

Le plafond peint du château de Capestang

Marie-Laure Wessel

Diplômée d'Études Approfondies en Histoire de l'Art

Le château de Capestang renferme un véritable trésor, longtemps méconnu des capestanis eux-mêmes : il s'agit d'un plafond « à la française », entièrement peint. Il est situé dans une salle du premier étage, et est constitué de quatre poutres, qui traversent la pièce dans sa largeur, sur lesquelles viennent reposer seize solives¹. Ces solives déterminent contre les poutres dix-sept espaces rectangulaires garnis de panneaux peints, qui portent la part la plus importante de l'iconographie. Ce sont les ais d'entrevous.

Hormis les solives et les merrains², tous les éléments de structure de ce plafond sont peints, et à certains sont réservés des types de décor particuliers. Les poutres, portées par des corbeaux, sont ornées à leurs extrémités, de gueules de Léviathan, desquelles elles semblent issues. Ces poutres portent des motifs essentiellement végétaux. Sur l'une d'elles, la poutre EF³, des écus « de gueules à deux fasces d'or » sont disposés au milieu de feuillages. Par contre, la sous-face de ces poutres porte un motif immuable : il s'agit au centre d'un point noir, d'où sont issues quatre tiges feuillagées de la même couleur. En haut et en bas, à la verticale de ce point noir, des fleurs en forme de tulipes bleues subsistent par endroits. Ce thème, exécuté sur un fond blanc, est repris sur toute la longueur des sous-faces.

Au-dessus de ces poutres, et sous les ais d'entrevous, est disposée une planche rouge ornée de grandes feuilles vertes enroulées autour d'une hampe, accompagnées, sur le fond, de rinceaux jaunes. Ce motif est repris sur la poutre EF. Entre la poutre et cette planche se trouve une baguette à trois tores où alternent des rectangles noirs et blancs, et des fleurs à cœur rouge. Sur une planchette disposée au-dessus de chaque ais d'entrevous, un motif de fleur de lotus rouge, accompagne des éléments végétaux stylisés de couleur jaune. Une fine baguette masque les liens entre l'entrevous et la poutre, et entre la planchette et le merrain. Elle reçoit le même décor que les couvre-joints qui bordent ces merrains : des pyramides à degrés, noires sur fond blanc. On trouve encore un couvre-joint entre l'ais d'entrevous et la planchette qui le surplombe, décoré cette fois de bandes noires inclinées, alternées avec des bandes blanches qui comportent au centre un liseré rouge.

Cette description témoigne de l'extraordinaire richesse d'un plafond où le moindre élément participant à la structure est décoré, et bien différencié de ceux qui l'entourent. Pourtant, ce n'est pas sur ces parties du plafond que se situe l'essentiel de l'iconographie, mais bien sur les ais d'entrevous, qu'il convient d'étudier en détail.

ICONOGRAPHIE DU PLAFOND

Les thèmes figurés au plafond appartiennent essentiellement à deux groupes : les êtres humains et les animaux, ces deux ensembles se trouvant parfois confondus à travers les animaux imaginaires. Le monde religieux, quant à lui, n'est représenté que par quatre spécimens. On trouve aussi quelques motifs héraldiques. Les êtres humains sont figurés en buste, seuls ou en couple, ou dans des positions extravagantes, notamment pour les bouffons. Ils illustrent trois registres : la fête, la vie quotidienne et la guerre.

Le premier groupe de personnages que nous avons isolé semble participer à une grande fête. Certains individus y prennent part directement, comme les danseurs, les fous ou les musiciens, tandis qu'ailleurs, des couples se forment. Les deux personnages qui forment ces couples sont

représentés parfois sur le même panneau, parfois sur des panneaux différents qui se suivent. Souvent, les membres de ces couples échangent une fleur⁴ : parfois, l'homme la tend, parfois, la jeune-fille la tient déjà, ailleurs, les protagonistes la tiennent tous les deux. Chaque figuration correspond vraisemblablement à une situation particulière, et l'on peut affirmer sans trop de risque d'erreur qu'il s'agit de scènes de courtoisie, où la fleur apparaît comme un symbole de l'amour que l'homme porte à sa compagne, et qu'elle accepte ou non.

Cette omniprésence des fleurs a permis à Jacques Peyron d'avancer une hypothèse, selon laquelle on serait face à une illustration du Roman de la Rose⁵. Il est en effet probable que ce type de littérature, très apprécié, a pu inspirer des scènes de courtoisie. Sur les panneaux I.9 et I.11, les jeunes hommes tendent un anneau aux jeunes filles, et sur la métope I.10, il s'agit d'un cœur. L'allusion

