

# Le plafond peint du Palais des Archevêques de Narbonne

Marie-Laure Wessel

*Diplômée d'Études Approfondies en Histoire de l'Art*

*Dans le Palais Vieux des Archevêques de Narbonne, le bâtiment situé à l'est de la cour de la Madeleine comprend une salle, aujourd'hui occupée par le musée archéologique, qui renferme un véritable trésor, passé longtemps inaperçu. Il s'agit d'un admirable plafond peint qui, grâce au travail de photographie du Photo Caméra Club Narbonnais, a pu être révélé lors d'une exposition à l'initiative du service culturel de la ville.*

*C'est un ensemble aux couleurs chatoyantes. Il s'inscrit dans une mode apparue à la fin XIII<sup>e</sup> siècle, qui vise à peindre les plafonds aussi bien d'édifices civils que religieux, pour autant qu'ils soient couverts d'une charpente ou d'un plafond en bois<sup>1</sup>.*

*Il n'y a donc rien de vraiment surprenant à ce que, dans une salle qui n'est pas voûtée, l'archevêque de Narbonne fasse décorer son plafond.*

*Il s'agit d'une œuvre avec des caractéristiques à la fois techniques, iconographiques et stylistiques qui en font une étape importante dans l'histoire des plafonds peints, et c'est pourquoi il mérite d'être étudié en détail.*

*Le bâtiment dans lequel se situe ce plafond n'offre pas vraiment d'élément de datation. Nous nous trouvons en effet dans le Palais Vieux, lequel a été très remanié au cours des siècles, en particulier à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et au XIV<sup>e</sup>, avec le chantier de la cathédrale et la réalisation du cloître<sup>2</sup>. Le plafond se situe dans un bâtiment situé en face du cloître, entre la place de la Madeleine et l'ancienne place aux Herbes<sup>3</sup>.*

## STRUCTURE ET ORNEMENTATION DU PLAFOND<sup>4</sup>

Ce plafond<sup>5</sup> est constitué de 33 poutres qui traversent la salle dans sa largeur, et qui reposent aux deux extrémités de la pièce sur des corbeaux de forme arrondie (phot. 1, pl. 1). Ces poutres déterminent contre le mur deux niveaux superposés d'ais d'entrevous<sup>6</sup> (fig. 1) : au premier niveau, les métopes sont situées entre les corbeaux, et au deuxième niveau, entre les poutres elles-mêmes. Une planche, disposée sous les corbeaux, forme un motif de frise. Enfin, entre les poutres, des baguettes font office de couvre-joints et délimitent les merrains, qui sont les seuls éléments de ce plafond à n'être pas peints.

Ce système de plancher nécessite une grande quantité de bois, et exige des poutres d'un assez fort équarrissage, ou relativement nombreuses. Il est particulièrement adapté pour des pièces de ce type, plus longues que larges, mais manque de rigidité pour les pièces plus importantes. C'est pourquoi il tend à disparaître au XIV<sup>e</sup> siècle, remplacé par un système plus solide utilisant à la fois des poutres et des solives<sup>7</sup>.

La structure même de ce plafond donne donc d'ores et déjà une indication chronologique : il limite l'exécution de l'ensemble au plus tard au XIV<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la technique de peinture utilisée, il s'agit de la détrempe<sup>8</sup>. Les couleurs sont donc peu nombreuses. Le ton dominant est un rouge, parfois orangé : c'est en particulier la couleur de fond des métopes, des poutres et des corbeaux. Les motifs inscrits sur ce fond sont cernés d'un trait noir, plus ou moins épais, et souvent peu colorés, en blanc ou en jaune. Un bleu-gris est également parfois utilisé, notamment pour les animaux. C'est à ces quelques tons que se limite la gamme chromatique. Ces couleurs sont disposées en aplat à l'intérieur du trait noir du contour, et il n'y a ni modelé, ni perspective.

Hormis les merrains, chaque élément de structure du plafond est peint, et comporte un type de motif qui lui est propre. Les baguettes couvre-joints des merrains sont ornées sur leur sous-face de cercles jaunes sur fond rouge. Quant à leurs flancs, ils portent le même motif que les sous-faces des poutres de denticules noirs et blancs.

En ce qui concerne les poutres, les profils de leurs arêtes se poursuivent sans interruption sur les corbeaux, et ces motifs de denticules encadrent une bande rouge.

Les flancs de ces poutres ont reçu soit des étoiles et des fleurs de lys sans queue alternées, soit des fleurs à pétales arrondis agrémentées de plumes blanches<sup>9</sup>.

