morceau de sculpture, les autres statues paraissent moins réussies, en tout cas dans leur aspect actuel, la disparition des têtes et des coiffes ainsi que d'importants segments corporels jouant bien sûr un rôle non négligeable dans cette appréciation que certains jugeront négative.

Elle ne l'est pas, l'objectivité obligeant à reconnaître l'intérêt exceptionnel de la découverte des statues. Notre artiste, qu'on se permettra d'appeler le Maître de la Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez et auquel on attribuera, au moins, le Christ gisant, n'est pas aussi talentueux que les meilleurs de ses contemporains. En témoignent la variété relative des attitudes, le caractère systématique de certains drapés, la redondance des mêmes vêtements de deuil chez les personnages féminins, l'absence de fantaisie et d'originalité dans les accoutrements, en dehors de quelques détails visibles, par exemple, chez Marie-Madeleine, Joseph d'Arimatee et Nicodème. La gamme chromatique semble également limitée mais nous ne pouvons imputer cela au responsable du décor sculpté. Bien sûr, nous devons rappeler que nous ne pouvons plus apprécier qu'une partie de toute la statuaire.

En revanche, l'artiste est excellent dans le rendu anatomique des corps, dans le respect des proportions, dans le mouvement naturel qu'il confère à certains personnages, notamment les Saintes Femmes, la Vierge et saint Jean, dont les têtes doucement inclinées renforcent l'atmosphère de peine perceptible tout autour d'eux. Dans cet environnement artistique, le Christ gisant apparaît comme le chef-d'œuvre du sculpteur. Le groupe formé par la Vierge et Jean a dû être remarquable, ce dont témoignent notamment le réalisme des mains de Jean, la main droite empreinte d'ailleurs d'un certain maniérisme. On peut aussi mentionner le vêtement très original porté par Marie-Madeleine et la façon féminine, presque précieuse, dont elle tient le vase de parfum. Enfin, on note chez notre sculpteur le goût pour les étoffes creusées et agitées, parfois animées de plis à la technique accomplie : plis cannelés verticaux, plis en cornets, disposés obliquement, plis tuyautés. Le vérisme des détails apparaît également dans l'attention apportée aux ceintures et aux lacets, aux attaches de cuir, aux bourses portées par Joseph et Nicodème, proches des escarcelles et aumônières que l'on trouve parfois dans la sculpture de cette époque<sup>167</sup>.

La pierre calcaire, qui demande à être analysée précisément, a été travaillée de manière fine et minutieuse comme on peut le noter à chaque fois que la couche picturale a disparu (Fig. 13 et 14, par exemple). En effet, les traces d'outils sont nettement visibles et attestent l'utilisation de ciseaux très fins mais aussi de ripes, de râpes ou de gradines qui ont donné naissance aux nombreuses stries plus ou moins profondes et régulières qui ont notamment servi à accueillir la couche picturale.

Les comparaisons, forcément partielles, réalisées au cours de cette étude, ont également montré la singularité iconographique et stylistique de la Mise au Tombeau de Lombez. Si notre sculpteur appartient bien à la fin du Moyen Âge, il est impossible de rapprocher son œuvre d'une

---

<sup>165</sup> Marie-Salomé a pu tout aussi bien être remplacée par Marie-Cléophas près du visage du Christ.

<sup>166</sup> Je remercie vivement M. Cadot pour les deux restitutions qui illustrent ces deux propositions.

<sup>167</sup> Utiliser l'expression « Maître de la Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez » n'exclut pas la participation d'autres artistes à l'ensemble sculpté. Mais le caractère partiel des statues retrouvées ne permet pas d'établir un jugement précis quant au nombre de mains.

autre Mise au Tombeau conservée actuellement dans le midi de la France. C'est seulement par petites touches que l'on peut associer la création lombézienne à d'autres Mise au Tombeau. Si le talent de notre artiste est en deçà de ce que l'on peut admirer à Monestiès, à Carennac et à Narbonne, par exemple, il paraît en revanche bien supérieur aux artistes qui ont travaillé à Belpech, à Francoulès et à Rieux-Minervois, pour ne citer que quelques Mise au Tombeau réalisées, à la fin du Moyen Âge, dans le midi de la France.

À ce propos, quelle date assigner à cette œuvre d'art ? Dans un premier temps, on peut sans doute envisager une exécution dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle ou dans le 1<sup>er</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle, pas au-delà puisqu'on ne décèle aucun caractère italianisant ou délibérément emprunté à la Renaissance française. Si l'on prend à témoin quelques-unes des Mise au Tombeau auxquelles nous avons renvoyé, la plupart étant situées dans le midi de la France, on voit qu'elles ont été réalisées entre 1480 et 1525, sachant que la majorité d'entre elles ne sont pas datées précisément<sup>168</sup>. La Mise au Tombeau de Sainte-Marie de Lombez paraît tout entière appartenir au gothique tardif et les affinités qu'elle possède avec certaines des œuvres régionales mentionnées ci-dessus permettent de proposer une exécution possible autour de 1500, peut-être même dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

Ceci dit, revenons, une dernière fois, sur l'hypothèse d'une commande de l'évêque de Lombez Jean de Bilhères-Lagraulas (1473-1499)<sup>169</sup>. Appartenant à la petite noblesse gasconne, il a connu une exceptionnelle carrière ecclésiastique<sup>170</sup> : abbé de Pessan en 1468, il était auparavant prieur de Lagraulet et official du diocèse de Condom. En 1473, il est nommé évêque de Lombez. Appartenant au parti du roi de France, il ne semble pas proche des Armagnacs, au contraire de son prédécesseur<sup>171</sup>. L'année suivante, il devient abbé de Saint-Denis et en 1475, le roi Louis XI le fait conseiller au Parlement de Paris. Il est aussi conseiller du roi et membre du conseil de Régence pendant la minorité de Charles VIII. Il fut aussi, pendant neuf ans, président de l'Échiquier de Normandie. Le roi Charles VIII le nomma à ce poste et en fit aussi le « président en chef de son conseil<sup>172</sup> ».

Tout cela fait qu'il n'est pas souvent à Lombez, résidant, à partir de 1491, à Rome où le roi l'a chargé de nombreuses missions diplomatiques auprès du Saint-Siège en le nommant ambassadeur du royaume auprès du pape. Ce sont sans doute sa proximité avec Alexandre VI et sa charge d'ambassadeur du roi de France à Rome qui le font cardinal en 1493. Il meurt à Rome le 6 août 1499 et est inhumé là-bas. Son testament, inconnu, aurait peut-être permis d'en apprendre un peu plus sur son rôle de mécène, marqué par la commande de la *Pietà*, à Michel-Ange, en 1498. Il ne faut pas, bien entendu, faire référence au chef-d'œuvre italien quand on s'intéresse à la Mise au Tombeau de Lombez, sans doute réalisée par un sculpteur local, certes talentueux mais très marqué par le gothique de son temps.

