

## Une Haggada de Pâques provenant du Midi de la France. Le programme des images dans le manuscrit de Londres Add. 14761

---

Aus rechtlichen  
Gründen steht diese  
Abbildung nicht im  
Open Access zur  
Verfügung

À la veille de la fête annuelle de la pâque juive, la fête de *pessah* en hébreu, les familles juives se rassemblent pour le repas rituel de commémoration de la sortie d'Égypte des enfants d'Israël. Pendant ce repas, doit être racontée l'histoire de l'esclavage et de la libération. C'est pour cette raison qu'au II<sup>e</sup> siècle de notre ère fut écrit le texte de la haggada<sup>1</sup>. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle ce texte apparaît comme un livre à part entière. Souvent richement illustrée, la haggada est l'écrit le plus populaire de l'histoire culturelle du livre juif. Au XIV<sup>e</sup> siècle, dans la péninsule Ibérique, s'est développée une tradition particulièrement riche de haggadot enluminées<sup>2</sup>. Les haggadot médiévales possédant rarement des colophons, toutes les hypothèses quant à leur origine et à leur date de création sont naturellement fondées sur une série de preuves inhérentes ou externes à ces haggadot.

La haggada que je souhaite présenter dans cette contribution est le manuscrit Add. 14761 de la British Library de Londres<sup>3</sup>. Dans la littérature il est généralement appelé la « Haggada de Barcelone », en rapport avec son origine, bien qu'aucune preuve solide ne prouve concrètement sa réalisation dans cette ville<sup>4</sup>. Comme de nombreux chercheurs l'ont indiqué, il y a de fortes raisons de croire qu'elle fut

réalisée dans le sud de la France. Le manuscrit est considéré comme datant approximativement du milieu du *xiv*<sup>e</sup> siècle. En 1992, fut publiée une édition en fac-similé, accompagnée d'un recueil décrivant la codicologie et la paléographie de cette œuvre par Malachi Beit-Arié, ses caractéristiques liturgiques par Menachem Schmelzer et son programme iconographique par Evelyn Cohen<sup>5</sup>.

En effet, en l'absence de colophon, il existe plusieurs démarches méthodologiques permettant de situer les manuscrits enluminés : celle de la codicologie, celle de la paléographie et l'analyse des caractéristiques liturgiques. Même si le texte de base de la haggada est assez immuable et quasi canonique, les différentes traditions juives ont établi divers éléments liturgiques qui peuvent varier selon la localité d'origine. Pour les spécialistes en histoire de l'art la spécificité du langage iconographique, les différences de styles et de manières de peindre, sont des éléments de référence capitaux. Au-delà du débat iconographique traditionnel, il me semble important de saisir l'ambiance culturelle et sociale qui se dégage de ces enluminures et qui devrait être considérée dans un contexte plus large. Il est à remarquer que jusqu'ici, ce contexte n'a pas été pris en considération.

Je passerai d'abord en revue les arguments avancés par le passé, en ajoutant de nouvelles observations, principalement à propos du contexte culturel et social du programme de l'enluminure. Le manuscrit a été produit en deux étapes. La pièce centrale date du *xiv*<sup>e</sup> siècle : f. 9-151, dix-huit cahiers au total. Elle comprend le texte de la Haggada et une série de poèmes liturgiques à réciter durant la semaine de la fête de *pessah*, bien connus dans tout le monde séfarde. C'est dans cette partie que se trouvent la plupart des enluminures. Au début du manuscrit (f. 1-8) et à la fin (f. 152-160) nous trouvons des ajouts ultérieurs, sur des cahiers séparés. Pour des raisons paléographiques et compte tenu des textes liturgiques, ils sont considérés comme datant du *xv*<sup>e</sup> siècle. Il existe des différences codicologiques clairement visibles entre les deux parties.

Ces pièces tardives ont pour origine le sud de la France. Ce fait semblant incontestable, il a été accepté de manière consensuelle par tous les chercheurs. Le problème se pose pour la partie antérieure du

manuscrit. De nombreux chercheurs sont d'accord avec la désignation « Haggada de Barcelone » et tiennent pour acquis qu'elle fut produite dans cette ville. Les auteurs de l'édition en fac-similé ont accepté cette attribution en lui donnant pour titre *The Barcelona Haggadah*<sup>6</sup>. En conséquence, le site de la British Library définit la partie ancienne du manuscrit comme séfarade et seuls les ajouts ultérieurs sont définis comme d'origine provençale<sup>7</sup>. En revanche, dans le catalogue de l'Institut des manuscrits hébreux microfilmés de la Bibliothèque nationale d'Israël à Jérusalem, les deux parties du manuscrit, la partie ancienne et les ajouts ultérieurs, sont référencées comme étant d'origine provençale<sup>8</sup>. Comme il est courant dans le domaine des études juives, le terme « provençal » se réfère généralement à l'ensemble de la région du « sud de la France ». Les deux institutions sont également en désaccord sur l'attribution des caractéristiques liturgiques textuelles. L'Institut de Jérusalem décrit l'ensemble du texte – c'est-à-dire les deux parties – comme correspondant au « rite de Carpentras », alors que les catalogueurs de la British Library parlent de « rite séfarade » et, selon eux, seules les parties ultérieures de la haggada seraient d'origine provençale.