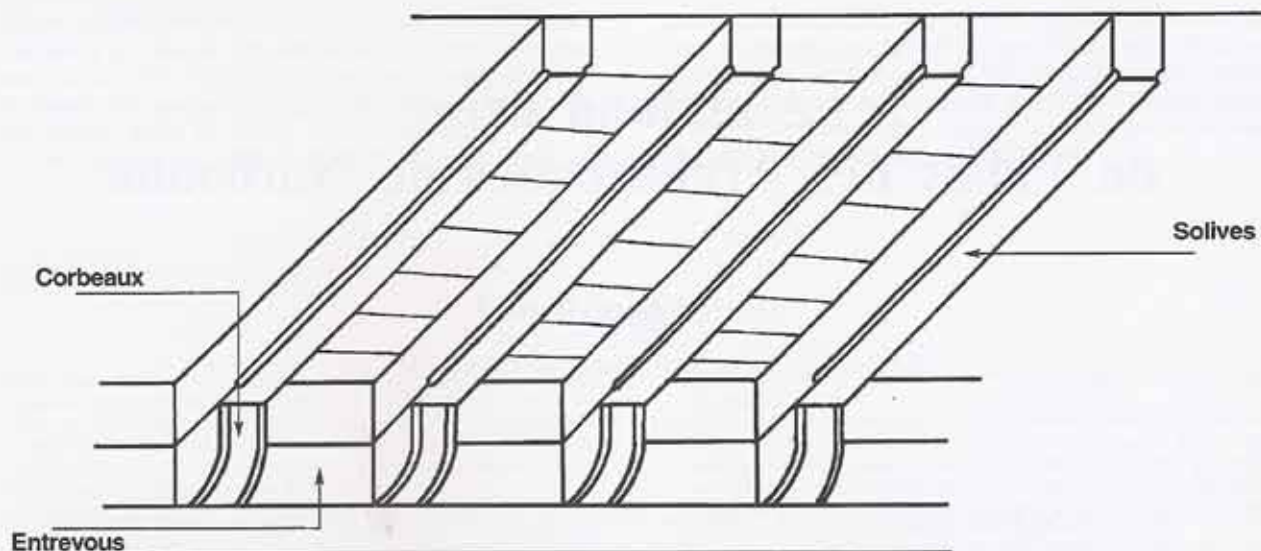


Figure 1.

Enfin, les entrevous portent, comme c'est l'usage, l'essentiel de l'iconographie, et font appel à des thèmes plus variés.

Le respect d'une ornementation fixe pour chaque élément du plafond, ainsi que les fonds toujours rouges, donnent une certaine unité à cet ensemble. Pourtant, cette impression d'unité ne survit pas à une étude approfondie des peintures.

#### LES THÈMES FIGURÉS DANS LE PLAFOND

Les sujets traités se divisent en deux groupes se trouvant parfois réunis dans des scènes de combat entre êtres humains et animaux. Le repérage s'effectue ainsi : à chaque travée est affecté un chiffre de 1 à 31 depuis l'entrée, et à chaque niveau une lettre. Le niveau A est le niveau inférieur, le niveau B le niveau supérieur côté ouest, la lettre C correspond au niveau inférieur, et la lettre D au niveau supérieur côté est (fig. 2).

Les animaux occupent une nette majorité des panneaux. On trouve essentiellement des quadrupèdes, des oiseaux, et trois spécimens du monde marin: Les oiseaux ont une place de choix : ils figurent sur 48 métopes, et représentent près de la moitié des animaux figurés dans cet ensemble.

Le dessin n'est pas toujours assez précis pour que l'on puisse définir à quelle espèce ils appartiennent ; on peut reconnaître des perroquets, des paons, des aigles, et peut-être un moineau. L'aigle a une position issue de l'héraldique, ailes et pattes écartées, qui permet de le reconnaître sans difficulté (panneau 12A).

Par contre, il est impossible de déterminer l'espèce des animaux affrontés. Ce thème est un thème récurrent dans les plafonds : les oiseaux sont en général représentés statiques, dans une attitude fière, tête et queue relevées, comme sur le plafond de l'église Sainte-Marie d'Aragon \*

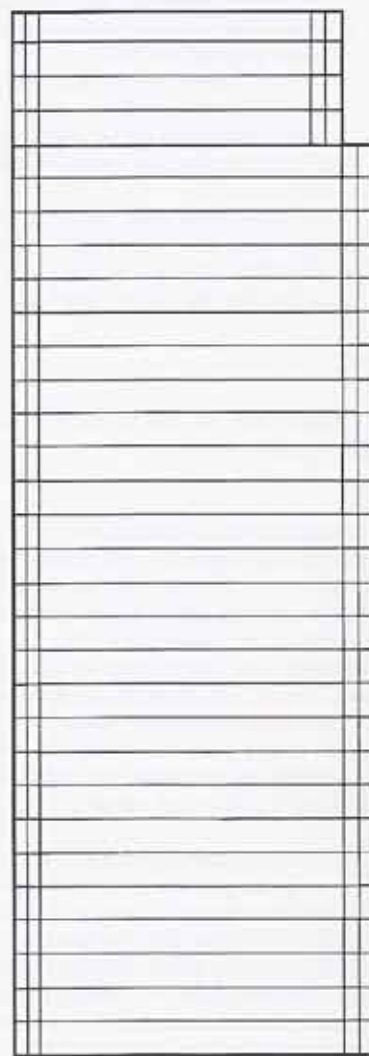


Figure 2.

ou celui du logis de l'œuvre de Pont-Saint-Esprit<sup>10</sup> par exemple. Mais ils encadrent un écu, ce qui n'est pas le cas à Narbonne, et c'est d'ailleurs ce qui fait l'une des particularités de ce plafond : il ne comporte aucun motif héraldique.