Jean de Bilhères-Lagraulas semble avoir participé à l'embellissement et à la reconstruction de l'abbaye de Saint-Denis, où ses armes étaient visibles dans des parties qu'il avait bâties ou rebâties<sup>173</sup>. Il aurait aussi contribué à l'enrichissement du Trésor de la prestigieuse abbaye francilienne. En 1481, il réside quelque temps à Lombez<sup>174</sup>. Est-ce à ce moment-là qu'il passe commande de la Mise au Tombeau, après 1493 et son éléction au rang de cardinal ou entre ces deux dates ? Il faut aussi

---

<sup>168</sup> En prenant pour références les œuvres évoquées plus haut, on peut faire l'inventaire suivant par ordre alphabétique : (Mise au Tombeau) d'Auch : vers 1510-1520 ; des Annonciades de Bordeaux : vers 1525 ; de Carennac : vers 1500 ; de Ciadoux : vers 1521 ; de Francoulès : vers 1500 ; de Moissac (en bois polychrome) : vers 1490-1500 ; de Monestiès : vers 1490 ; de Montesquieu-Volvestre : début du XVI<sup>e</sup> siècle ; de Narbonne : vers 1510-1520 ; de Rieux-Minervois : courant XVI<sup>e</sup> siècle ; de Rodez : vers 1523 ; de Saint-Céré : vers 1483-1489 ; de Saint-Junien : vers 1510-1520 ; du Musée des Augustins de Toulouse : fin XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>169</sup> Bien que de nombreux laïcs aient été à l'origine de la commande de Mise au Tombeau, je pense que nous devons abandonner cette hypothèse dans le cadre de l'œuvre lombézienne, notamment au regard de son emplacement au sein de l'espace réservé aux chanoines.

<sup>170</sup> Il serait né vers 1427-1429. C. SAMARAN, *Jean de Bilhères-Lagraulas, cardinal de Saint-Denis. Un diplomate français sous Louis XI et Charles VIII*.

<sup>171</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>172</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 90.

mentionner les vitraux dont les vestiges présents dans la cathédrale, notamment dans le chœur, attestent la grande qualité<sup>175</sup>. Ils ont pu être commandés par Jean, installés puis achevés sous son neveu Denis, évêque de Lombez de 1499 à 1511. Est-ce alors à ce dernier que l'on doit la Mise au Tombeau ?<sup>176</sup>

Une découverte exceptionnelle, opérée dans les premiers jours de juillet 2021 va nous aider à affiner notre propos. En effet, les travaux réalisés depuis 2017-2018 dans les chapelles de l'Agonie et du Sacré-Cœur, respectivement les dernières chapelles nord et sud de la cathédrale, ont permis de mettre au jour un remarquable décor peint, sans aucun doute de la fin du Moyen Âge. Sur le pilier d'entrée à la chapelle de l'Agonie, à gauche, est apparu un blason surmonté d'une crosse et d'une mitre épiscopale (Fig. 32). Il s'agit des armes de Jean de Bilhères-Lagraulas, écartelé aux 1 et 4 d'argent à la croix de gueules, aux 2 et 3 de gueules aux besants d'argent<sup>177</sup>. Nous avons donc la preuve que l'évêque de Lombez est à l'origine d'un véritable embellissement de la cathédrale de Lombez à partir de 1473. En témoignent les décors peints retrouvés dans les chapelles de l'Agonie et du Sacré-Cœur<sup>178</sup>, la Mise au Tombeau ainsi que les vitraux, peut-être commandés par Jean, sans doute terminés avant 1511 à l'époque de son neveu et successeur, Denis.

Deux faits marquants doivent être soulignés. Tout d'abord, on a longtemps pensé que Jean de Bilhères-Lagraulas n'avait eu qu'une influence limitée sur les embellissements apportés à l'église principale de son diocèse gascon, du fait de son éloignement, de ses rares séjours sur place, de sa charge prestigieuse d'abbé de Saint-Denis, des nombreuses années passées à Rome. Grâce au blason retrouvé à l'entrée de la chapelle de l'Agonie, preuve est faite que l'évêque s'est très tôt préoccupé de l'aspect esthétique de sa cathédrale qu'il a décidé de rénover et de moderniser. Ensuite, nous devons remarquer que ses armes ne sont surmontées que d'une crosse et d'une mitre. L'évêque n'est donc pas encore cardinal, ce qui permet de dater précisément les peintures des années 1473-1493.

De plus, en face du blason de l'évêque, ont également été révélées les armes des rois de France (Fig. 33) et surtout, l'emblème favori d'Anne de Bretagne, les mouchetures d'hermines (Fig. 34). Anne de Bretagne ayant épousé le roi Charles VIII le 6 décembre 1491 dans le château de Langeais, on peut donc proposer que le décor peint de cette chapelle ait été réalisé entre la fin de l'année 1491 et le 20 septembre 1493, date de l'accession de Jean de Bilhères-Lagraulas au cardinalat. L'évêque de Lombez semble avoir joué un rôle non négligeable dans l'acceptation, par le pape, de cette alliance entre la France et la Bretagne. La confrontation des blasons est donc particulièrement intéressante, révélatrice de l'attachement du gascon à la Couronne, de sa proximité avec le roi et la reine, de son total dévouement au couple royal, mais aussi du rôle qu'il a joué dans l'union du royaume et du duché de Bretagne<sup>179</sup>.

Je propose donc, dans ce deuxième temps, d'envisager deux possibilités : soit la Mise au Tombeau est contemporaine, voire légèrement antérieure, du décor peint de la chapelle de l'Agonie, soit elle est postérieure à l'accession au cardinalat de Jean de Bilhères-Lagraulas. Cette dernière hypothèse repose, en partie, sur l'analyse de la bourse de Joseph d'Armathie mais j'avoue que cette lecture est bien fragile. Je pencherais plutôt pour une exécution de la Mise au Tombeau entre 1473 et

---

<sup>175</sup> J.-P. SUAUI, « Vitraux de Lombez », dans *Aux confins de la Gascogne et du Languedoc, Les Pays de Rivière-Verdun*, pp. 193-235.

<sup>176</sup> La Mise au Tombeau aurait donc ici une portée commémorative. E. Karsallah consacre, dans sa thèse, un long chapitre à cette fonction. À Lombez, en dehors de l'hypothèse, bien fragile, que Joseph d'Armathie ait pu représenter Jean de Bilhères-Lagraulas, rien ne permet de conclure véritablement à cette proposition. D'ailleurs, la localisation de la Mise au Tombeau dans une zone exclusivement réservée aux chanoines paraît contredire cette idée.

<sup>177</sup> Roger BOURSE et Isidore DUFIS, *Armorial de la Gascogne gersoise*, Auch, 2002, pp. 48-49.

<sup>178</sup> Dans cette chapelle, l'attribution du décor peint à l'évêque de Lombez n'est pas absolument sûre mais on peut l'envisager, plus particulièrement sur le mur sud et sur la voûte.

<sup>179</sup> L'emplacement réservé aux blasons, dans une zone bien visible, la disposition des armes de l'évêque en face de celles du roi et de la reine, la vision de ces dernières, soit depuis l'est, pour le blason de l'évêque, soit depuis l'ouest, pour les armes royales, doivent, à mon avis, faire l'objet d'une analyse poussée.