Avant de poursuivre ce débat, il est important de comprendre la dynamique de la culture juive dans les deux régions, en mettant un accent particulier sur la culture du livre. En termes de culture juive de manière générale, et de culture du livre juif en particulier, les différentes régions du sud de la France forment un seul et même paysage culturel avec les pays de la Couronne d'Aragon, en particulier avec la Catalogne. Parmi les différentes régions du Sud de la France auxquelles je fais allusion, il faut mentionner le Languedoc, le Roussillon et le Comtat Venaissin sous l'autorité papale. Dans le contexte de la culture juive, on observe un degré élevé de cohérence culturelle entre ces différentes régions, malgré les Pyrénées qui forment une frontière naturelle et en dépit du fait que, politiquement, ces zones étaient des entités séparées et gouvernées par des puissances différentes<sup>9</sup>. Cela concerne la langue vernaculaire, les normes codicologiques et paléographiques, le style de l'écriture, etc.

Ces observations s'appliquent en particulier jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. À cette époque la mobilité entre la Catalogne et le sud de la France était importante. À partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et pendant le XV<sup>e</sup> siècle, se sont développées en revanche entre les différentes régions de nombreuses caractéristiques culturelles distinctes. Pour cette période tardive les spécialistes en liturgie ont observé, par exemple, certaines caractéristiques spécifiques du sud de la France qui se différencient de celles de la liturgie catalane<sup>10</sup>. En termes de paléographie également, nous pouvons observer des différences mineures entre l'écriture du français catalan et celle du français provençal. Ces différences sont devenues plus distinctes au cours du XV<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>.

C'est aussi la raison pour laquelle il est aisé pour les chercheurs de s'accorder sur l'origine de la partie tardive du manuscrit comme provenant du sud de la France, alors que l'origine de la partie antérieure du manuscrit reste problématique. De façon concise, nous pouvons conclure que les juifs de chaque côté des Pyrénées avaient la même tradition liturgique, scientifique, juridique et qu'ils partageaient la même culture du livre. À partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, des caractéristiques locales peuvent donc commencer à être discernées.

Passons en revue le plus évident, étape par étape. Je ferai abstraction des détails concernant la codicologie et des considérations paléographiques, la question ayant été traitée par Beit-Arié : selon lui les parties tardives du manuscrit indiquent de façon très claire le sud de la France comme origine. La situation est moins évidente en ce qui concerne les parties antérieures, mais il serait possible de les attribuer aussi au nord des Pyrénées<sup>12</sup>.

Voyons les éléments liturgiques, qui offrent apparemment le plus d'indices. Comme indiqué auparavant, le noyau même du texte de la haggada n'a eu que très peu d'occasions de varier et ces variations n'ont jamais été considérées comme étant une preuve de la différence d'origine. C'est dans les phrases d'ouverture, dans les diverses références à des coutumes locales et dans les poèmes liturgiques (les *piyoutim*) situés à la fin de la haggada que l'on s'attend à trouver des différences régionales. Les ajouts ultérieurs contiennent en effet ce

type d'information. Schmelzer, qui a analysé les composants liturgiques pour la publication de l'édition en fac-similé, trace une démarcation précise entre les éléments qu'il définit comme typiquement séfarades, dans la section antérieure, et les éléments qu'il définit comme typiquement « provençaux » dans les sections tardives. Il soutient que la partie ancienne du livre était catalane et que vers le xv<sup>e</sup> siècle le livre a été acheminé à travers les Pyrénées pour y recevoir des ajouts qui auraient été alors typiquement de rite « provençal ». Cette approche se heurte à quelques difficultés, comme le fait que les rites locaux sont plus ancrés dans la culture du livre imprimé que dans la culture du manuscrit. Même si certaines caractéristiques typiques peuvent être associées à tel ou tel rite, ces rites ne sont certainement pas « canoniques ». Il existe au total cinq manuscrits appartenant apparemment à ce que l'Institut des manuscrits microfilmés catégorise comme étant le rite de Carpentras ou rite « provençal »<sup>13</sup>. En termes de paramètres liturgiques, les parties ultérieures de notre manuscrit n'y sont en aucune façon conformes. Il semble qu'au xiv<sup>e</sup> siècle les deux traditions sont d'une part identiques à la base, d'autre part également sujettes à des variations qui ne sont pas nécessairement dues à des développements locaux. C'est seulement au xv<sup>e</sup> siècle que les deux traditions se distinguent et que ces différences commencent à devenir déterminantes et révélatrices des traditions locales. Je propose donc d'aborder la liturgie non pas comme un indicateur de différences locales, mais plutôt en termes de chronologie<sup>14</sup>.