Quand ils ne se font pas face sur la même métope, certains oiseaux sont représentés affrontés sur des panneaux voisins, ce qui permet de les figurer plus gros, et de mieux en cerner les détails. C'est pratiquement le seul cas où il y a un lien entre des panneaux voisins : en général, chaque motif est indépendant par rapport à ceux qui l'entourent<sup>11</sup>.

Enfin, il existe une dernière catégorie d'oiseaux : les oiseaux imaginaires. Ainsi trouve-t-on un corbeau, sur la métope D. 31, aux ailes blanches, à la longue queue enroulée, et aux pattes de mammifères. En dessous figure un pigeon, avec de grandes ailes blanches et rouges. Puis, face à ces animaux, prennent place deux sirènes-oiseaux. Ces quatre motifs se trouvent tous groupés à une extrémité de la pièce, côté est. Ils constituent une entorse à l'iconographie de cet ensemble, et il faut peut-être y voir une main particulière, limitée à ces panneaux.

Les quadrupèdes, eux aussi, se divisent entre animaux réels et animaux fantastiques.

Parmi les animaux réels, on trouve beaucoup de lions (en B. 25 par exemple), dont la représentation est un peu stylisée. Mais quelques détails anatomiques, en particulier les grosses pattes et la crinière, permettent aisément de les reconnaître. Quant à leur face, elle ressemble davantage à un masque, tels que ceux que l'on utilisait pour le carnaval ou pour les charivaris, qu'à une réelle face de lion<sup>12</sup>.

Il n'y a pas, comme pour les oiseaux, de lions affrontés sur un même panneau, et ils ne sont jamais figurés statiques, mais toujours en mouvement, en train de marcher ou de courir. Quelques métopes présentent des animaux plus originaux, comme un lion endormi et un lionceau.

D'autres animaux apparaissent de façon plus sporadique, comme ces bêtes que des sabots et une barbiche pourraient faire prendre pour des chèvres, mais aux cornes démesurées. Dans une scène de chasse, rare illustration dans ce plafond d'un épisode de la vie quotidienne, se distinguent également un cerf et deux chiens. Sur la métope D. 28, on assiste même à un affrontement entre un lion et un bouc.

Enfin, parmi ces quadrupèdes, un dernier groupe est constitué par les animaux fantastiques. Certains s'inspirent directement du lion, comme les lions bicéphales (A. 26), ou des griffons (A. 14)<sup>13</sup>. D'autres n'apparaissent qu'une fois, comme le centaure, malheureusement très abîmé, du panneau A. 19, ou l'animal bicéphale avec une tête de chèvre du panneau C. 29.

On peut noter également la présence de dragons, figurés soit affrontés, soit dans des scènes de combat où ils s'opposent à des soldats. L'identification de cet animal comme un dragon tient surtout à son allure générale et à sa taille.

Pour terminer, il reste à signaler les trois spécimens du monde marin, à savoir deux monstres qui avalent des poissons plus petits qu'eux (B. 7, D. 12) et une sirène poisson (C. 11).

Les animaux représentent la part la plus importante de l'iconographie, bien que, dans le détail, ils ne soient pas d'espèces très variées. Il est certain que l'artiste cherche à créer un certain dépaysement, puisque les animaux domestiques sont assez rares. Par contre, sont privilégiés les animaux « exotiques », réels comme le perroquet, ou imaginaires.

Les êtres humains, quant à eux, ne sont figurés dans ce plafond qu'associés à deux activités : la guerre et la construction.

Les scènes de combat, tout d'abord, sont constituées de soldats qui s'affrontent deux à deux. Certains se protègent d'un bouclier, d'autres non. Mais tous portent une cotte de maille, et sont armés d'une épée. Chose assez surprenante, l'armement, l'uniforme, ainsi que les marques sur les boucliers<sup>14</sup> sont toujours identiques chez les deux combattants, comme s'ils appartenaient à la même armée.

Il existe une autre sorte de scènes de combat, où s'opposent un soldat et un animal. La bête est toujours un lion ou un dragon.

On peut noter sur ces métopes un phénomène assez surprenant : il existe des panneaux, illustrant ces deux types d'affrontements, strictement identiques. Lorsque seuls des soldats sont impliqués, les positions sont toujours les mêmes : le premier s'avance, menaçant, l'épée levée, et le second perd l'équilibre et tombe en arrière, en essayant de se protéger, avec son bouclier.

Quant aux scènes où apparaît un animal, celui-ci est toujours un lion, et le soldat le tient par la queue<sup>15</sup>, ce qui signifie qu'il l'a dompté. Parfois le lion crache des flammes.

Face à ces scènes toutes identiques, il en existent d'autres illustrant le même thème, mais où les positions des personnages sont différentes.

Pour terminer, un dernier aspect de la guerre est figuré, qui fait appel à un engin sophistiqué : une catapulte, ou plus précisément une baliste<sup>16</sup> (phot. 2, pl. 1). Ce motif se trouve sur le flanc de la 26<sup>e</sup> poutre et de son corbeau, côté droit. Un soldat s'apprête à lancer une pierre, alors que d'autres en bas de la machine, brandissent leur épée. La guerre prend ici des proportions plus importantes : il ne s'agit plus de quelques duels, mais d'une véritable armée, dont l'armement est puissant.