1493 et peut-être entre 1491 et 1493. La commande de ce groupe sculpté répondrait à un désir de prestige et à un souci de représentation non seulement en direction des fidèles mais aussi, et surtout, en direction des chanoines dont la Mise au Tombeau investit l'espace propre. Serait-ce une manière, plus ou moins subtile, de rappeler la puissance de l'évêque aux chanoines qui lui sont soumis ?

Pour étayer cette datation, je m'appuierai sur plusieurs points pertinents. Si nous nous concentrons sur la commande artistique en Gascogne centrale à la fin du Moyen Âge, nous remarquons que les Mise au Tombeau, appelées autrefois « sépulcres », ou simplement « monuments », semblent avoir été peu nombreuses dans le territoire correspondant à l'actuel département du Gers. Pourtant, les Vierges en Majesté, les Vierges de Pitié, les Crucifix et les statues de saints, principalement en bois peint, sont bien attestés dans la région durant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>180</sup>. La Mise au Tombeau de Lombez apparaît donc comme véritablement exceptionnelle.

De plus, on a vu plus haut que le thème de l'ensevelissement du Christ était en relation avec l'époque, avec l'évolution de la sensibilité, la peur de la souffrance et de la mort, un goût certain pour les mises en scène évocatrices, pour le pathétique en général. Œuvres parfois qualifiées de banales, les Mises au Tombeau sont bien l'expression d'une sensibilité d'expression populaire, à la formulation simple, facilement lisible et compréhensible<sup>181</sup>.

Plutôt qu'une œuvre en lien avec un contexte funéraire, nous devons peut-être envisager la Mise au Tombeau de Lombez comme une pure image de dévotion, une *Andachtsbild* ou *imago pietatis*, selon les termes utilisés par les historiens de l'art depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>182</sup>. On aura d'ailleurs remarqué que le monument lombézien se trouvait dans une zone de la cathédrale accessible physiquement et visuellement aux fidèles. En cela, la Mise au Tombeau semble correspondre en tous points à la fonction d'une telle image à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>183</sup>.

Enfin, on sait que ces sculptures, qu'elles soient réalisées en pierre ou en bois, étaient généralement exigées par des prélats, divers membres de la communauté religieuse, de riches laïcs soucieux de laisser une trace de leur passage, de leur présence effective dans le monument et désireux d'offrir à la communauté une image disposée dans une chapelle privée, dans un endroit particulier de l'église, près d'un autel par exemple, de façon à accompagner les messes dites pour le repos de leur âme<sup>184</sup>. La rareté des Mise au Tombeau dans la région s'explique probablement par le fait qu'elles sont plutôt le fait des prélats, non des laïcs qui, dans d'autres espaces géographiques, peuvent être à l'origine de leur réalisation<sup>185</sup>. Le meilleur exemple de l'intervention d'un prélat dans l'embellissement de son église en est sans nul doute le chœur de la cathédrale d'Albi et l'exceptionnelle Mise au Tombeau de Monestiès, tous deux commandés par Louis I<sup>er</sup> d'Amboise. Cela renforce l'hypothèse d'une œuvre dont Jean de Bilhères-Lagraulas a pu être à l'origine.

Justement, la fin du Moyen Âge en Gascogne centrale semble particulièrement propice à la multiplication d'œuvres d'art monumentales comme les Mise au Tombeau, commandées par de

---

<sup>180</sup> En revanche, les Trinités sont beaucoup plus rares. Voir *La sculpture sur bois en Gascogne à la fin du Moyen-Âge (1450-1550)*, catalogue d'exposition, Toulouse, 1983.

<sup>181</sup> M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*, p. 12.

<sup>182</sup> E. KARSALLAH, *Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup> -XVI<sup>e</sup> siècles) : enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel*, pp. 171-236.

<sup>183</sup> Dans un article très intéressant, E. Karsallah a montré qu'un certain nombre de Mise au Tombeau de la fin du Moyen Âge avait joué le rôle d'un substitut au pèlerinage au Saint-Sépulcre de Jérusalem. Pour l'instant, la Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez ne semble pas entrer dans ce cas de figure. E. KARSALLAH, « Un substitut original au pèlerinage au Saint-Sépulcre : Les Mises au tombeau monumentales du Christ en France (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », dans *Reti Medievali Rivista*, 17, 1, 2016, pp. 417-428.

<sup>184</sup> La peinture murale, qui accorde une large place aux épisodes de la Passion, paraît avoir joué un rôle considérable – sinon primordial – dans la diffusion du thème de la Mise au Tombeau. Exécuté vers 1485, alors que François-Philibert de Savoie était archevêque d'Auch, le décor peint de l'église de Mont d'Astarac livre une Mise au Tombeau où figurent tous les protagonistes habituels de la scène. Doit-on la mettre en relation avec la Mise au Tombeau en pierre polychrome de Lombez ?

<sup>185</sup> M. MARTIN, *La Statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles en Europe occidentale*.

prestigieux pontifes<sup>186</sup>. Parmi eux, on peut citer Jean Marre, natif de Simorre, un moine bénédictin ordonné prêtre en 1459 qui a connu une exceptionnelle carrière ecclésiastique qui l'a vu prêtre d'Éauze en 1463, vicaire général de l'archevêché d'Auch, official de l'archevêché entre 1463 et 1474 et, enfin, évêque de Condom, de 1496 à sa mort en 1521<sup>187</sup>.

Proche de la famille d'Amboise, il fut nommé visiteur de l'Ordre de Cluny pour toute la Gascogne et Jacques d'Amboise en fit son procureur-visiteur en 1485. En 1503, il fut l'exécuteur testamentaire du cardinal Louis I<sup>er</sup> d'Amboise<sup>188</sup>. Tout comme Jean de Bilhères-Lagraulas<sup>189</sup>, il eut une intense activité diplomatique sous Louis XI, Charles VIII et Louis XII dont il fut le confesseur. Son action dans le domaine artistique fut considérable, marquée principalement par la reconstruction de la cathédrale Saint-Pierre de Condom dans le style gothique tardif<sup>190</sup>.

Il est possible que Jean Marre ait également joué un rôle déterminant dans la poursuite des travaux de reconstruction de la cathédrale d'Auch en l'absence des archevêques de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, François-Philibert de Savoie et Jean de la Trémoille<sup>191</sup>. En effet, Jean de Lescun, archevêque d'Auch (1463-1483) en fit son vicaire général, fonction qu'il a continué de remplir sous François-Philibert de Savoie (1483-1490), Jean de la Trémoille (1490-1507) et François-Guillaume de Clermont-Lodève (1507-1538)<sup>192</sup>.