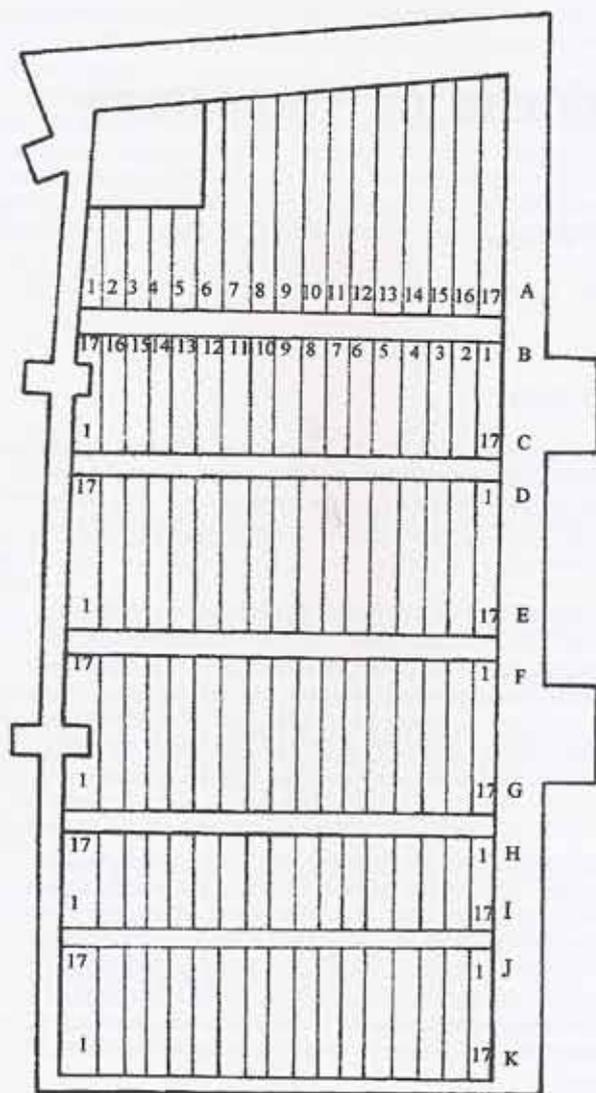


Fig. 1. — Plan de repérage du plafond.

est donc très nette. Les jeunes hommes s'appuient sur leur avant-bras, qui semble posé sur le rebord de la métope, ce qui témoigne d'une excellente maîtrise de l'espace.

Les costumes de ces personnages, des pourpoints aux larges épaules pour les hommes, des robes aux encolures carrées, et des hennins en « pain fendu » pour les femmes, sont caractéristiques du XV^e siècle, notamment des années 1430-1450⁶. Les musiciens, quant à eux, ont des chapeaux à bords rembourrés, en fourrure. Deux d'entre eux jouent de la chalémie, un autre de la cornemuse, et le dernier d'un tabor⁷.

L'organisation de la face D de la poutre CD est très intéressante, car elle est symétrique : au milieu, en effet, se trouvent deux panneaux portant chacun deux musiciens, encadrés par quatre couples, que l'on peut supposer être des danseurs, ou des personnages qui s'apprennent à danser ; puis viennent des bouffons. Sur le panneau qui suit les musiciens, de chaque côté, la jeune-femme se retourne vers son compagnon ; sur les autres, les personnages regardent dans la même direction. Tous sont habillés de manière

identique, ce qui engendre une certaine monotonie, mais les vêtements sont très sophistiqués, contrairement à ceux d'autres panneaux, en particulier l'homme de la métope A.15, qui a les cheveux très longs, ou la femme qui le suit sur la métope A.16, dont la coiffe blanche, empesée, est très simple.

Sur le panneau E.3 est représenté un personnage qui porte un bonnet sur la tête, et un chaperon sur l'épaule. La présence de deux coiffes peut surprendre. Pourtant, il était d'usage d'adopter ce principe : le bonnet était porté dans les appartements, et le chaperon pour sortir. Quand on ne s'en servait pas, on conservait le chaperon sur l'épaule. Enfin, il convient de noter que le chaperon n'est plus guère porté, hormis par les gens de robe, à partir du règne de Louis XI (1461-1483), ce qui semblerait indiquer que l'on se situe avant cette période⁸.

Parmi les divertissements auxquels s'adonne la noblesse figurent la musique et la danse, mais aussi les tournois et autres jeux plus physiques, que l'on voit représentés sur ce plafond.

En effet, le panneau I.6 comporte un personnage à cheval, protégé par une armure et portant une lance. Son armure donne quelques indications chronologiques : en effet, il porte un armet⁹, une armure à plates, protection adoptée par la chevalerie vers 1400, et l'armure comporte d'importantes genouillères. Sur la selle s'ajoutent des protections, puisqu'elle possède un troussequin emboitant le haut des cuisses du cavalier, ainsi qu'une large surface arrondie sous sa jambe pour protéger les flancs du cheval.

Il est assez difficile de déterminer si ce personnage participe à une véritable guerre ou à une simple joute. Normalement, les armements sont différenciés à partir de la fin du XV^e siècle, selon le type d'activité : les armures des joutes sont plus lourdes, car elles sont portées moins longtemps, et le heaume¹⁰ est encore utilisé. Par ailleurs, elles sont souvent dissymétriques, l'un des côtés donnant toujours sur la corde, et ayant de ce fait moins besoin de protection. Or, l'armure figurée sur ce panneau ne semble pas comporter cette dissymétrie. Pourtant, la lance est une arme de joute, et le cheval est bien peu protégé pour participer à un conflit.

Le même type de problème se pose pour les deux personnages des panneaux K.16 et K.17. L'un porte un simple casque rond, l'autre une salade¹¹. Tous deux sont armés d'une épée à bout recourbé, et d'une rondache¹². Mais ils ne portent aucune autre protection, et sont vêtus de pourpoints. Il est certain que les simples fantassins ne pouvaient s'offrir une armure sophistiquée, qui coûtait très cher. Néanmoins, le pourpoint n'est pas une tenue appropriée pour le combat, et même s'ils n'avaient pas une armure complète, les fantassins avaient souvent quelques protections. Il semble donc que l'on doive relier ces scènes au thème des réjouissances de la noblesse, plutôt qu'à celui, plus grave, de la guerre.

A une atmosphère très gaie participent également les personnages figurés dans des positions burlesques, nus ou habillés¹³, souvent à quatre-pattes. Selon une iconographie fréquente au XV^e siècle, sur les stalles en particulier, celui du panneau B.5 est en train de déféquer, et il se bouche le nez¹⁴. Cette position accroupie est du reste la seule possible pour faire entrer un personnage entier dans l'espace rectangulaire du panneau, sans qu'il soit trop petit, et donc illisible. C'est pourquoi les personnages de cet ensemble ne sont figurés qu'en buste ou à quatre-pattes.