De même, sur le panneau qui suit cette poutre (D. 25), un personnage, et il s'agit bien d'un ennemi cette fois puisqu'il est de couleur noire, même si son uniforme est identique à celui des autres soldats, tombe d'une tour. Il y a très certainement là un lien de cause à effet, et l'on peut penser que le soldat a reçu une pierre lancée par la baliste.

L'iconographie de ce plafond accorde une place très importante à la guerre. Or, à partir des années 1290, un conflit s'engage entre Gilles Aycelin, qui vient d'être élu archevêque de Narbonne, et le vicomte Aymeric, querelle qui se poursuit lorsque Amalric II succède à Aymeric<sup>17</sup>. Cela débouche sur de véritables combats, assortis de morts de part et d'autre.

Le palais archiepiscopal et le palais vicomtal sont chacun à leur tour assiégés, et le vicomte excommunié<sup>18</sup>. Il va sans dire que ces événements ont certainement beaucoup

marqué la population de Narbonne et il se peut qu'il y ait une allusion à cela sur ce plafond. C'est notamment ce qui expliquerait que l'on ait affaire à des combats entre soldats dont les costumes sont identiques, comme lors d'une guerre fratricide. Quoi qu'il en soit, la guerre apparaît, à travers ce plafond, comme une activité à laquelle l'archevêque, en tant que seigneur, se livre fréquemment.

La construction est certainement la seconde grande activité de l'archevêque. La réalisation de ce plafond s'inscrit d'ailleurs dans un vaste programme qui vise, à partir de 1290, à construire un nouveau palais, un « palais neuf », en face de l'ancien domaine des archevêques. De plus, depuis 1272, la cathédrale est en chantier. Ces travaux en cours, qu'ils aient tous les jours sous les yeux, ont donc certainement influencé les artistes de ce plafond.

Des constructions apparaissent sur plusieurs panneaux : il s'agit d'ensembles plus ou moins complexes, présentant parfois des tours. Certaines ont des moellons très réguliers, mais sur d'autres, ils le sont beaucoup moins.

Il existe un ensemble de ce type sur le premier panneau, à l'ouest de l'entrée (B. 1), constitué d'une façade agrémentée de trois tours. Il est tentant de voir là une représentation du palais lui-même, et plus précisément de sa façade du côté de la place aux Herbes<sup>19</sup>. Cela signifierait qu'à l'époque où a été réalisée cette métope, la façade était terminée. Quoi qu'il en soit, la métope, en étant placée à l'entrée, est mise en valeur, et c'est pourquoi on peut très certainement y voir une représentation du palais.

Il faut noter par ailleurs que la représentation de certaines de ces constructions est très proche de ce que l'on trouve en Catalogne depuis le XIII<sup>e</sup> siècle : la forme régulière des moellons et les tourelles couvertes de toits pointus sont similaires à ce que l'on peut voir sur plusieurs ensembles catalans, en particulier sur le frontal de saint Pierre, provenant de l'hermitage Saint-Pierre près de Boi (1250), ou sur la peinture murale d'une maison d'Urgellet du XIII<sup>e</sup> siècle. De plus, les tuniques des soldats sont également figurées de la même manière dans les deux ensembles<sup>20</sup>.

De même que pour le thème de la guerre, il existe une illustration de l'activité de construction sur une face de la poutre 28<sup>21</sup> (phot. 3, pl. 1). Un personnage tire un âne, qui porte une construction pourvue d'une ouverture en plein cintre, ornée d'un motif en damier, et agrémentée des mêmes tourelles coiffées d'un chapeau pointu que celles figurant sur les autres constructions. L'animal est suivi par un second personnage qui agite un fouet. L'âne, tête basse, semble résister à la pression des deux hommes, et, singulièrement, il porte deux petites cornes sur le front.

L'ornementation des flancs des 26<sup>e</sup> et 28<sup>e</sup> poutres s'inscrit tout à fait dans le programme iconographique : deux des thèmes principaux illustrés sur ce plafond y sont représentés, la guerre et la construction, et les scènes comportent plus d'éléments que sur les aîs d'entrevous car il y a plus de place.

Par contre, rien ne justifie le choix de l'espace où sont figurés ces motifs : ils ne se situent qu'à l'extrémité droite

de deux poutres, qui n'occupent pas une place particulière dans la structure de la pièce<sup>22</sup>.

Deux grands types de thèmes figurent sur ce plafond. Le premier est très gai : le temps n'est plus ici, comme dans la chapelle qui précède cette pièce<sup>23</sup>, à la réflexion sur des sujets religieux, mais à la détente, au milieu d'une nature omniprésente, à travers tous ces oiseaux notamment, comme si l'on se trouvait dans un jardin intérieur.

Le second est plus sérieux : il concerne vraisemblablement les principales activités de l'archevêque : la guerre et la construction. C'est en quelque sorte un rappel des principaux volets de l'autorité temporelle qu'il exerce, en tant que seigneur, en plus de son autorité spirituelle.