Pour certains, Jean Marre a eu une action décisive dans la reconstruction du chœur<sup>193</sup> et dans son aménagement, notamment par la commande des dix-huit grandes verrières réalisées par Arnaud de Moles et son atelier entre 1507 et 1513<sup>194</sup>. Mais l'activité artistique qui régna autour de l'achèvement des chapelles du chœur, de la mise en place des vitraux, de la réalisation de la Mise au Tombeau et des stalles est le plus souvent associée à l'archevêque d'Auch François-Guillaume de Castelnau de Clermont-Lodève (1507-1538), dont les armoiries sont présentes à de nombreux endroits sur les vitraux. Sa carrière ecclésiastique, plus prestigieuse encore que celle de Jean Marre, présente néanmoins de nombreux points communs avec celle du gascon né à Simorre. D'abord évêque d'Agde, puis de Valence, il fut archevêque de Narbonne, cardinal et, à partir de 1507, archevêque d'Auch, siège dont il ne prit possession qu'en 1512. Il effectua pour le compte de Louis XII de nombreuses missions auprès du Saint-Siège, comme l'un de ses prédécesseurs, l'évêque de Lombez, Jean de Bilhères-Lagraulas. Surtout, nous devons signaler que François-Guillaume, par sa famille, est lié aux Amboise. Il était en effet le fils de Pierre de Castelnau, baron de Clermont-Lodève, et de Catherine d'Amboise, sœur, entre autres, de Georges, Jacques et Louis d'Amboise.

Tous ces éléments permettent de comprendre l'important bouleversement artistique dont bénéficia la Gascogne centrale à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Que ce soit à Auch, à Condom et, dans une moindre mesure, à Lombez, les prélats dont nous venons de parler ont été à l'origine de nombreux embellissements, spécialement dans le domaine du mobilier. Le lien entre les vitraux et la Mise au Tombeau d'Arnaud de Moles à Auch pourrait permettre d'envisager l'existence d'une relation presque similaire entre la décoration peinte d'au moins deux chapelles de la cathédrale de Lombez, la Mise au Tombeau et les vitraux du chœur et de la nef. Peut-être les œuvres d'art

---

<sup>186</sup> C. BALAGNA, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale*, t. II, pp. 359-459.

<sup>187</sup> Je ne mentionne ici que ses charges principales. Pour plus de détails, C. BALAGNA, « Jean Marre et la reconstruction de la cathédrale Saint-Pierre de Condom au début du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Les cités épiscopales du Midi*, Albi, 2006, pp. 157-178 et cahier hors-texte.

<sup>188</sup> Comme le révèle le testament de Louis I<sup>er</sup> d'Amboise, Jean Marre semble avoir été, vers 1485, le vicaire général du diocèse d'Albi : « ... dominum Joannem Marre, in decretis licenciatum, priorem Elizone, vicarium meum ». Edmond CABIÉ, « Testament de Louis I<sup>er</sup> d'Amboise, évêque d'Albi, 1485 », dans *Revue du département du Tarn*, 1892, pp. 4-20.

<sup>189</sup> L'évêque de Lombez et abbé de Saint-Denis tenta, sans succès, de l'empêcher d'être élu sur le siège de Condom. C. SAMARAN, *Jean de Bilhères-Lagraulas, cardinal de Saint-Denis. Un diplomate français sous Louis XI et Charles VIII*, pp. 89-90.

<sup>190</sup> C. BALAGNA, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale* et « Jean Marre et la reconstruction de la cathédrale Saint-Pierre de Condom au début du XVI<sup>e</sup> siècle ».

<sup>191</sup> C. BALAGNA, *L'architecture gothique religieuse en Gascogne centrale*.

<sup>192</sup> En sa qualité de grand vicaire, il tenta également de réformer le chapitre de la cathédrale.

<sup>193</sup> Françoise BAGNÉRIS, *La cathédrale d'Auch et son quartier des chanoines*, Paris, 1986.

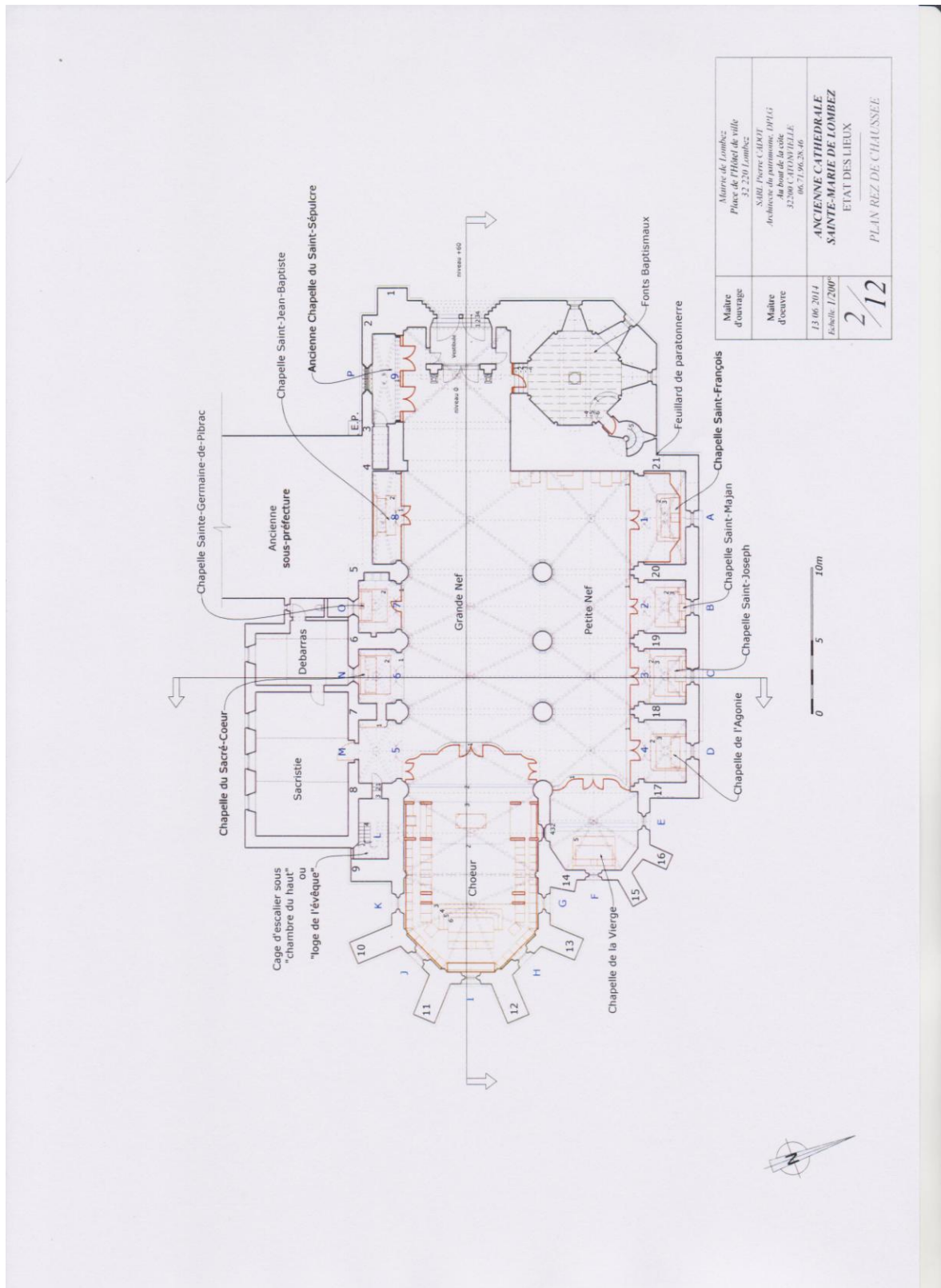
<sup>194</sup> Jean ROLLET, *Arnaud de Moles*, thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Paris IV, 1997, 2 vol. ; « Essai sur l'œuvre d'Arnaud de Moles », dans *B.S.A.G.*, 1996, pp. 133-152 et « Quelques précisions sur la ville d'Auch et sa cathédrale », dans *B.S.A.G.*, 1999, pp. 247-252.