Une telle variation a déjà été observée au xix<sup>e</sup> siècle par le « père » des études juives universitaires, Léopold Zunz, qui a signalé l'apparition d'un poème anonyme nommé « Pâque en Égypte » (*pesah mitsrayim*) situé dans la partie que nous définissons actuellement comme la plus ancienne du manuscrit. Il a déclaré que ce poème était typique du rite « provençal »<sup>15</sup>. Un examen approfondi révèle cependant que ce poème apparaît parfois aussi dans les haggadot définies sans conteste comme étant d'origine catalane. Au xv<sup>e</sup> siècle, d'autre part, ce poème serait devenu un trait caractéristique courant du rite « provençal ». Il apparaît, par exemple, dans la version imprimée de la haggada du rite d'Avignon<sup>16</sup>.

Par manque d'espace je ne pourrai développer ici tous les éléments liturgiques soutenant cette thèse, mais une image similaire s'en dégage. L'évidence liturgique est assez nette pour la partie tardive du manuscrit et il est clairement visible qu'un rite provençal plus distinct se cristallise au cours du xv<sup>e</sup> siècle. Quant à la partie antérieure du manuscrit, si aucune conclusion définitive ne peut être tirée, l'analyse du contenu n'exclut pas nécessairement, à mon avis, son origine du sud de la France.

Passons aux éléments picturaux. Des études antérieures ont tenté de définir l'origine de la haggada par le biais de l'apparition de certains emblèmes héraldiques inclus dans sa décoration, ce qui représente un argument de base. Plusieurs de ces emblèmes sont restés inachevés. Les juifs ne possédant pas d'armoiries au xiv<sup>e</sup> siècle, la seule façon de comprendre l'apparition de ces symboles est d'admettre que les commanditaires de cette haggada voulaient de la sorte rendre hommage aux maisons chrétiennes sous l'autorité desquelles ils vivaient. Ainsi la couche inachevée des armoiries peut avoir été destinée à recevoir l'emblème d'un patron à venir. Parmi les éléments héraldiques, nous trouvons un motif tout à fait remarquable : la fleur de lys à feuilles d'or, qui apparaît trois fois dans la décoration de la marge de la même page. Il faut remarquer que ces fleurs ne sont pas situées à l'intérieur d'un blason comme il se devrait (fig. 1). On peut alors se demander si ces fleurs de lys ne feraient pas allusion à la région du Languedoc qui, depuis le xiii<sup>e</sup> siècle, était sous domination capétienne. Les Capétiens avaient expulsé les juifs de leurs territoires en 1306 et ceux-ci n'y ont été réadmis que dans les années 1370, sous le règne de Charles V. Il est donc difficile d'interpréter l'apparition de ces fleurs de lys comme une allusion historique. Les autres éléments héraldiques sont à première vue aragonais. Les rayures sont bleues et or, au lieu d'être rouges et or, couleurs utilisées le plus fréquemment pour l'étendard d'Aragon (fig. 2). Mais il faut savoir que le changement de couleur des rayures du rouge au bleu est un phénomène courant.

Cette présence des couleurs d'Aragon a conduit Bezalel Narkiss à lier cette haggada à la Catalogne et à l'attribuer à Barcelone, d'où

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht im  
Open Access zur Verfügung

1. Londres, British Library, ms Add. 14761, f. 26r : *havdalah*,  
bénédiction à la fin du chabbat.

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht im  
Open Access zur Verfügung

2. Londres, British Library, ms Add. 14761, f. 61r : la *matsa*,  
le pain azyne.



son appellation courante « Haggada de Barcelone »<sup>17</sup>. Evelyn Cohen note cependant que ces couleurs ne sont pas nécessairement associées exclusivement à l'Aragon en tant qu'entité politique, mais qu'elles peuvent être associées aux descendants de Raimond Bérenger IV. Ce sont les couleurs d'une lignée familiale plutôt que celles d'un royaume. Comme telles, elles apparaissent dans diverses régions de la Couronne d'Aragon, de Valence jusqu'au Roussillon. Cohen considère donc que ces blasons sont simplement décoratifs<sup>18</sup>. On peut ajouter qu'en général, dans la peinture médiévale des royaumes ibériques, les symboles héraldiques comme décoration ont été assez fréquents.