## LE STYLE DES PEINTURES

Deux groupes distincts apparaissent, dans le thème des soldats en particulier, que l'on peut pressentir dans l'organisation même des panneaux : dans le premier est figurée, comme nous l'avons noté, pratiquement toujours la même scène, alors que le second comporte plus de variété dans les positions. Cette distinction est aussi valable au niveau stylistique ; nous appellerons le premier groupe le groupe A, et le second le groupe B.

Chaque groupe peut correspondre à un seul artiste, ou bien à tout un atelier. Certaines différences de détail dans le traitement de quelques thèmes feraient néanmoins pencher vers cette deuxième solution.

Le groupe A est caractérisé par un dessin en général un peu fruste, qui souligne fortement les contours par un épais trait noir, mais marque peu les détails. Ce dessin est souvent peu soigné : ainsi, sur les bâtiments des panneaux A. 1 et B. 1, les limites entre les pierres sont figurées par des traits qui ne sont pas droits, et les ouvertures ne sont pas toutes strictement rectangulaires.

En ce qui concerne les animaux, les mêmes constatations peuvent être faites. Ainsi, sur les monstres marins (B. 7, D. 12), le trait est épais, et les écailles simplement marquées par de larges demi-cercles, qui ne sont pas répartis uniformément<sup>24</sup>.

Celui du panneau D. 12 est mieux fini. C'est quand on compare ce genre de motifs que l'on peut supposer qu'il y a plusieurs mains dans cet atelier. En effet, ce deuxième monstre est figuré en train de dévorer un poisson plus petit, et la scène est parfaitement lisible. Le fonds de ces deux panneaux est un peu délavé.

Parmi les autres animaux représentés dans ce groupe, on trouve bien sûr à une place privilégiée les oiseaux. Certains sont très rapidement esquissés (B. 2) : les détails de l'aile ne sont pas inscrits, et seuls quelques traits parallèles à son extrémité figurent les plumes ; les plumes du corps sont dessinées de la même manière que les écailles des monstres marins cités plus haut. L'imprécision va parfois jusqu'à l'oubli d'éléments essentiels : ainsi, l'oiseau du panneau B. 6 ne possède qu'une aile, et l'œil n'est marqué que par une bille noire.

Sur certains panneaux, comme ceux situés en B. 10 ou en B. 14, le trait ne suit pas tout le contour de l'animal :

il cerne simplement, à intervalles réguliers, une masse colorée<sup>25</sup>.

Les griffes des animaux sont souvent quant à elles juste marquées par des traits noirs en étoile, et ce aussi bien chez les oiseaux que chez les quadrupèdes.

Ce manque de précision du dessin se manifeste également chez les personnages. Les cottes de maille des soldats, tout d'abord, sont simplement agrémentées de points ou de traits (phot. 5, pl. 1), alors que, selon une convention en vigueur à cette époque, elles sont en général ornées de « U » accolés, qui imitent assez bien la texture des mailles de fer.

Les traits du visage sont également à peine esquissés. Sur certains panneaux (D. 20), il n'y a que trois points pour représenter les yeux et la bouche. Il en est de même pour les mains, qui ne se manifestent souvent que par des tâches blanches.

Cette rapidité du trait s'accompagne sur beaucoup de motifs d'une certaine raideur. Ainsi, l'aigle du panneau B. 12 a le bout des ailes qui pend lamentablement. De même, on trouve des lions qui n'ont que trois pattes, pliées dans le sens inverse de celui de la marche ou de la course. Enfin, à tous ces défauts s'ajoute parfois des erreurs de perspective flagrantes, comme sur ce soldat qui possède un torse de face, avec une tête, des bras et des jambes de profil (C. 21).

Pourtant, face à ces lourdeurs, il y a des panneaux qui semblent beaucoup mieux réussis. Il s'agit surtout de certains oiseaux, tel le moineau du panneau 15 A, dont le corps, bien que les plumes soient tracées à grands traits, est bien proportionné, et la tête, penchée en avant, pleine de vérité. Il en est de même pour cet autre oiseau (B. 22), dont la queue aux plumes qui s'échappent d'une forme circulaire, manque un peu de réalisme, mais dont le reste du corps est très bien défini. Beaucoup de ces animaux mieux réussis se détachent sur un fond orné de gros points rouges. Faut-il voir là la marque spécifique d'une autre main de cet atelier ?

Il est assez surprenant de remarquer dans ce groupe que plusieurs panneaux comportent des motifs strictement identiques. Ceci est vrai pour les soldats des panneaux C. 21, E. 10 et C. 1, pour certains combats entre un lion et un soldat et pour quelques animaux (des lions et des oiseaux).

Tout se passe comme si, une fois qu'un thème est trouvé, on se contentait de le reproduire sur d'autres panneaux. Faut-il y voir la trace de modèles, que l'on transpose ?

Ce phénomène de copiage ne se limite pas aux motifs issus de ce groupe, mais atteint aussi des sujets du groupe B. Parfois, cela se produit sur un même panneau, où un oiseau du type A fait face à un oiseau du type B (B. 9). Il est possible de confirmer sur ce panneau que c'est bien le groupe A qui copie le groupe B, et non l'inverse : en effet, un trait épais, du genre de celui qui caractérise le groupe A, a été passé, *a posteriori*, sur l'oiseau du type B, au niveau de la tête et de l'aile. L'antériorité du motif B sur le motif A ne fait donc aucun doute.