commandées par Louis d'Amboise dans sa cathédrale et dans son château de Combefa ont-elles donné des idées à certains prélats gascons du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle ? Cela permettrait d'expliquer les liens qu'il semble exister, en tout cas dans les domaines technique et stylistique, entre certaines œuvres albigeoises et la Mise au Tombeau de la cathédrale de Lombez. Espérons que la restauration dont va bénéficier la statuaire lombézienne permettra d'en apprendre un peu plus sur cette question.

Pour clore cette étude, revenons à la Mise au Tombeau, par l'entremise d'une autre image de l'ensevelissement du Christ, celle de l'église de Ciadoux, aujourd'hui en Haute-Garonne, à une trentaine de kilomètres de Lombez. Bien que se trouvant dans le diocèse de Comminges, la paroisse Saint-Michel de Ciadoux peut être mise en relation avec la cathédrale de Lombez. En effet, on y conserve, entre autres, une remarquable Mise au Tombeau, en pierre, située dans le chœur, près du tombeau de Savaric et Bernard d'Ornézan, oncle et neveu, qui se succédèrent sur le siège épiscopal de Lombez entre 1512 et 1551. Savaric d'Ornézan, ancien prévôt de la cathédrale, fut évêque de Lombez de 1512 à 1528 et se démit en faveur de son neveu, Bernard, abbé de Nizors et évêque de Lombez entre 1528 et 1551<sup>195</sup>. La Mise au Tombeau de style Renaissance, commandée par Savaric ou par Bernard, n'est-elle pas un hommage rendu à celle de Lombez, que l'on doit sans doute à l'un de ses plus prestigieux évêques, Jean de Bilhères-Lagraulas ?

---

<sup>195</sup> G. COUARRAZE, *Lombez, évêché rural : 1317-1801*, pp. 81-90 et N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, p. 215.



Mairie de Lombez Place de l'Hôtel de ville 32 220 Lombez	Mairie d'ouvrage
SARL Pierre CADOT Architecte de patrimoine, DPAG Au tour de la table 32 220 Lombez 06.71.96.28.46	Mairie d'oeuvre
<b>ANCIENNE CATHEDRALE SAINTE-MARIE DE LOMBEZ</b> ETAT DES LIEUX	13.06.2014 Feuille 1/2009
PLAN REZ DE CHAUSSEE	2/12

Fig. 1 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, plan au sol de 2014 (relevé de Pierre Cadot).



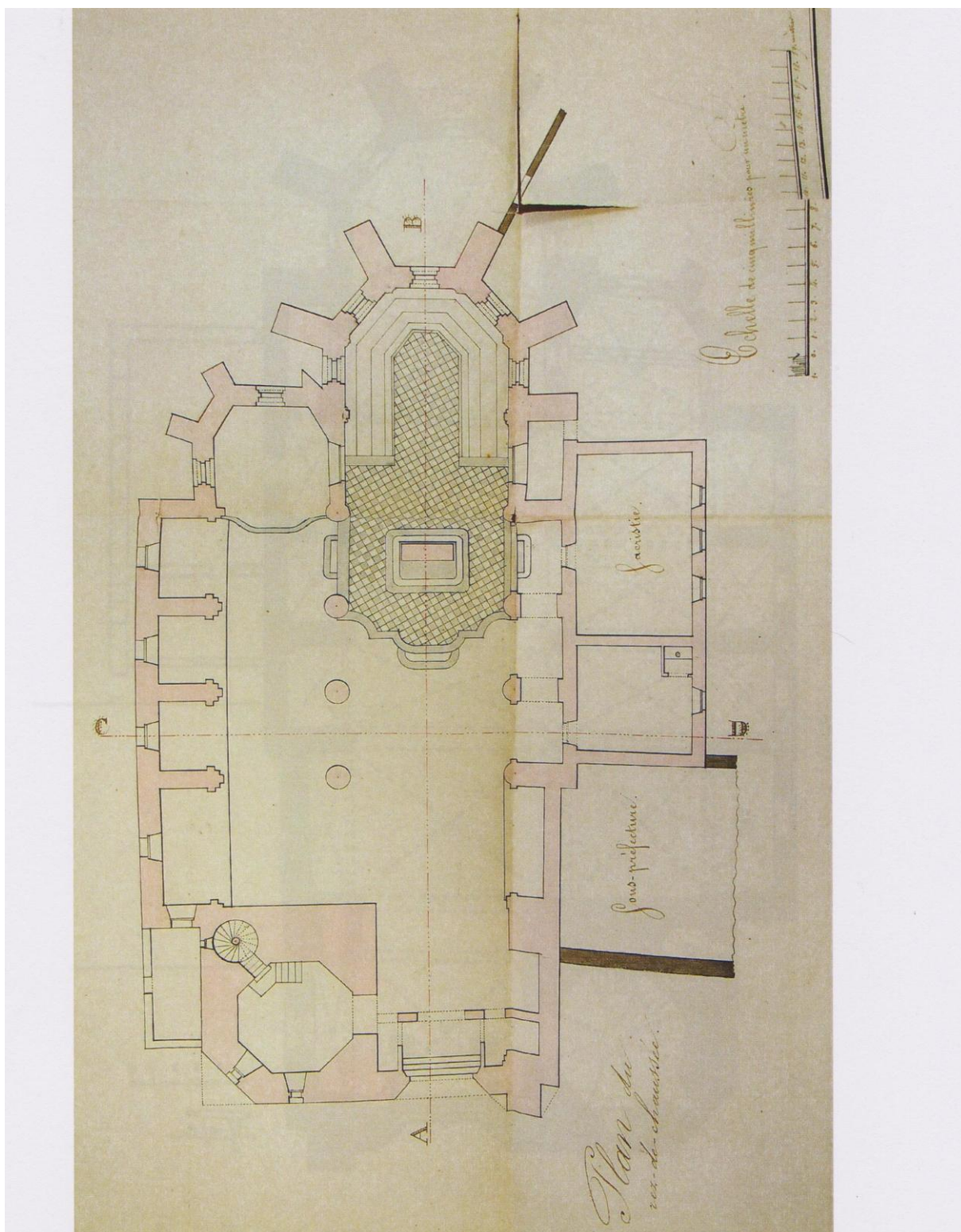


Fig. 2 : Lombes, ancienne cathédrale Sainte-Marie, plan au sol de 1841 levé par l'agent Voyer (extrait de Noémie OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombes (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, mémoire de Master 2, Université de Toulouse-Le Mirail, 2013, vol. 2, p. 16).