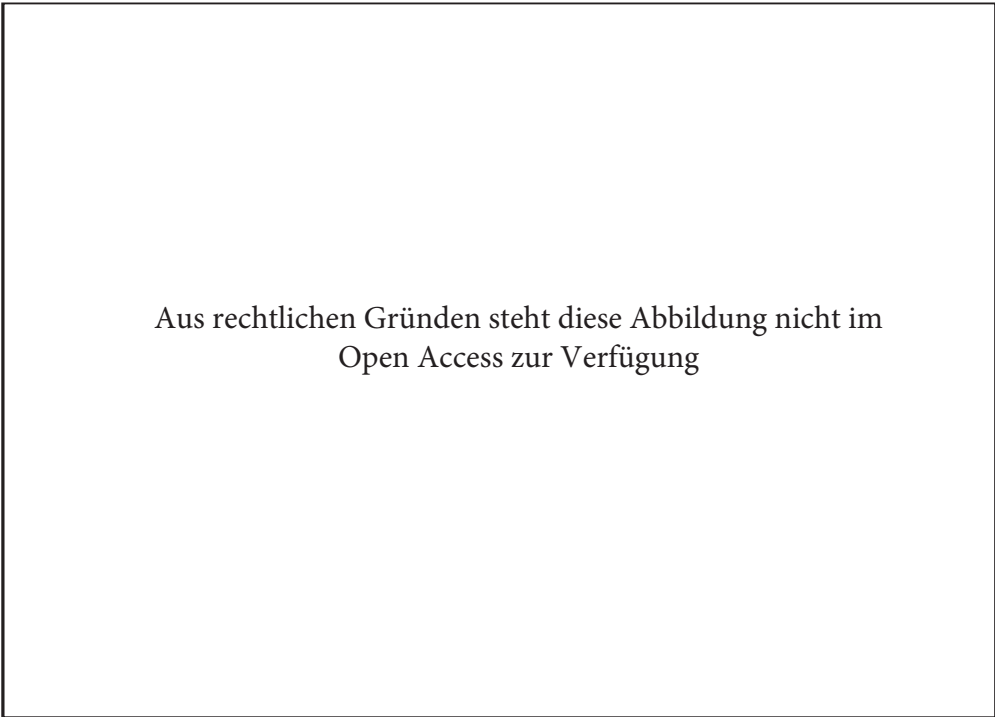
Cependant, jusqu'en 1349, les couleurs d'Aragon étaient aussi celles du royaume de Majorque, avant que celui-ci ne soit déstructuré et que ses territoires (notamment la seigneurie de Montpellier et le comté de Roussillon) ne soient « vendus » à la monarchie française. Par conséquent, on pourrait considérer comme possible que la partie ancienne de la haggada soit originaire du Roussillon. Si cette observation s'avère juste, ceci signifierait qu'elle devrait être datée d'avant 1349.

En fait, les cartes marines des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles incluent souvent de petits drapeaux pour indiquer les pouvoirs politiques en place. Il apparaît ainsi qu'avant 1349 la seigneurie de Montpellier était marquée des couleurs du royaume de Majorque, indiquant ainsi qu'à ce moment-là elle lui était rattachée. Sur des cartes postérieures, Montpellier apparaît sans drapeau. Elisha ben Abraham Cresques de Majorque (1325-1387) par exemple, cartographe juif au service du roi d'Aragon, produisit plusieurs cartes entre *c.* 1340 et 1387. Une de ses cartes parmi les plus anciennes, maintenant à Paris, montre Montpellier avec le drapeau aragonais, tandis que sur une autre carte, apparemment des années 60 du XIV<sup>e</sup> siècle, il manque<sup>19</sup>. Il semble donc qu'Elisha Cresques a indiqué de cette manière les changements politiques survenus dans la région.

Ce lien avec le Languedoc et le Roussillon peut être à nouveau retenu. Une autre page comprend un paragraphe intitulé « Répands ta colère sur les peuples qui ne te connaissent point... ». Cette partie de texte a été ajoutée apparemment durant la première croisade, en

réaction aux persécutions qui frappèrent sévèrement les communautés juives de la Rhénanie à cette époque<sup>20</sup>. Ce texte, avec certaines variations, fut bientôt ajouté à la haggada au-delà de la Rhénanie, et ceci dans tout le monde juif<sup>21</sup>. Il est souvent illustré et diverses versions iconographiques étaient déjà répandues. Notre haggada montre un ange venant du ciel, versant d'un calice une substance rouge sur un groupe d'hommes (fig. 3). Evelyn Cohen lie cette iconographie aux écrits de Menachem Hame'iri, un érudit juif de grande influence, actif à Perpignan autour des années 1300. Dans un commentaire relatif à ce texte, Hame'iri explique

Car l'Éternel tient une coupe en sa main, où écume un vin tout mêlé d'aromates ; de ce vin il verse des rasades, mais la lie, ce sont tous les méchants de la terre qui l'aspirent et la boivent<sup>22</sup>.



Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht im  
Open Access zur Verfügung

3. Londres, British Library, ms Add. 14761, f. 71v :  
illustration du *chefokh* (« Déverse ton indignation »).

Outre de tels détails spécifiques, la nature globale du programme iconographique dans son ensemble soulève des questions intéressantes. Les marges et les premiers mots du texte sont richement illustrés par des séries d'images qui montrent les différentes scènes de la cérémonie et d'autres thèmes traités en relation avec le texte. Nous voyons les diverses étapes du repas de la Pâque juive tel qu'il se déroule dans un cercle familial accueillant. Autour de la table du *seder*, des personnages de tous âges, des hommes, des femmes et des jeunes gens des deux sexes exécutent les diverses actions exigées pendant le repas rituel : ils lisent le texte, ils soulèvent leur coupe, ils récitent les bénédictions de toutes sortes et accomplissent d'autres actes rituels (fig. 4).

Cohen a repris plus récemment la question du style de ces images<sup>23</sup>. Après avoir relevé la présence d'éléments stylistiques inhabituels, hors du commun dans Add. 14761, elle ne lui trouve qu'un seul parallèle, une copie du *Roman de la Rose* en français, vendu en 1988 chez Sotheby's à un collectionneur privé. Ses références actuelles sont inconnues. Les informations concernant sa date et son attribution sont éparées. Christopher de Hamel suggère, dans le catalogue des ventes de Londres, une date située vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Il remarque le style très inhabituel du manuscrit dans un contexte français. Il émet l'argument que celui-ci a été enluminé sous influence nord-ibérienne, peut-être dans le sud de la France<sup>24</sup>. Nous verrons que ses remarques corroborent mes propres suggestions, dont je propose la discussion dans les paragraphes suivants.