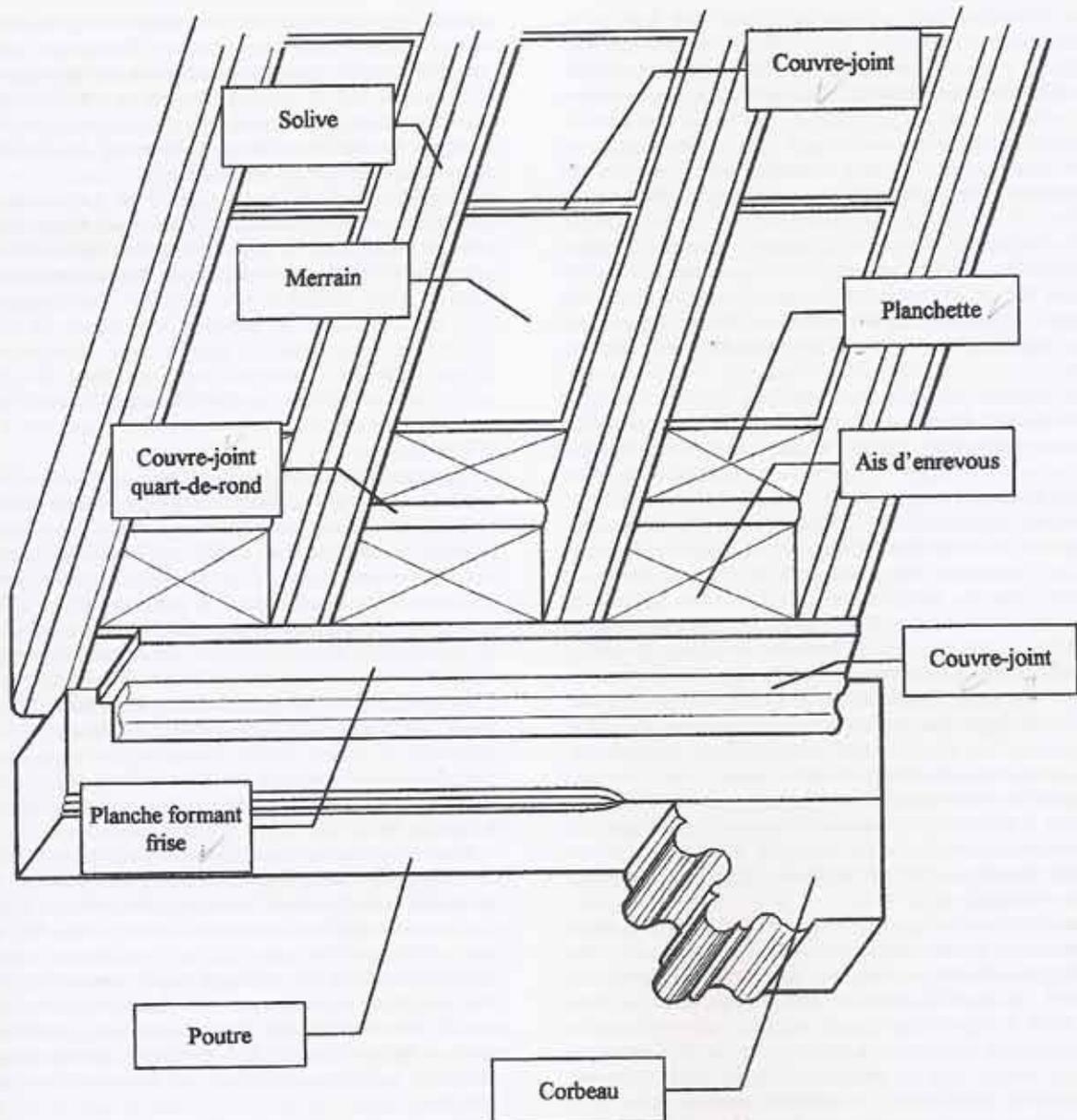


Fig. 2. - Schéma de structure du plafond.

Deux personnages, qui ne font pas exception à cette règle, présentent des caractères particuliers. Le premier est situé sur le panneau I.14 : il est figuré en buste, mais en biais dans le panneau, ce qui donne l'impression d'un corps difforme. Il possède de surcroît un visage assez laid, aux traits bien appuyés, et un nez particulièrement fort. Sur le panneau suivant, en I.15, un moine est à quatre pattes, en prière, dans une attitude d'imploration, les mains jointes. Il porte une longue robe brune à capuche, et la tonsure traditionnelle des moines. Mais ses lèvres et ses oreilles démesurées donnent un aspect caricatural à son visage, et son attitude accroupie accentue l'apparence irrévérencieuse de cette représentation.

Un autre panneau, même s'il ne met pas un être humain en scène, participe de la même veine humoristique. Il s'agit de la métope I.8, où l'on aperçoit un âne, ailé,

qui porte des lunettes, et semble lire un livre¹⁵. Il s'agit très vraisemblablement d'une scène illustrant la fable du monde inversé, selon une iconographie que l'on retrouve dans d'autres plafonds¹⁶. Ici, l'âne, réputé comme l'un des animaux les plus bêtes, devient l'un des plus intelligents, puisqu'il peut lire. Il faut peut-être voir un lien entre ces deux panneaux : le moine apparaît dans une attitude triviale, animale, et sur l'autre panneau, l'animal est dans la position d'un érudit, tel que pourrait l'être un moine.