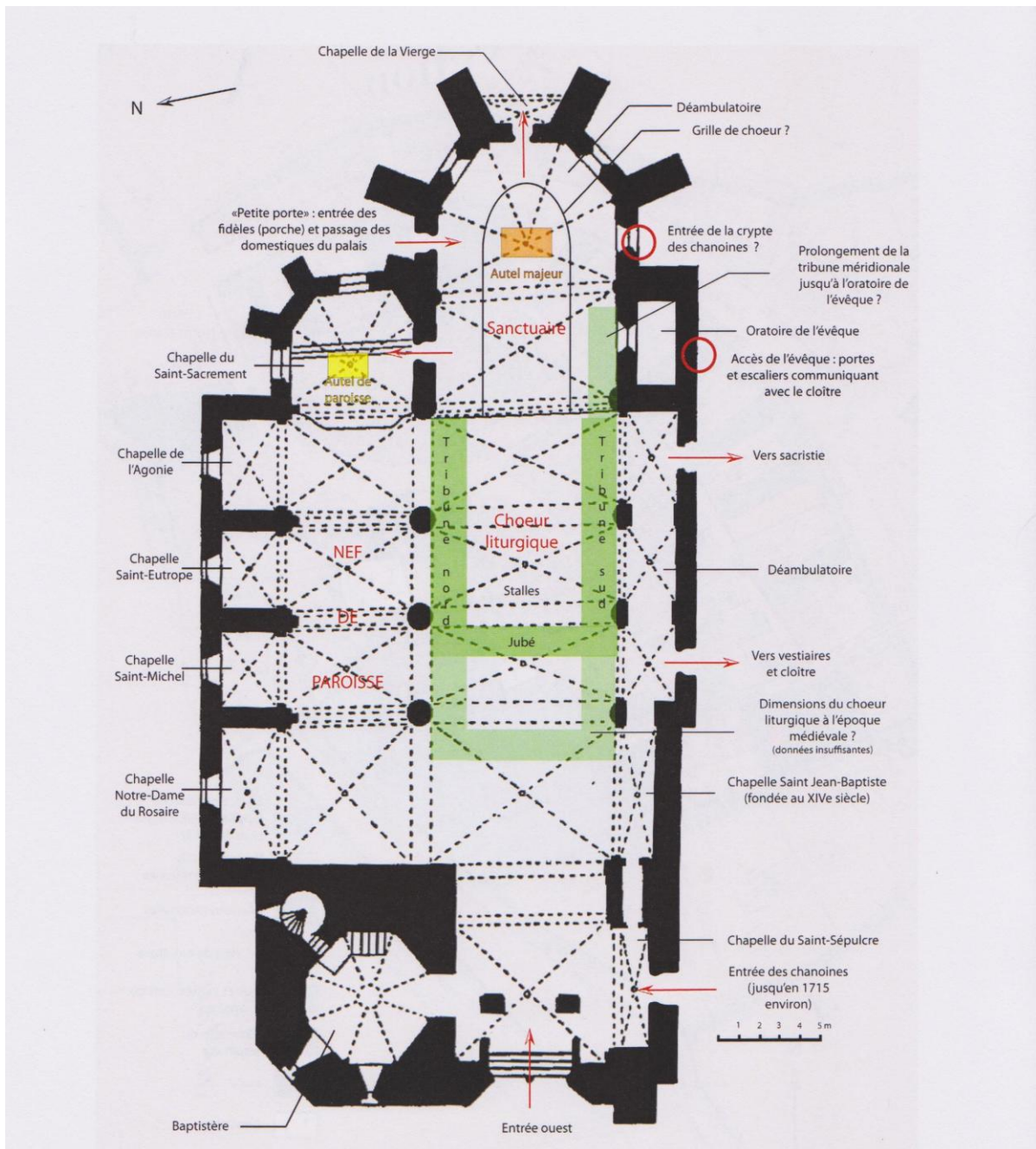


Fig. 3 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, les espaces liturgiques de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après les informations de l'époque moderne (extrait de N. OLLIER, *Une abbatale élevée au rang de cathédrale au début du XIV<sup>e</sup> siècle : le cas de Notre-Dame de Lombez (XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, vol. 2, p. 25).



Fig. 4 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, chapelle Saint-Jean-Baptiste, détail de l'enfeu sous arc brisé (Cliché C. Balagna).

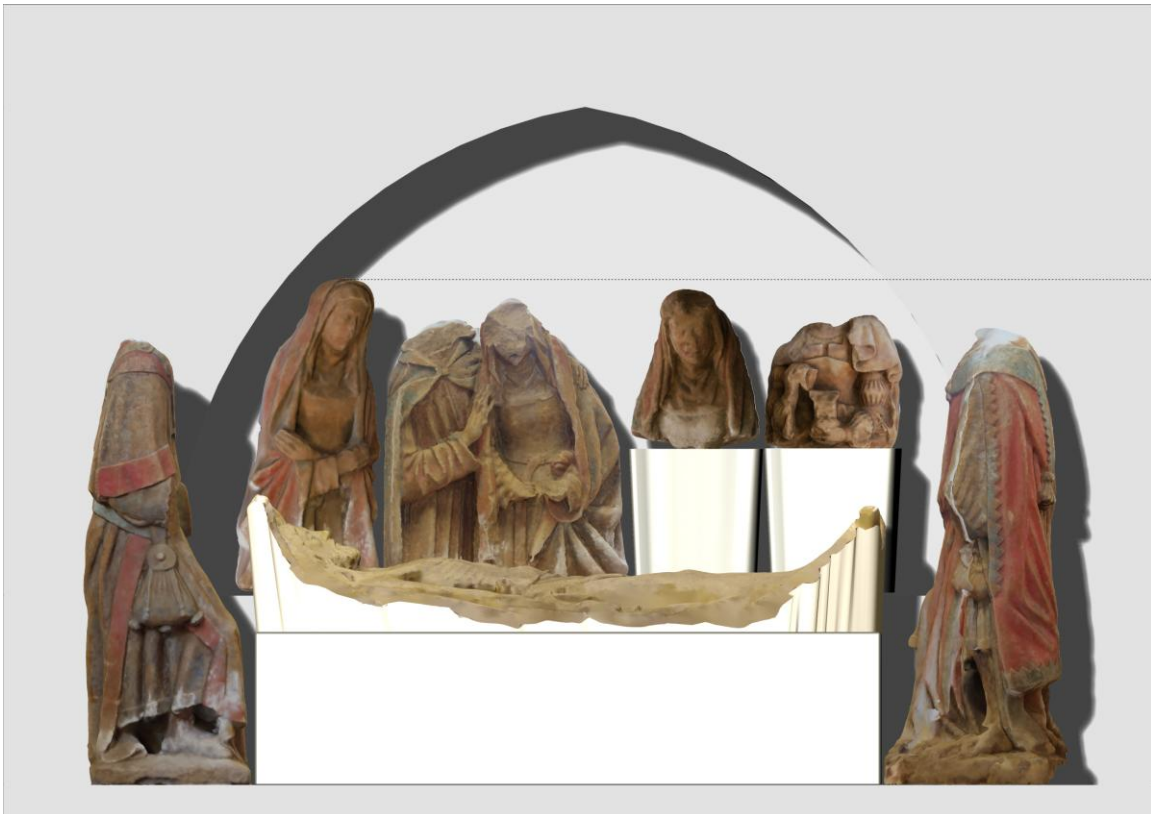


Fig. 5 : Proposition de restitution de la Mise au Tombeau dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste (Réalisation du Cabinet d'Architecture P. Cadot).