Mais ce copiage peut également se faire sur des panneaux différents, qui se suivent. Ainsi, le lion situé en A. 25 cherche visiblement à imiter celui du panneau B. 25. Il semblerait donc que l'on ait affaire sur certains panneaux à une reprise d'un motif antérieur, une sorte de restaura-

tion. Ceci se trouve d'ailleurs confirmé par le panneau C. 17 : une étude attentive de ce panneau permet d'apercevoir derrière les deux soldats qui s'affrontent en autre soldat, beaucoup plus grand, presque effacé, dont l'épée a été reprise pour figurer le bras et l'épée du soldat dessiné par dessus. Il n'y a donc plus de doute à avoir : le groupe A a effectué une reprise sur un dessin antérieur : celui du groupe B.

La caractéristique principale du groupe B est la finesse du trait, surtout par rapport à celui du groupe A. Ce trait est toujours noir, mais se détache sur des motifs souvent complètement blancs, ou blancs et gris, où il ressort particulièrement. Il est très soigné, et peut prendre différentes épaisseurs, selon le motif qu'il définit, tout en restant en général assez fin. Les plumes des ailes des oiseaux sont marquées par des demi-cercles plus serrés et plus réguliers que dans le groupe précédent (C. 7).

On note d'ailleurs un certain souci du détail. Ici, les yeux des animaux ne sont plus marqués par une simple bille noire, mais la pupille est distinguée du contour de l'œil, et des sourcils sont même parfois représentés.

La même précision se remarque sur les pattes des oiseaux, où chaque doigt est agrémenté de deux traits rapprochés figurant les phalanges, et où les griffes sont bien individualisées. Pourtant, cet amour du détail ne conduit pas à un réalisme parfait, loin de là. En effet, les ailes des oiseaux, par exemple, sont toujours figurées de la même manière, quand elles sont déployées : en haut est dessinée une spirale, suivie de demi-cercles alignés ; puis, une barre horizontale traverse l'aile de part en part, et sont représentées ensuite des plumes plus longues, sous la forme de longs traits parallèles (C. 7).

De plus, ces ailes semblent sortir du cou de l'animal, ce qui est dû à une erreur de perspective : les ailes sont figurées de face, et le corps de profil. Cet ensemble n'offre aucune vraisemblance, mais il ne semble pas que la vérité du dessin soit la préoccupation première de l'artiste. Il apporte au contraire beaucoup de fantaisie dans ses sujets. Ce qui est indispensable à la compréhension du motif, c'est-à-dire souvent le contour de l'animal, est marqué de façon assez précise. Mais ensuite, on n'a pas affaire à une représentation des détails anatomiques de la bête, mais à une sorte de décor, sur le corps de l'animal.

Ceci est également vrai pour les quadrupèdes : sur le panneau A. 29 figure en effet un animal, dont l'identification est d'ailleurs assez difficile, mais qui pourrait être une chèvre.

Certains détails anatomiques sont remarquablement bien étudiés, comme en particulier les articulations des pattes, représentées par des sections de cercles concentriques. Mais sur le reste du corps cohabitent des groupes de traits assez raides et des larmes noires, qui donnent un pelage irréel à cet animal. C'est ainsi que, même chez les animaux tout à fait réels, ce genre de détails donnent une touche fantastique. Il en est de même pour l'âne du flanc du corbeau de la poutre 28, affublé de deux cornes. C'est ce procédé qui fait penser à une touche miniaturiste, où tous les détails sont marqués, voire inventés.

Sur le panneau 23/2 figure un animal étonnant (peut-être un chien), qui se réceptionne à la fin d'un saut, dans une attitude pleine de réalisme et très souple (phot. 4, pl. 1). Cette position a par ailleurs un autre avantage : elle permet de représenter l'animal en biais dans le panneau, et rompt avec la monotonie engendrée par les autres quadrupèdes qui, bien que se dirigeant parfois à droite et parfois à gauche, génèrent un certain ennui, encore accentué par l'uniformité des fonds rouges.

Le souci du détail que l'on remarque chez les animaux se retrouve également sur les êtres humains, et en particulier sur leurs mains. Il est en effet assez surprenant de constater que sur le panneau D. 10 sont même portées les lignes d'une main, par ailleurs démesurément grande.

Par contre, les personnages font preuve d'une très grande raideur. Il ne reste que peu de visages réalisés par cet atelier : ceux des soldats sont de profil, et à moitié cachés par le casque. Seul, un gros œil, de face dans un visage de profil, est visible. Quant aux traits de la sirène (C. 11), ils sont complètement effacés, et on ne distingue plus que l'auréole de sa chevelure rousse. Il ne reste donc pour les étudier que ceux des personnages des flancs des poutres 26 et 28.

Les yeux, comme ceux des soldats, sont assez grands, cernés d'une ride en-dessous, ainsi que d'une ligne au-dessus figurant la paupière. Une large ride est également posée sur le front. Le nez est rattaché au sourcil droit, la bouche légèrement entrouverte, et suivie d'une dernière ride représentant le menton. Les cheveux ne sont qu'une masse noire d'où s'échappent deux boucles. Enfin, détail intéressant, les joues sont ornées de deux disques rouges. Or, il s'agit là d'un procédé encore utilisé au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup> mais vite abandonné au XIV<sup>e</sup>.