Il existe enfin des scènes qui montrent des êtres humains dans des activités relativement banales, et qui illustrent la vie quotidienne. Ainsi, le panneau J.8 comporte une scène de chasse, où un homme enfonce sa lance dans le corps d'un sanglier. Il est à noter que ce personnage possède un visage assez grossier, avec un nez

particulièrement fort, comme le moine que l'on a vu précédemment (panneau I.15). Il ne porte pas un pourpoint, mais une simple chemise et un pantalon rouge, ainsi qu'un bonnet allongé. Mais plus que par sa tenue vestimentaire, c'est par les traits de son visage que l'artiste nous fait comprendre qu'il s'agit d'un personnage issu d'une basse classe sociale, comme si la beauté, la « noblesse » des traits, était en rapport avec la noblesse sociale.

A ce même registre font allusion le moulin du panneau J.11 et l'âne, qui porte des sacs de farine, du panneau J.9. Il est assez surprenant de constater que ces métopes, qui traitent du même thème, ne se suivent pas, et peut-être faut-il voir là une erreur lors de leur mise en place¹⁷.

Les animaux, quant à eux, sont soit des animaux que l'on rencontre fréquemment dans nos régions, soit des animaux imaginaires : il n'y a pas à proprement parler d'animaux « exotiques ». Les seuls témoins d'une nature sauvage et parfois dangereuse sont l'ours du panneau F.5¹⁸ et le lion à face humanisée du panneau I.5¹⁹. Par contre, nombreuses sont les illustrations des compagnons domestiques de l'homme du Moyen-Âge. Une place de choix est bien sûr réservée au chien, et en particulier au lévrier, animal de chasse tout autant que de compagnie, toujours figuré sur ce plafond à la poursuite d'un lapin. Le collier que portent ces chiens montre qu'ils appartiennent à un maître²⁰. Le lapin, dont l'anatomie est par ailleurs très bien étudiée, est figuré partout de la même manière : il s'enfuit en regardant en arrière pour surveiller son poursuivant. C'est un exemple de deux panneaux qui se suivent et dont les sujets sont en corrélation. Un autre chien occupe le panneau C.6 : il s'agit vraisemblablement d'un dogue. Il est très menaçant, avec ses longues dents pointues, et apparaît comme un animal de défense, qui peut à l'occasion s'avérer dangereux.

Parmi les autres animaux de ce plafond, on trouve également un certain nombre de volatiles : un coq²¹, des oies (?), des oiseaux au long cou qui regardent parfois en arrière²², et une magnifique tête d'aigle sur le panneau F.13. La place importante accordée aux volatiles ne surprend guère si l'on se souvient que la cité de Capestang était au Moyen-Âge au bord d'un étang, dont elle tirait une partie de sa richesse. Les artistes devaient donc avoir ces volatiles constamment sous les yeux. Enfin, il faut signaler un animal un peu étrange, à longue queue, qui pourrait être un reptile (E.10).

Parmi les animaux réels, on constate que les oiseaux occupent une place de choix. Mais il existe aussi un certain nombre d'animaux fantastiques, qui comportent une particularité : la plupart sont façonnés avec des attributs humains, et des caractéristiques d'un ou plusieurs animaux²³. C'est le plus souvent la tête qui est humaine, même si elle est parfois affublée d'un bec ou d'une corne sur le front, mais il arrive aussi que ce soit l'arrière-train qui soit celui d'un homme.

Malgré la rigueur du procédé, ces animaux fantastiques sont assez variés. Beaucoup sont des quadrupèdes, parmi lesquels on reconnaît des licornes (A.10, E.1). Il existe deux métopes qui comportent des animaux pratiquement semblables, avec une sorte de corne ou de mèche ondulée sur le front, et une face humaine très grimaçante, au nez épaté (C.9, D.1). Chez certains de ces animaux, le caractère humain est encore accentué par des vêtements : sur le panneau D.12 par exemple, un animal à l'arrière-train de

volatile, aux pattes de devant affublées de sabots et au visage humain porte un chapeau. Parmi ces animaux imaginaires, l'un des plus complexes est certainement celui du panneau E.9. Il possède en effet un arrière-train avec deux jambes humaines, une tête d'aigle avec une sorte de houppe, et des bras humains, mais où les mains sont remplacées par des pattes de félin.

En F.3, est figurée une variété un peu particulière, puisqu'un personnage, armé d'une épée et d'une rondache, émerge d'une fleur. Ce type de figuration se rapproche des grotesques visibles dans les marges des manuscrits médiévaux²⁴. Ainsi, malgré le peu d'espèces que l'artiste réunit pour mettre au point ses animaux fantastiques, ils n'en sont pas moins très variés, et parfois assez complexes. Ces thèmes sont assez fréquents, eux aussi, dans les plafonds peints, en particulier ceux du XV^e siècle. Mais il est rare d'y voir une telle abondance d'animaux construits à partir d'êtres humains.

Un autre thème largement illustré dans ce plafond est celui de l'héraldique. Mais, contrairement au précédent, il n'y a ici aucune variété, puisque seuls deux écus sont figurés. Ils sont insérés dans un médaillon rattaché à deux barres transversales, qui témoigne d'une étude assez élaborée de la perspective. Le premier est : « d'argent à la croix de gueules ». Ce sont les armes du chapitre de Narbonne, ce qui n'a rien de vraiment surprenant dans l'une des demeures de l'archevêque de cette ville. L'autre écu est « de gueules à deux fasces d'or ». Il s'agit du blason de la famille d'Harcourt. Or, deux membres de cette famille furent archevêques de Narbonne : Jean d'Harcourt, du 5 novembre 1436 au 10 décembre 1451, et Louis d'Harcourt, du 10 décembre 1451 à janvier 1460.