Fig. 6 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, la Vierge et saint Jean (Cliché C. Balagna).



Fig. 7 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Marie-Madeleine (Cliché C. Balagna).



Fig. 8 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Le Christ gisant (Cliché C. Balagna).



Fig. 9 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Le Christ gisant, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 10 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, la Vierge et saint Jean (Cliché C. Balagna).

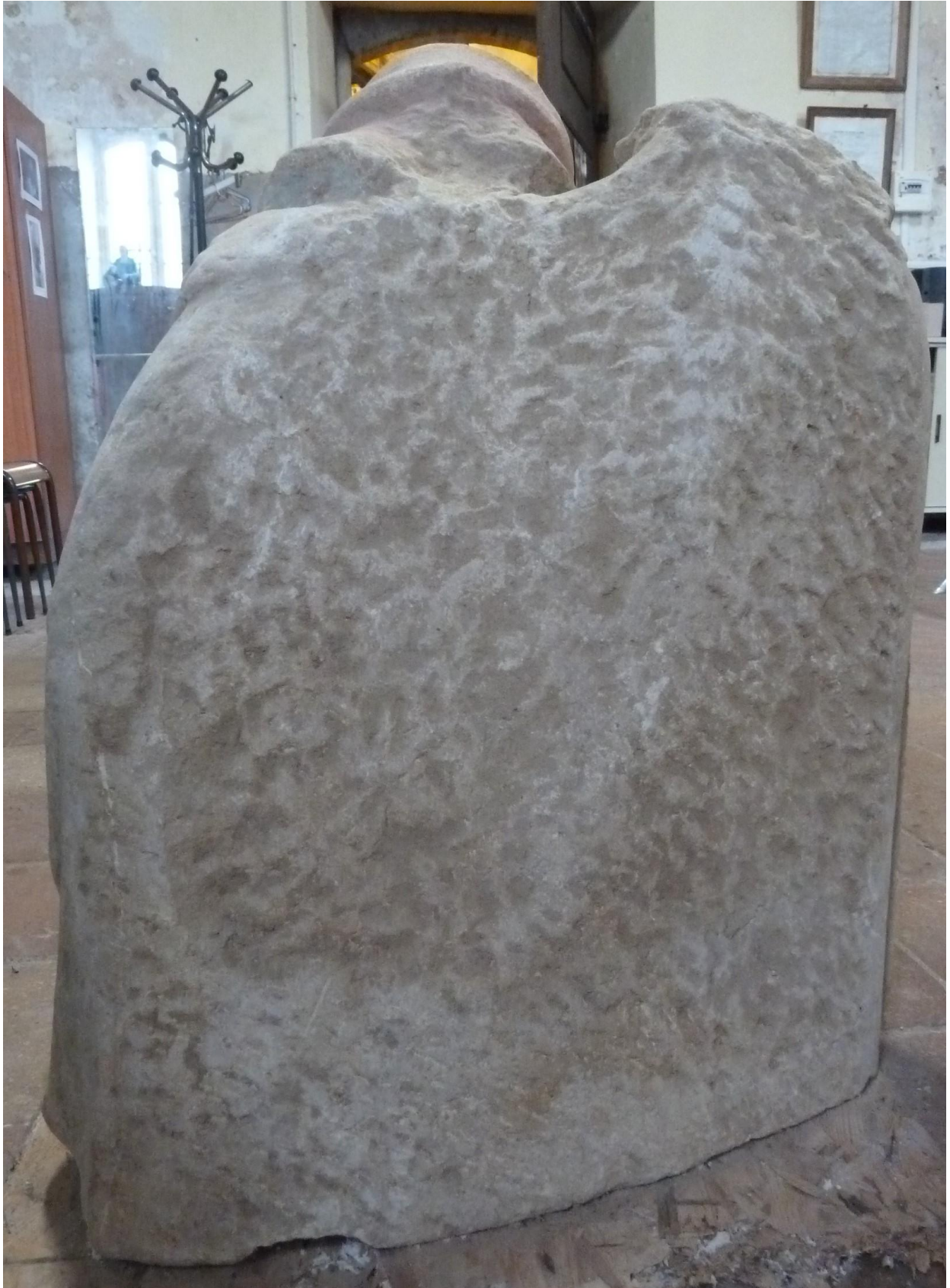


Fig. 11 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, la Vierge et saint Jean, vue de la partie arrière du bloc (Cliché C. Balagna).





Fig. 12 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, la Vierge et saint Jean, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 13 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, la Vierge et saint Jean, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 14 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, saint Jean, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 15 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Marie-Madeleine, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 16 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Marie-Cléophas ? (Cliché C. Balagna).



Fig. 17 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Marie-Cléophas ?, détail (Cliché C. Balagna).