Il apparaît que ce programme d'illustration diffère de façon significative de celui de la haggada séfarade traditionnelle. En effet, les haggadot séfarades sont enluminées d'un cycle d'images représentant des scènes bibliques, ordonnées de manière chronologique. Comme je l'ai démontré ailleurs, elles transmettent ainsi un concept historiosophique très développé. Parmi ces haggadot séfarades, nous pouvons citer les plus célèbres : la Haggada dorée<sup>25</sup>, la Haggada Rylands<sup>26</sup>, ou la Haggada de Sarajevo<sup>27</sup>. Ce concept, à mon avis, a été conçu pour guider le lecteur vers une compréhension de la *Heilsgeschichte* israélite, l'histoire du salut du peuple juif, dont le livre de l'Exode raconte les épisodes. Ces cycles intègrent, pour

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht im  
Open Access zur Verfügung

4. Londres, British Library, ms Add. 14761, f. 19v : la table du *seder*.

ainsi dire, la sortie d'Égypte dans un contexte historique israélite plus vaste. Le thème de la conscience historique fut fortement développé au XIII<sup>e</sup> siècle en Catalogne, sous l'influence de l'exégète Nahmanide, Moïse Ben Nahman (Gérone, 1194-1270), qui a contribué à la diffusion de cette approche historiosophique<sup>28</sup>.

Une grande partie de ces manuscrits contient aussi des images montrant l'accomplissement de diverses coutumes, avant et pendant la fête de la Pâque, sujet traité de façon abondante dans notre manuscrit. Cependant, dans les haggadot catalanes typiques, ces images sont éparées. Cà et là apparaît un personnage tenant une coupe de vin. Il y a des représentations stylisées de la *matsa*, le pain azyme, et du *maror*, les herbes amères. Dans l'ensemble, le programme d'illustration de ces haggadot réserve une place très limitée aux images traitant les aspects rituels de la fête, tandis que l'aspect biblico-historique semble être d'une importance particulière. En fait, comme je l'ai démontré ailleurs, la haggada séfarade traditionnelle et les rites liés à la Pâque juive semblent avoir acquis un aspect communautaire distinct<sup>29</sup>.

Par manque d'espace, je me limiterai à un exemple parmi d'autres. Comme dans d'autres régions, dans la péninsule Ibérique le sujet principal décrit dans les haggadot est la célébration du repas rituel dans le cadre familial. Mais avant et après ce repas sont traités quelques sujets supplémentaires ayant un attrait communautaire particulier. Une image dans une des haggadot séfarades traditionnelles (Londres, British Library, ms Or. 2884) montre la communauté réunie dans une synagogue tandis que la haggada est récitée publiquement depuis un ambon, sorte de meuble surélevé placé au centre de la pièce. Sauf deux hommes qui tiennent un livre ouvert dans leurs mains, la plupart des membres de la communauté n'utilisent pas de livre et semblent écouter le récit<sup>30</sup>. Cette image illustre en fait une pratique séfarade courante durant le Moyen Âge. Jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle il était fréquent de réciter la haggada en public pour aider ceux qui ne pouvaient pas lire, ou ceux qui n'avaient probablement pas les moyens d'acquérir une haggada et avaient besoin de cette sorte de service qui leur permettait d'écouter le récit<sup>31</sup>. L'important à relever, c'est que ce « service » est en fait une action communautaire.

Enfin, si nous voulons définir la nature de la haggada séfarade traditionnelle en quelques mots, nous avons d'un côté le pôle historiosophique, qui met l'accent sur l'histoire biblique en tant que manifestation de la mémoire collective du peuple juif, de l'autre nous avons le pôle clairement visible de la vie communautaire.

Tous ces thèmes sont absents dans notre haggada, sujet de cette communication. Il n'y a aucune trace de la vaste série de scènes bibliques qui reflètent une chronologie historiosophique mettant l'accent sur la mémoire collective. Nous ne trouvons pas non plus la récitation publique de la haggada, ou d'autres aspects communautaires. Les enluminures des haggadot séfarades traditionnelles font très peu référence aux actes rituels et mettent en image des éléments symboliques plus que des représentations détaillées, alors que les enluminures de la Haggada dite de Barcelone traite en détail le thème de la famille attablée pendant la cérémonie du *seder*. La série d'images commence par une scène montrant la famille assemblée, s'apprêtant à commencer le repas (fig. 4). La mise en scène est très détaillée. La table est richement dressée avec des nappes brodées et de beaux plats ; un homme verse du vin, un autre soulève un gobelet ; un panier contient le pain azyme ; les femmes et les enfants participent à la fête. Deux pages plus loin, on trouve une scène semblable, à proximité d'un texte expliquant que le repas et le vin doivent être consommés en se penchant sur le côté gauche, ou en s'allongeant de ce côté (fig. 5) : symbole de libération et de liberté dans l'Antiquité, où les Romains mangeaient en position allongée en signe de liberté, tandis que les esclaves mangeaient assis. Tout le monde boit, comme le texte l'indique à cette page. Dans la marge du bas, le maître de maison se lave les mains, autre acte rituel exigé selon la loi religieuse. La suivante montre de nouveau la famille. Le maître de maison dirige la cérémonie et brise un des pains azymes qui va être dissimulé en dessous de la nappe et consommé plus tard<sup>32</sup>. Le niveau d'attention apporté aux détails dans ces images est remarquable. Ces scènes décrites font référence à chacune des étapes du repas festif.