C'est selon toute vraisemblance sous l'épiscopat de l'un de ces deux personnages que fut réalisé ce plafond, ce qui donne comme tranche chronologique les années 1436-1460. Ces écus se situent notamment sur la poutre EF, et sur les entrevoies de la rangée G, où ils alternent avec ceux du chapitre²⁵. L'ère chronologique retenue peut être réduite à l'épiscopat d'un seul des Harcourt, grâce à l'étude des derniers thèmes qui figurent dans cet ensemble : les sujets religieux. Ils sont peu nombreux, aussi surprenant que cela puisse paraître dans la demeure d'un homme d'Eglise.

Sur le panneau J.16 figure le monogramme du Christ : IHS, en lettres gothiques en relief, agrémentées de motifs feuillagés. L'apparition de l'écriture est l'une des caractéristiques des plafonds des XV^e et XVI^e siècles²⁶.

En E.8 est figuré un personnage nimbé qui tient une coupe dont s'échappe un serpent : c'est la représentation traditionnelle de saint Jean²⁷. Dès lors, ainsi que l'a très justement fait remarquer Monsieur Peyron²⁸, l'évêque qui a fait réaliser ce plafond est certainement Jean d'Harcourt, qui a choisi d'y faire figurer son saint patron.

Il existe également une Vierge à l'enfant, sur le panneau précédent, en E.7. Le Christ n'est pas représenté dans les bras de sa mère, mais debout, à côté de son épaule.

Enfin, en F.12 figure une scène assez complexe : un ange sauve une âme d'une gueule de Léviathan, qui représente certainement l'enfer. Selon une iconographie traditionnelle au Moyen-Âge, l'âme est représentée sous la forme d'un petit personnage dénudé, que l'ange enveloppe dans un tissu rouge. La gueule de Léviathan est du même type que celles qui crachent les poutres.

Enfin, peut être rattachée à ces sujets d'ordre religieux la scène du panneau J.12, où une femme est dévorée par deux gueules de Léviathan, toujours issues du même modèle.

Ainsi, sont figurés sur ce plafond deux visions extrêmes : la Rédemption pour les justes, et les tourments de l'enfer pour les pécheurs²¹. Les deux autres scènes religieuses sont plus rassurantes : la Vierge, et saint Jean en tant que saint patron, apparaissent comme des intercesseurs auprès de Dieu. Il faut noter cependant que la Vierge à l'enfant est un thème très rarement représenté dans les plafonds peints médiévaux.

REPÈRES STYLISTIQUES

Les motifs des peintures du plafond de Capestang ont comme première caractéristique d'être cernés par un trait noir, plus ou moins épais. Ceci est un point commun à tous les plafonds peints médiévaux : ce sont en effet des ouvrages destinés à être vus de loin, et le cerne noir permet de mieux faire ressortir le dessin. Pour la même raison, sur le plafond de Capestang comme ailleurs, on note un certain schématisme. Il est visible tout d'abord sur les visages, qui sont de 3/4 ou presque de profil, et assez blancs. Les lèvres sont bien formées, par trois traits aux lignes harmonieuses, et sont soulignées, sur les premiers panneaux, en rouge (poutre AB).

Ces visages sont souvent assez ronds²², et comportent des yeux formés de deux traits presque parallèles, qui ne se rejoignent pas au coin de l'œil. Un, ou plus souvent deux traits les surmontent, figurant la paupière et le sourcil, et un troisième trait, dessous, marque les cernes. On note donc un certain souci du détail, mais qui se traduit par une succession de traits un peu lourde. Cette accumulation de traits n'est pas toujours du meilleur effet (panneau K.10), surtout au niveau de la bouche. Pourtant, il existe trois panneaux où les lèvres sont mieux traitées : il s'agit des personnages des métopes E.3, E.4, et de la Vierge de la métope E.7²³. Ici en effet, les traits se rejoignent au coin des lèvres, et au milieu, une mince ligne leur donne du volume. Mais pour le reste, ces visages sont en tout point semblables aux autres ; c'est pourquoi il ne semble pas que l'on puisse voir y voir la trace d'une autre main de cet atelier : il s'agit d'un atelier très homogène²⁴.

Ces visages peuvent être divisés en deux catégories.

A la première appartiennent surtout les visages des personnages de condition modeste. C'est le cas du chasseur (panneau J.8) ou du centaure (panneau F.10) par exemple. Ici, le cerne noir est relativement épais, et peu de détails sont marqués. Seuls le contour de l'œil et le sourcil sont dessinés. De plus, ces personnages sont pour la plupart de profil, et leur nez est assez fort. On remarque la même rapidité de dessin dans les mains. Pourtant cette économie de traits donne des visages fouillés, même s'ils ont souvent relativement laids.

Dans la deuxième catégorie de visages, de loin la plus importante en nombre, figurent des détails beaucoup plus nombreux : en ce qui concerne les yeux par exemple, un trait permet de faire ressortir la pupille dans le blanc de l'œil, lequel n'est plus, comme précédemment, marqué seulement d'une bille noire. La paupière et la

cerne sous l'œil sont également inscrits, en plus du sourcil. Quelques traits figurent une zone d'ombre sous le nez. Enfin, les lèvres sont formées de deux ou trois lignes sinueuses, qui confèrent aux personnages une expression boudeuse.

La distinction entre les personnages se fait donc souvent davantage par les costumes que par les visages eux-mêmes. Et lorsque les costumes sont les mêmes sur plusieurs sujets, comme c'est le cas pour les danseurs, on se rend particulièrement compte de l'aspect stéréotypé de ces visages. Pourtant, sur ce groupe, l'artiste a fait quelques efforts pour apporter une certaine variation dans le thème, en ne disposant pas toujours ses personnages au même endroit sur la métope²⁵, et en retournant le visage de deux jeunes femmes vers leurs compagnons. Les seuls visages qui sortent de l'ordinaire sont donc les visages un peu grossiers : on a l'impression que, quand l'artiste obéit à des canons de beauté, cela l'oblige à faire des visages qui se ressemblent tous.