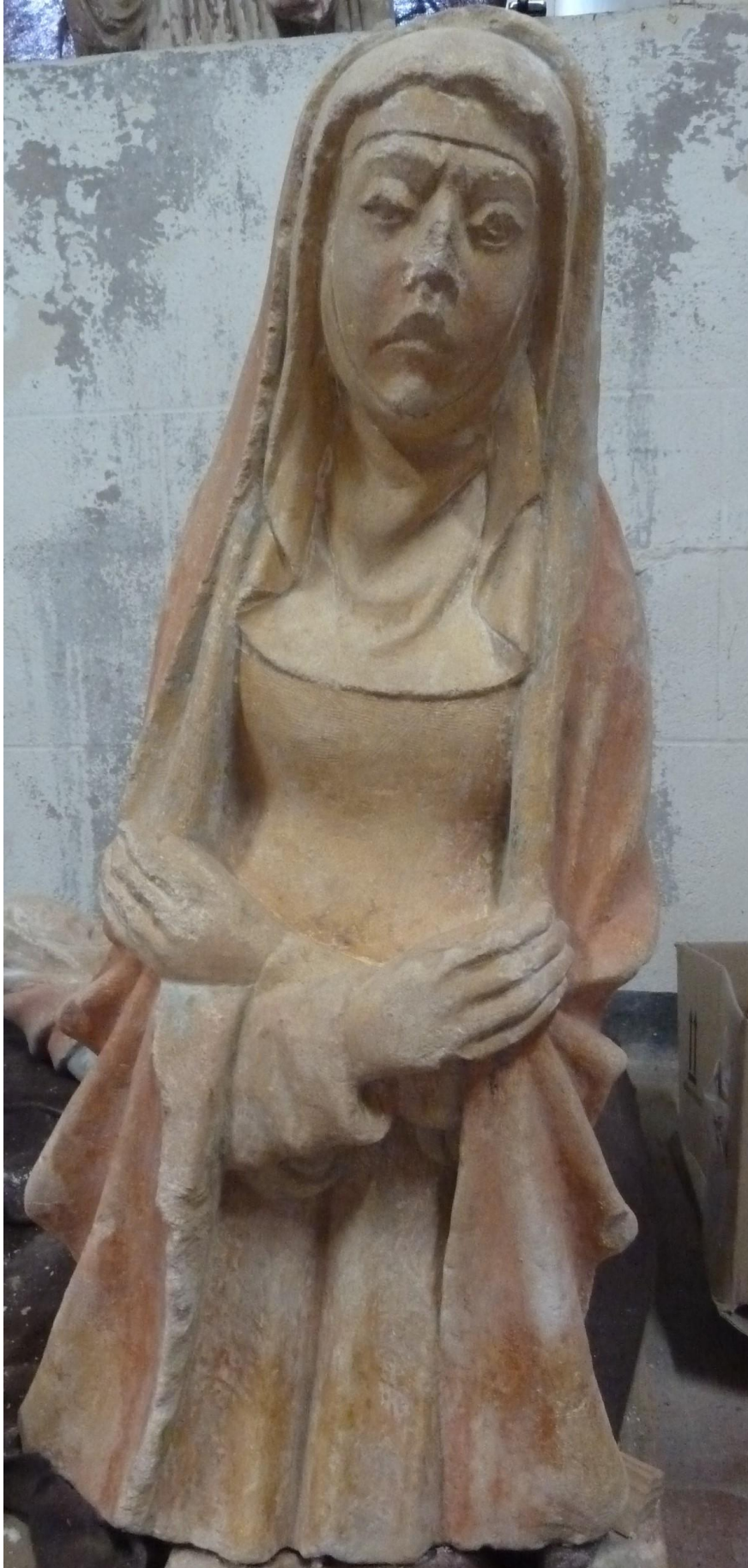


Fig. 18 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Marie-Salomé ? (Cliché C. Balagna).



Fig. 19 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Joseph d'Arimathe (Cliché C. Balagna).

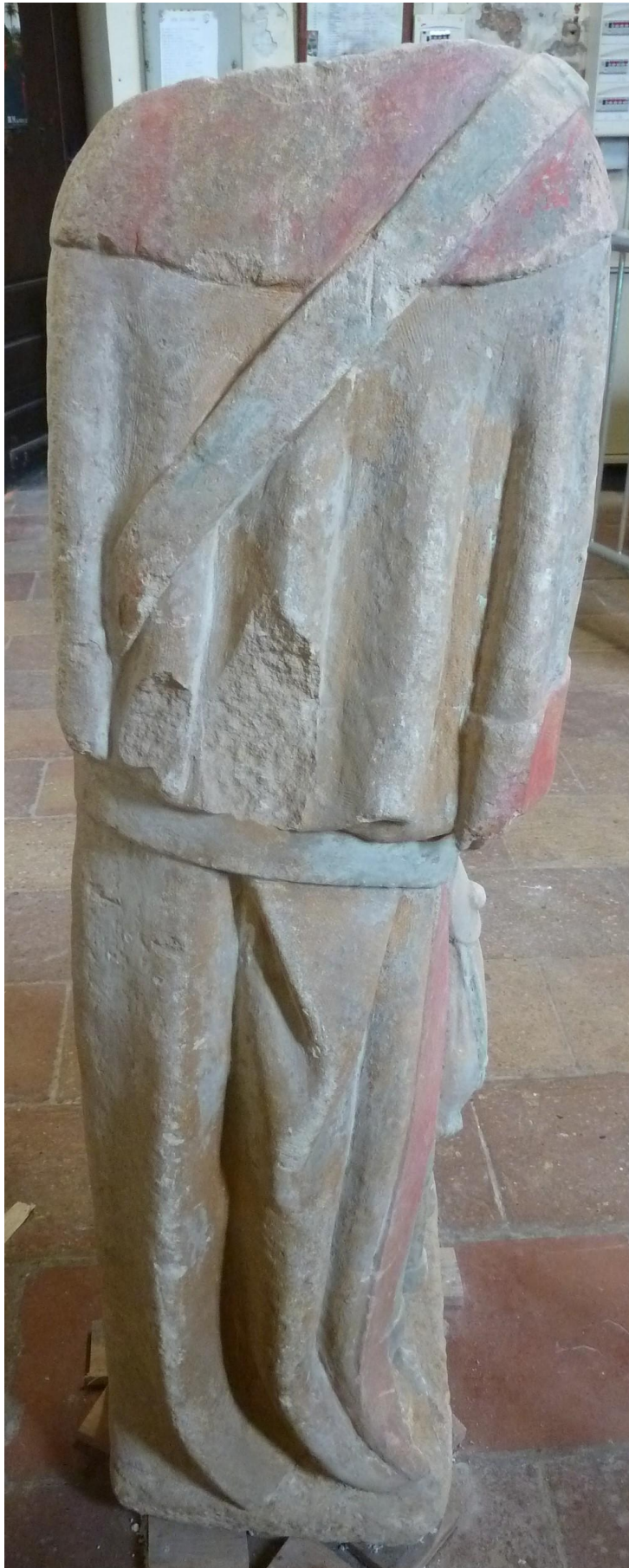


Fig. 20 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Joseph d'Arimathe, détail (Cliché C. Balagna).





Fig. 21 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Joseph d'Arimathe, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 22 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Joseph d'Arimathe, la bourse (Cliché C. Balagna).



Fig. 23 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Joseph d'Arimathie, détail de l'avant-bras droit (Cliché C. Balagna).



Fig. 24 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, verrière n° 1, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 25 : Montesquieu-Volvestre, église Saint-Victor, Mise au Tombeau, Joseph d'Armathie, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 26 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Nicodème (Cliché C. Balagna).



Fig. 27 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Nicodème, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 28 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Nicodème, manche gauche, détail (Cliché C. Balagna).



Fig. 29 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, Nicodème, la bourse (Cliché C. Balagna).



Fig. 30 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, hypothèse de restitution, première proposition (Réalisation du Cabinet d'Architecture P. Cadot).



Fig. 31 : Lombez, ancienne Mise au Tombeau, hypothèse de restitution, seconde proposition (Réalisation du Cabinet d'Architecture P. Cadot).



Fig. 32 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, chapelle de l'Agonie, détail du décor peint situé sur le pilier gauche d'entrée à la chapelle (Cliché C. Balagna).



Fig. 33 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, chapelle de l'Agonie, détail du décor peint situé sur le pilier droit d'entrée à la chapelle (Cliché C. Balagna).



Fig. 34 : Lombez, ancienne cathédrale Sainte-Marie, chapelle de l'Agonie, détail du décor peint situé au-dessous du précédent (Cliché C. Balagna).