Quant aux plis des vêtements, ils s'enroulent dans tous les sens, et sont aussi fantaisistes que les plumes ou les poils des animaux. Enfin, dans les maçonneries, cet artiste fait preuve de beaucoup plus de régularité que le précédent, mais la thématique reste pratiquement identique.

Malgré la finesse du trait et la précision du dessin, cet atelier conserve cependant une certaine lourdeur. Le principal élément qui manque sur un certain nombre de panneaux du groupe B est la perspective. Ceci est particulièrement visible dans les scènes un peu compliquées, présentant plusieurs motifs.

Ainsi, dans la scène de chasse du panneau A, 5, les trois animaux, le cerf et les deux chiens, semblent suspendus en l'air par rapport au personnage. La marque du sol, en particulier, manque cruellement, ainsi qu'une différence dans la taille des protagonistes de la scène, pour distinguer les différents plans.

La même constatation s'impose pour la scène figurée sur le flanc du corbeau de la 26<sup>e</sup> poutre : le soldat qui installe les pierres destinées aux ennemis prend appui sur le bord de la poutre. Mais par rapport à la machine et à ses compagnons, il semble suspendu en l'air. Néanmoins, cette organisation permet d'occuper un espace assez difficile à combler.

La perspective est également absente des scènes de combat. Ainsi, sur les panneaux C. 10 et D. 10, les bras

des personnages qui frappent de leur épée leurs adversaires semblent juxtaposés du même côté du corps. L'un des deux paraît même directement issu du cou.

Ceci est dû à la figuration d'un torse de face, alors que le reste du corps est de profil. Le visage comporte d'ailleurs le même défaut, puisqu'il est tout entier occupé par un gros œil, lui aussi de face dans un visage de profil.

Malgré toutes ces petites erreurs de détail, on a affaire dans ce groupe à un ensemble de qualité, homogène<sup>27</sup>, que l'on peut placer, grâce aux éléments stylistiques et iconographiques que nous avons pu relever, ainsi qu'aux comparaisons effectuées notamment avec des ensembles espagnols, dans la tranche chronologique comprise entre 1290 et le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette période se trouve d'ailleurs confirmée par un autre élément. Nous avons relevé le défaut qui caractérise les personnages de profil dans cet ensemble : un gros œil figuré de face.

Or, la même anomalie se retrouve sur un parédal, provenant d'une maison particulière de Narbonne (parédal 2), en particulier sur le premier personnage à partir de la gauche du panneau. Quant au second, il est presque de face, mais son œil conserve une taille importante. Ce parédal est daté du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Nous nous trouvons donc bien dans la même tranche chronologique.

Il existe un ensemble de quatre panneaux, que l'on peut considérer comme un « sous-groupe » du groupe B, une main particulière à l'intérieur de cet atelier. Il s'agit des métopes qui présentent des oiseaux imaginaires, au fond de la salle, côté est : C. 30, C. 31, D. 30, D. 31. Le motif est particulier : comme nous l'avons déjà noté, on ne le retrouve à aucun autre endroit de la salle. Mais le style diffère également un petit peu. Tout d'abord, le trait pourrait être qualifié de moyen : il n'est ni aussi épais que celui du groupe A, ni aussi fin que celui du groupe B.

La manière de figurer les ailes, par contre, est identique à celle du groupe B : seules les spirales, en haut des membres, ont disparu. Les visages, également, ressemblent à ceux du groupe B. Les yeux, en particulier, sont assez gros. Pourtant, l'ensemble des traits a beaucoup moins de finesse que dans le groupe précédent, et la bouche est un U renversé, ce qui confère aux visages une expression boudeuse.

Mais certains éléments sont empreints d'un grand réalisme, en particulier les pattes de félin, crispées et nerveuses, des animaux situés en C. 30 et C. 31. Par contre, les ailes conservent les mêmes défauts, en particulier en ce qui concerne leur rattachement au corps de l'animal.

Ce sont surtout les couleurs utilisées qui constituent une particularité de cet ensemble. Elles ne sont pas tellement différentes dans le choix des tons : il y a toujours du rouge, notamment pour le fond, de l'ocre et du gris-bleu. Mais elles sont ici disposées en large plages, et il n'y a plus, comme précédemment, un seul ton dominant. Sur les panneaux D. 30 et D. 31, le rouge est même utilisé dans le dessin, dans les ailes des oiseaux et dans le voile de la chimère, et non plus seulement comme fond. De plus, il n'y a plus, dans cet ensemble, aucune trace de reprise.

Ce sous-groupe ne comprendrait donc que quatre panneaux, et serait caractérisé par le thème de la chimère.

Ce thème connaîtra une grande vogue au XIV<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne sa présence sur les planches du plafond de l'église Sainte-Marie d'Aragon, qui datent de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>.

Il reste un dernier type de motifs à étudier : il s'agit des motifs géométriques (demi-cercles collés contre les bords de carrés, rouges sur fond noir ou blanc) et végétaux. Leur simplicité rend difficile leur rattachement à un groupe en particulier, notamment pour les fleurs des poutres, exécutées au pochoir. Ces fleurs sont assez comparables à celles que l'on trouve sur les corbeaux de l'église Sainte-Marie d'Aragon.