On assiste aussi à une certaine géométrisation dans les vêtements. Il est bien évident qu'il pouvait ne pas paraître indispensable de marquer trop de détails sur un plafond, dans la mesure où ces détails ne pourraient pas être discernés du sol. Néanmoins, cette géométrisation va parfois un peu loin. Certains plis sont vraiment raides, en particulier sur quelques coiffes (A.16) ou sur les pourpoints des musiciens et des danseurs, qui comportent un faisceau de plis très droits issus de la taille. Pourtant, d'autres éléments sont beaucoup mieux réussis, en particulier les hennins (A.12, D.6, D.7, D.8, D.9, ...).

Quant aux cheveux des personnages, chez ceux où ils sont visibles²⁶, on note un traitement par mèches bien individualisées, marquées par des traits ondulés, parallèles entre eux, et dont l'épaisseur varie. Parfois, pour figurer des cheveux bouclés, il règne un grand désordre dans ces mèches, comme on le voit chez saint Jean, sur le panneau E.8. Enfin, certaines erreurs ou maladroites peuvent être remarquées parfois, en particulier sur les mains des personnages : ainsi, les jeunes hommes des couples qui échantent des fleurs ont un pouce très long, qui passe devant tous les autres doigts. De même, le Christ, sur le panneau E.7, a un corps dont le contour est marqué par de surprenantes lignes ondulées.

Si chez les êtres humains certains détails sont marqués, malgré la simplification générale des lignes, il n'en est pas de même chez les animaux, où le trait ne souligne que ce qui est indispensable à la compréhension du motif. Ainsi, d'une manière générale, les poils ou les plumes ne sont pas ou peu marqués : sur l'oiseau blanc situé en C.4, par exemple, le détail des plumes n'est pas figuré. Pourtant, ces animaux font souvent preuve d'une grande vivacité, due en particulier à leurs positions variées, puisque l'artiste n'hésite pas à les représenter le cou tordu pour diriger leur regard vers l'arrière. De plus, ils sont toujours en mouvement, en train de courir ou de marcher. Pour finir, toute la maîtrise de cet artiste se manifeste dans les têtes et la morphologie des animaux, toujours très bien étudiées et qui les rendent parfaitement identifiables, malgré l'économie de moyens dont il use.

Face à cela, le Maître de Capestang utilise parfois des techniques assez nouvelles, tout au moins dans le domaine de la peinture des plafonds, qui révèlent un artiste de qualité. Tout d'abord, on note la présence de voiles transparents, sur les coiffes des dames. Il s'agit certainement à ce jour d'un exemple unique de la maîtrise du

procédé de la transparence sur un plafond de cette époque. Ce transparent est parfaitement rendu, et donne encore plus de distinction aux coiffures (panneaux D.4, D.5, ...). Il tranche avec la rapidité avec laquelle sont rendus les costumes, et leurs plis en particulier.

Sur le corps de certains animaux, les quadrupèdes en général, ainsi que sur quelques vêtements ou coiffes, sont figurées des zones d'ombre. Ces zones peuvent être rendues de deux manières : par des touches du même ton que la couleur de fond, mais plus sombres, comme sur le vêtement du fou du panneau D.3, ou par une série de traits croisés qui, vus de loin, sont perçus comme une zone de gris, comme sur le personnage de la métope E.2, au coin des yeux.

Un autre type de dégradé, souvent utilisé, est celui qui permet de passer du bleu au blanc, pour les coiffes et les vêtements notamment. On le retrouve en particulier sur le vêtement du fou du panneau E.2. C'est un moyen de faire jouer la lumière qui accentue les mouvements des sujets et leur donne beaucoup de vie. Ce procédé est encore amélioré sur la tête d'aigle de la métope F.13. En effet, ici, on passe du trait noir qui cerne le dessin au blanc du plumage par l'intermédiaire de bleu et de jaune, d'une manière très réussie. D'ailleurs, le bec parfaitement rendu de l'animal, témoigne d'une grande observation de la nature, et d'une application particulière sur cet oiseau.

Il convient également d'étudier en détail la scène du panneau F.12, où un ange sauve une âme d'une gueule de Léviathan. Ici encore, on note un excellent rendu, toujours par le même procédé, du dessous de l'aile de l'ange. En effet, le duvet que possèdent les oiseaux à cet endroit est très bien représenté, et la lumière joue, par l'intermédiaire de zones jaunes, sur cette partie de l'aile. Le dessus de l'aile est figuré de façon plus traditionnelle, par des demi-cercles quelque peu allongés. Enfin, dans les plis du vêtement de l'ange, des motifs en croisillons créent des zones d'ombre.

Les feuillages des poutres font preuve de la même aisance, en s'enroulant très librement. Cette végétation omniprésente, aux couleurs chatoyantes, puisqu'elle se détache souvent en vert sur fond rouge, contribue à donner une grande richesse à ce plafond. Par ailleurs, la souplesse dont elle témoigne laisse à penser qu'elle n'est pas traitée comme un motif secondaire, d'accompagnement, mais comme un thème à part entière et important. Les feuilles des planches situées sur les métopes, en particulier, se retournent selon le même procédé que celui utilisé sur l'aile de l'ange du panneau F.12. Ici, la différence entre le dessus et le dessous de la feuille se fait par la représentation des nervures, plus claires et plus importantes sous la feuille que dessus, où elles ne sont évoquées que par quelques traits noirs.