À un certain moment, le texte aborde l'histoire biblique de l'esclavage et la libération du peuple juif<sup>33</sup>. C'est seulement là que les

Aus rechtlichen Gründen steht diese Abbildung nicht im  
Open Access zur Verfügung

5. Londres, British Library, ms Add. 14761, f. 20v : le pain d'affliction.

images reflètent l'histoire biblique et cela selon l'ordre des événements notés dans le texte. La haggada en elle-même n'est régie par aucun cadre chronologique. La mention des événements historiques ne prend pas en considération la chronologie biblique. Ces images montrent d'abord l'esclavage du peuple juif en Égypte et les divers événements qui sont mentionnés dans le texte. Il existe des références imagées du texte, mais elles ne transmettent pas le sens narratif cohérent de l'histoire biblique.

Ces observations mettent en relief ce en quoi notre haggada est différente du schéma séfarade courant. Au lieu de se focaliser sur l'histoire collective du peuple juif et sur les aspects communautaires des festivités, elle souligne l'ambiance privée de la fête. En cela, ce manuscrit semble être redevable à la tradition ashkénaze. C'est le point principal qui le relie au nord des Pyrénées : malgré toutes ses affinités avec la culture du livre catalan, l'influence ashkénaze reste cependant plus importante. Cette influence est la résultante de la migration des juifs de la France capétienne vers le sud, en direction du midi de la France et de la péninsule Ibérique, et ceci particulièrement après les expulsions répétées depuis les territoires capétiens. Les haggadot ashkénazes mettent l'accent sur la cérémonie dans le cadre domestique privé. Un exemple parmi beaucoup d'autres se trouve dans une haggada du xv<sup>e</sup> siècle originaire de Franconie (fig. 6). De la même manière, les enluminures de notre manuscrit décrivent de nombreuses pratiques spécifiques à accomplir pendant la cérémonie du *seder*. Nous trouvons plusieurs descriptions de la table du *seder* illustrant les différentes étapes du cérémonial religieux<sup>34</sup>. Je suggère ainsi que le programme de l'illustration de notre manuscrit doit beaucoup à la tradition ashkénaze. Il existe aussi plusieurs détails iconographiques qui indiquent clairement cette influence, que je n'aborderai pas dans le cadre de cet article.

L'influence ashkénaze est plus fortement ressentie au nord des Pyrénées qu'au sud. L'observation d'une telle influence coïncide tout à fait avec d'autres points à relever, tels que la présence des symboles héraldiques qui peuvent être associés à Montpellier ou au Roussillon.