CONCLUSION

Le plafond de Capestang est un ensemble d'une très grande qualité, à tel point que Monsieur Peyron a suggéré que l'on peut y voir une œuvre de l'atelier de Fouquet¹⁵. En effet, il note une aisance dans les motifs végétaux, assez semblable à celle des marges de certains manuscrits enluminés par Fouquet, en particulier les *Heures d'Etienne Chevalier*¹⁶. Par ailleurs, la blancheur des carnations, l'utilisation de voiles transparents ainsi que la géométrisation des plis des vêtements sont assez caractéristiques de cet artiste.

Pourtant, nous avons noté également certaines lourdeurs et un schématisme parfois un peu poussé, qui peuvent surprendre chez un artiste de cette qualité. Par ailleurs, il n'y a sur ce plafond aucun portrait, domaine où pourtant Fouquet excelle. De toute manière, on ne possède aucune preuve formelle du passage de Fouquet à Capestang, et on en est donc réduit aux hypothèses, surtout lorsqu'on connaît les difficultés d'attribution pour les œuvres de cette époque.

Quoi qu'il en soit, et même s'il ne s'agit pas d'une œuvre de Fouquet, il reste certain que ce plafond est le fait d'un grand artiste, qui se tient au courant de ce qui se fait ailleurs, en particulier dans l'atelier de Fouquet. D'ailleurs, ses contemporains ne s'y sont pas trompés. En effet, on note une influence certaine de ce plafond sur d'autres ensembles, en particulier sur ceux de Lagrasse¹⁷. Ces plafonds ont une structure complexe, assez proche de celle de Capestang, et chaque élément de cette structure comporte les mêmes motifs décoratifs, ou des motifs très proches, dans les deux ensembles. Ainsi, les grandes feuilles enroulées sur fond rouge au-dessus des poutres sont présentes sur les deux sites, bien qu'elles soient peut-être un peu plus lourdes à Lagrasse.

D'autres éléments de détail se retrouvent à Lagrasse, comme les motifs stylisés des fonds des panneaux, ou les touffes d'herbe des scènes en extérieur. Les zones d'ombre rendues par des croisillons sur les vêtements dont les plis sont par ailleurs un peu raides de Lagrasse sont également identiques à celles de Capestang, de même que le défaut concernant le pouce, trop long, de certains personnages. Même si le style, et surtout les thèmes, ne sont pas strictement identiques sur les deux sites, et ne permet pas d'affirmer que l'on a affaire à un seul et même atelier, il n'en reste pas moins que l'influence du Maître de Capestang sur celui de Lagrasse est manifeste, et ce bien que les peintures de Lagrasse datent des années 1494-1502.

Les peintures de Capestang constituent donc un ensemble magnifique, ce qui n'a rien de surprenant dans un château qui appartenant à l'archevêque de Narbonne. Il est certain en effet que ce dernier, certainement Jean d'Harcourt, a fait appel à un artiste plein de talent pour réaliser le décor de ce plafond.

NOTES

1. En fait, il existe deux autres poutres, qui ne sont plus visibles aujourd'hui, puisque la pièce a été divisée en deux par une cloison, mais que nous étudierons tout de même grâce aux photographies aimablement communiquées par Monsieur Béziat.
2. Les merrains sont les espaces rectangulaires visibles sur la sous-face du plancher, entre les solives, séparés les uns des autres par des couvre-joints ornés de pyramides à degrés rouges sur fond blanc.
3. Cf : document 2.
4. La seule exception est constituée par les couples qui entourent les musiciens, qui sont certainement des danseurs ou des gens qui s'apprentent à danser, et qui apparaissent en quelque sorte comme des couples déjà constitués.
5. Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1977, p. 83-104.
6. Les éléments les plus caractéristiques de cette période dans le costume sont les chapeaux à bords rembourrés de certains hommes (sur le panneau L2 par exemple) et leurs pourpoints à larges épaules, et, pour les femmes, les hennins en « pain fendu » et les robes à galon de fourrure, évasées sur la poitrine, à ceinture haute.
7. La chalémie est une sorte de longue flûte et le tabor un petit tambourin sur lequel on ne frappe qu'avec une seule baguette. Ces instruments étant des instruments d'extérieur, on peut penser que ces scènes se déroulent en plein air, bien que les motifs stylisés des fonds ne suffisent pas à rendre cette atmosphère.
8. Cf : Georges BERNAGES, *Encyclopédie médiévale d'après Viollet-Le-Duc*, T. II, architecture et mobilier, SL, 1993, p. 485.
9. Il s'agit d'un petit heaume. C'est un casque, porté par les soldats au XV^e siècle, qui apparaît vers 1435. Cf : Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française*, t. III, le costume, Paris, 1927, p. 512.
10. Le heaume est un casque plus lourd, qui disparaît complètement à la fin du XV^e siècle. Ibid. p. 512.
11. La salade est un casque arrondi, qui épouse bien la forme de la tête. Il est porté à partir du début du XIV^e siècle. Ici, il s'agit d'une salade sans visière, qui est surtout l'habillement de tête du fantassin dans la première moitié du XV^e siècle. Cf : Georges BERNAGES, *Encyclopédie médiévale d'après Viollet-Le-Duc*, T. II, architecture et mobilier, SL, 1993, p. 426-431.
12. Il s'agit d'un petit bouclier rond, utilisé lui aussi à partir de la fin du XIV^e siècle. Cf : Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française*, t. III, le costume, Paris, 1927, p. 499.
13. Les personnages habillés ont de toute façon les fesses dénudées.
14. Cf : les stalles de la cathédrale Saint-Pierre de Saint-Claude (1459). Claude GAIGNEBET, Jean-Dominique LAJOUX, *Art profane et religion populaire au Moyen-Âge*, Paris, 1985, p. 281.
15. L'interprétation n'est pas certaine, car la métope est très abîmée.
16. Il s'agit d'un thème qui apparaît surtout sur des plafonds postérieurs à celui de Capestang, en particulier sur celui du rez-de-chaussée du presbytère de Lagrasse, où figure un homme qui tire une charrue, guidé par un âne. Cet ensemble date des années 1494-1497. Ce thème fait lui aussi partie de ceux qui sont communs aux plafonds et aux stalles. Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les thèmes profanes des plafonds peints du diocèse de Carcassonne*, Actes du colloque : *Le miroir des miséricordes, XII^e-XIX^e siècle*, Conques (Aveyron), 27-29 mai 1994.
17. En effet, les métopes étaient parfois peintes au sol, et encastrées à leur place dans le plafond, ce qui pouvait occasionner parfois des problèmes, lorsque les motifs ne se trouvaient plus au centre de la métope, une fois celle-ci installée, ou quand il fallait recouper le panneau, en éliminant ainsi une partie de la peinture. Mais ce type de difficulté n'apparaît pas sur le plafond de Capestang, ce qui tendrait à prouver que les métopes auraient pu être peintes une fois montées sur le plafond, comme c'est également le cas à Albi, sur les plafonds de la Canourgue Saint-Salvy. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'on a affaire à un ensemble de qualité.
18. Si tant est que ce soit bien un ours : l'animal en a la forte carrure, mais il possède un museau un peu pointu.
19. Ce thème est fréquent dans les plafonds peints médiévaux, depuis le XIII^e siècle : lorsqu'on rencontre des lions, ils ont une face qui fait davantage penser à un masque, tels que ceux utilisés pour les carnivals et les charivaris, qu'à une véritable face de lion. Ainsi, on en trouve dès la fin du XIII^e siècle sur les corbeaux peints qui soutiennent le plafond de l'église Saint-Etienne de Trèbes par exemple. Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les corbeaux peints de l'église Saint-Etienne de Trèbes (Aude)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle Pradalier-Schlumberger, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1992, T. I p. 36-37, T. II corbeaux B.5, D.18, E.7, K.5, ...
20. Le lévrier est très souvent représenté sur les plafonds peints du XV^e siècle : c'est l'animal domestique, et même le chien, le plus figuré. A titre d'exemple, on peut mentionner les plafonds du château de Pomas, ou ceux du presbytère de Lagrasse. Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les plafonds peints du diocèse de Carcassonne*, Mémoire de D.E.A., sous la direction de Michèle Pradalier-Schlumberger, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1993, p. 82-113 et p. 132-137.
21. Sur le panneau B.9, il est poursuivi par un renard, qui est représenté sur le panneau précédent (B.8). Par contre, en J.13, le renard et le coq coexistent sur la même métope.
22. Ce sont peut-être des cygnes.
23. Seuls trois panneaux font exception à cette règle : ils présentent des animaux qui ont à la fois des caractères d'oiseaux et de quadrupèdes. Ce sont les métopes B.2, C.5 et C.11.
24. Cf : Jurgis BALTRUSAITIS, *Le gothique fantastique : réveils et prodiges*, Paris, 1960, 367 p.
25. Certains sont également représentés sur des métopes dispersées dans le plafond (F.2, F.4, ...).
26. On trouve notamment des inscriptions sur les plafonds de Lagrasse, ou sur celui du château de Pomas. Ce phénomène semble s'accroître avec le temps, car ce qui n'était sur ces plafonds que des éléments isolés devient un élément majeur de l'iconographie sur le plafond de l'ancienne commanderie des chevaliers de l'ordre de Saint Jean de Jérusalem, à Rayssac, près d'Albi, par exemple. Ce plafond est daté de 1504. Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de Doctorat, Montpellier, 1977, p. 309-320.
27. Selon la Légende Dorée, saint Jean, mis à l'épreuve, aurait bu une coupe contenant du poison, et, protégé par Dieu, n'en aurait ressenti aucun effet. Cf : Jacques DE VORAGINES, *La Légende Dorée*, traduit par J.B. Roze, T. I, Paris, 1901, p. 98-99.
28. Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de Doctorat, Montpellier, 1977, p. 83-104.
29. Le fait que cette femme soit dénudée et qu'elle ait les cheveux défaits amène à penser qu'elle s'est adonnée durant sa vie au péché de luxure.
30. Les seuls visages un peu ovoïdes sont ceux des jeunes femmes qui appartiennent aux couples des danseurs des panneaux D.10 et D.11.
31. On ne peut ici penser qu'un soin particulier a été apporté à la Vierge parce que c'est un personnage important et très vénéré : en effet, nous verrons que le Christ du même panneau est, lui, beaucoup moins bien figuré.
32. Il reste cependant incertain qu'un atelier entier, comportant plusieurs personnes, a certainement été nécessaire pour réaliser un ensemble de cette envergure.
33. Certains sont au milieu, d'autres sur le côté droit de la métope, et d'autres plus à gauche.
34. La plupart des personnages portent en effet des coiffes qui masquent leur chevelure.
35. Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de Doctorat, Montpellier, 1977, p. 83-104.
36. Charles STERLING, Claude SCHAFER, *Les Heures d'Etienne Chevalier de Jean Fouquet*, Paris, 1971, pl. XXXII et pl. XXXIII.
37. Il y a à Lagrasse plusieurs plafonds peints, qui sont tous l'œuvre d'un même atelier, mais nous ne retiendrons ici que ceux du presbytère (1494-1497) et celui de la maison Sibra (1497-1502). Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les plafonds peints du diocèse de Carcassonne*, Mémoire de D.E.A., sous la direction de Michèle Pradalier-Schlumberger, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1993, p. 82-113 et p. 114-126.