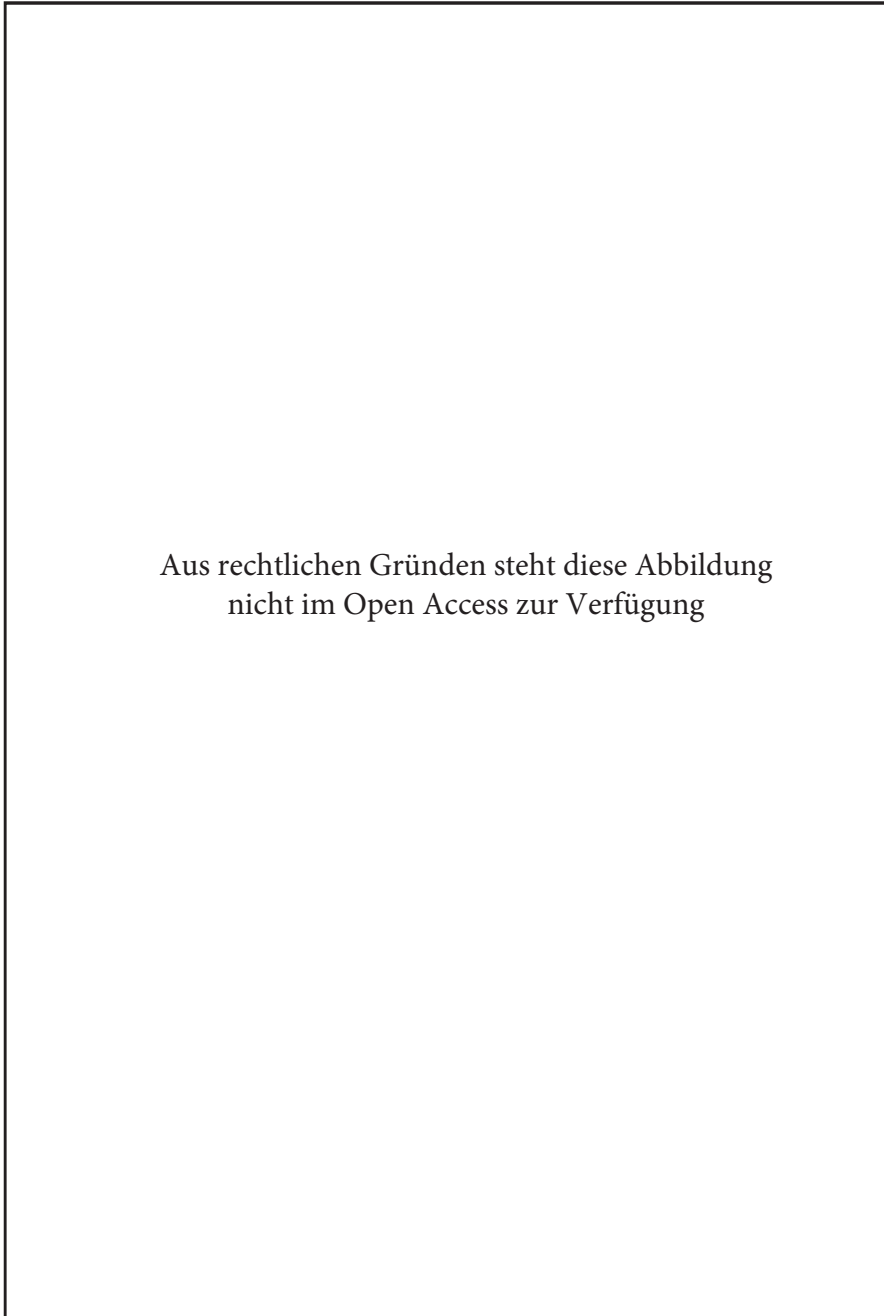


Fig. 6. Jérusalem, Israel Museum,  
ms 180/50, f. 23r : la table du *seder*.

## CONCLUSION

Les arguments liturgiques n'étant pas concluants, je suggère de ne pas exclure la possibilité pour la partie antérieure du manuscrit d'une origine du sud de la France, très probablement du Roussillon. L'addition des parties plus tardives n'est pas nécessairement révélatrice d'un transfert de la haggada de la péninsule Ibérique vers le nord, mais plutôt des changements profonds et significatifs que le rite du sud de la France a subi. Il est en effet peu probable que les juifs aient immigré de la Catalogne vers le nord, là où l'influence du régime hostile des Capétiens eut été de plus en plus ressentie. Le mouvement de migration s'est opéré dans la direction opposée, du nord vers le sud dès les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et s'est amplifié quand la situation des juifs en France était devenue de plus en plus précaire<sup>35</sup>. Les arguments liturgiques étant quelque peu ambigus, l'iconographie semble ainsi argumenter l'hypothèse d'une provenance prioritaire de notre haggada dans le sud de la France.

## Notes

1. Safrai et Z. Safrai, *La haggada de Pâques* (en hébreu), Jérusalem, 1998, p. 56-65 ; J. Tabor, *Le rituel de Pâques* (en hébreu), Tel-Aviv, 1996 ; D. Stern, « The Washington Haggada : The Life of a Book », dans *The Washington Haggada. A Fifteenth-Century Manuscript in the Library of Congress*, Cambridge, 2011, p. 1-51.
2. K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot From Medieval Spain : Biblical Imagery and the Passover Holiday*, University Park, 2006.
3. J. Schonfield, *The Barcelona Haggada. An Illuminated Passover Compendium from Fourteenth-Century Catalonia in Facsimile (MS British Library Add. 14761)*, Londres, 1992 ; [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_14761#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_14761#) (septembre 2015).
4. B. Narkiss, *Manuscrits hébreux enluminés* (en hébreu), Jérusalem, 1984, p. 90-91 ; B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin et A. Tcherikover, *Hebrew Illuminated Manuscripts in the British Isles*, vol. 1 : *Spanish and Portuguese Manuscripts*, Jerusalem and Oxford, 1982, p. 78-84.
5. Schonfield, *Barcelona Haggada*.

6. *Ibidem*.

7. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19109> (septembre 2015)

8. [http://aleph.nli.org.il/F/JK4LRGUS2GTIQ532L22A7XY99FKTVDNXPDK69L1K46UV38LDU1-03897?func=find-acc&acc\\_sequence=014638068](http://aleph.nli.org.il/F/JK4LRGUS2GTIQ532L22A7XY99FKTVDNXPDK69L1K46UV38LDU1-03897?func=find-acc&acc_sequence=014638068) (septembre 2015)

9. M. Beit-Arié, « Hebrew Script in Spain : Development, Offshots and Vicissitudes », dans *Moreshet Sefarad : The Sephardi Legacy*, tome 1, Jérusalem, 1992, p. 290 ; 20 ; Id., « The Making of the Book. A Codicological Study », dans Schonfield, *Barcelona Haggada*, 20, Id., *Hebrew Manuscripts of East and West. Towards a Comparative Codicology*, Londres, 1993, p. 26-29 ; v. aussi A. Dodi, *Studies in the Linguistic Tradition of Spanish Jews Before the Expulsion* (en hébreu), Beer Sheva, 2002, p. 24. Pour une description plus récente de la paléographie, v. M. José Cano, « Descripción paleográfica de tres *aggadot* judeoespañolas (Barcelona, Sarajevo y J. Rylands) », *Anuari de Filologia : Estudis Hebreus i Arameus*, 2002-2003, p. 113-120, pourtant sans aucune référence à la littérature antérieure.

10. M. Schmelzer, « The Poems. A Literary Study » dans Schonfield, *The Barcelona Haggada*, p. 66-68.

11. Beit-Arié, « The Making of the Book », p. 20-21.

12. *Ibid*.

13. [http://aleph.nli.org.il/F?func=file&file\\_name=find-b&local\\_base=nnlmss](http://aleph.nli.org.il/F?func=file&file_name=find-b&local_base=nnlmss) (septembre 2015)

14. Pour une approche plus détaillée des textes des haggadot ibériques, v. Kogman-Appel, *Haggadot*, chap. 1

15. L. Zunz, *Der Ritus des synagogalen Gottesdienstes geschichtlich entwickelt*, Berlin, 1919, p. 46.

16. Kogman-Appel, *Haggadot*, p. 24-26.

17. Narkiss, *British Isles*, p. 84.

18. E. M. Cohen, « The Decoration », dans Schonfield, *Barcelona Haggada*, p. 24-43, en consultant Faustino Menendez Pidal de Navascués.

19. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002481n.r=L'atlas+catalan.langFR> (septembre 2015) ; K. Kogman-Appel, *Elisha ben Abraham Cresques. Scribe, Illuminator, and Mapmaker in 14<sup>th</sup>-Century Mallorca* (livre en preparation).

20. D. Reed-Blank, « *Sh'fokh hamatkha* and Eliyahu in the Haggada : Ideology in Liturgy », *Conservative Judaism* 40/2 (1987), 75 ; I. J. Yuval, *Two Nations in Your Womb. Perceptions of Jews and Christians*, Los Angeles, 2000, p. 123-124.

21. Sur les variations, v. Kogman-Appel, *Haggadot*, p. 38-39.

22. Menahem Hame'iri, *Beth habehira, masekhet pesahim*, Jerusalem, 1966, p. 208 ; E. M. Cohen, « Three Sephardic Haggadot and a Possible Missing Link », dans *Jewish Studies in a New Europe ; Proceedings of the Fifth Congress of*

*Jewish Studies in Copenhagen 1994*, dir. U. Haxen, H. Trautner-Kromann et K. L. Goldschmidt Salamon, Copenhagen, 1998, p. 142-51.

23. E. M. Cohen, « The Artist of the Barcelona Haggada », dans *The Late Medieval Hebrew Book in the Western Mediterranean. Hebrew Manuscripts and Incunabula in Context*, ed. Javier del Barco, Leiden, 2015, p. 249-265.

24. Christopher de Hamel, *The Astor Collection of Illuminated Manuscripts : Twenty Manuscripts from the Celebrated Collection of William Waldorf Astor (1848–1919), First Viscount of Astor, from the Library of Cliveden, and Subsequently Part of the Astor Deposit at the Bodleian Library, Sold by Order of the Trustees of the Astor Family* (London : Sotheby's, sale 21 June 1988), lot 51, p. 9-15 ; pour de Hamel, l'origine du manuscrit est dans le sud-ouest de la France. Il ne fournit pourtant aucune évidence convaincante ; il insiste sur l'originalité du style du manuscrit, mais aussi sur la difficulté d'une attribution plus précise.

25. B. Narkiss, *The Golden Haggada. A Fourteenth-Century Illuminated Hebrew Manuscript in the British Museum*, Londres, 1970 ; <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=19108> (consulté 13 mai 2016).

26. R. Loewe, *The Rylands Haggada*, Londres, 1988.

27. E. Werber, *The Sarajevo Haggada*, Belgrade, 1983.

28. Kogman-Appel, *Haggadot*, p. 187-211.

29. « Another Look at the Illustrated Sephardic Haggadot : Communal and Social Aspects of the Passover Holiday, » dans *Temps i espais de la Girona Jueva*, ed. S. Planas Marcé, Gerona, 2011, p. 81-102.

30. <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=49669> (septembre 2015)

31. Eliezer ben Joel Halevi (Ra'avia), *Sefer Ra'avia, Responsa*, pt. 1, n° 168, éd. A. Aptowitzer, New York, 1983 ; David Abudarham, *Sefer Abudarham, Seder Hahaggada weperusheha*, éd. H.D. Ehrenreich, Tel Aviv, 1970.

32. f. 19v.

33. f. 30v.

34. f. 17v, 19v, 20v, 28v.

35. Pour l'histoire des juifs dans la France médiévale sous pouvoir capétien, v. W. C. Jordan, *The French Monarchy and the Jews : From Philip Augustus to the Last Capetians*, Philadelphie, 1989.