De même, sur les flancs des corbeaux du plafond du Palais sont inscrites de fines tiges, aux multiples ramifications.

Elles sont jaunes, sur fond rouge, et se détachent directement sur ce fond, sans être entourées d'un cerne noir. Or, toutes ces caractéristiques se retrouvent également sur les motifs des flancs des corbeaux d'Aragon.

Ces ressemblances occasionnelles avec Aragon, tout en procédant de styles assez différents amènent à penser que les deux ensembles ont été réalisés à des périodes assez proches. Or, les peintures d'Aragon datent de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.

## CONCLUSION

Il apparaît à l'issue de cette étude que deux ateliers différents ont travaillé à l'élaboration du plafond peint narbonnais, mais sans que l'iconographie ne subisse de changement vraiment important. Néanmoins, l'absence de sources écrites ne permet pas de donner d'indication précise, tant sur ces ateliers que sur la date à laquelle ils se placent. Il faut donc se contenter, en ce qui concerne la datation, d'éléments de comparaison ou de détails iconographiques, qui ont permis de donner comme cadre chronologique la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> à l'ensemble originel, c'est-à-dire le groupe B<sup>30</sup>.

Quoi qu'il en soit, ce décor s'inscrit parfaitement dans la mode qui, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, pousse à peindre des plafonds, et qui n'en est qu'à ses débuts. Mais dans cet édifice prestigieux, cette décoration se trouve dans une pièce assez secondaire, alors que la charpente est souvent le mode de couverture retenu pour les grandes salles. Nous nous trouvons ici un espace certainement privé, où l'archevêque ne reçoit pas, ou peu, et il est émouvant aujourd'hui de penser que l'on pénètre en quelque sorte dans son intimité.

## BIBLIOGRAPHIE

Yvette CARBONELL-LAMOTHE, « Recherches sur la construction du palais neuf des Archevêques de Narbonne », in *Narbonne, archéologie et histoire*, XLV<sup>e</sup> Congrès de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon, T. II, p. 217-235.

Nuria De DALMASES, Antoni José I PITARCH, *Historia de l'art català*, vol. II, 2<sup>e</sup> édition, Barcelone, 1988, p. 207 et 209.

Robert MESURET, « Les primitifs du Languedoc, essai de catalogue », in *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1965, p. 1-38.

Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1977, p. 138-162.

Jacques PEYRON, « La charpente peinte de la maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit », in *École antique de Nîmes*, Bulletin annuel n° 14, 1979, p. 131-159.

Henri PRADALIER, « Palais des Archevêques », in *Guide du Patrimoine. Languedoc-Roussillon*, 1996, p. 365-366.

G. Éric RICHARD, *Charpentiers et charpenterie dans le Sud-Ouest de la France, XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Toulouse, 1982.

Marie-Laure WESSEL, *Les corbeaux peints de l'église Saint-Étienne de Trèbes (Aude)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1992, 145 p.

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, 142 p.

## NOTES

1. Le terme de plafond est parfois mal approprié, puisqu'il ne s'agit en fait souvent que de la sous-face du plancher de l'étage supérieur.
2. Cf : Henri PRADALIER, « Palais des Archevêques », in *Le Guide du Patrimoine. Languedoc-Roussillon*, 1996, p. 365-366.  
Cf : Yvette CARBONELL-LAMOTHE, « Recherches sur la construction du palais neuf des archevêques de Narbonne », in *Narbonne, archéologie et histoire*, XLV<sup>e</sup> Congrès de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon, T. II, p. 217-235.  
Cf : Henri PRADALIER, *Les peintures de la chapelle de la Madeleine*, cf. *supra*, pp. 11-27.
3. Aujourd'hui, elle porte le nom de place de l'Hôtel-de-Ville.
4. Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1977, p. 230-239.
5. Cf : Document 1.
6. Ce terme peut être remplacé par celui, plus courant, de métope.
7. C'est ce que l'on appelle les « plafonds à la française ».
8. Il s'agit d'une peinture délayée à l'œuf, qui limite le nombre des couleurs que l'on peut utiliser.

9. La régularité des fleurs montre qu'elles ont été réalisées au pochoir, au contraire des plumes.
10. 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. 50-71.
11. Jacques PEYRON, « La charpente peinte de la maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit », *École antique de Nîmes*, Bulletin annuel n° 14, 1979, p. 131-159.
12. Peut-être néanmoins faut-il voir un phénomène similaire lorsque les métopes présentent des animaux qui se suivent, et que le premier se retourne vers le second.
13. Il s'agit d'un phénomène assez courant, en particulier sur les plafonds, comme si les artistes obéissaient à un canon iconographique. On en retrouve, avec les mêmes caractéristiques, sur les corbeaux peints du plafond de l'église Saint-Étienne de Trèbes, par exemple, entourés de visages humains. Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les corbeaux peints de l'église Saint-Étienne de Trèbes (Aude)*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Michèle PRADALIER-SCHLUMBERGER, Univer-

- sité de Toulouse-Le-Mirail, 1992, T. I p. 36-37, T. II corbeaux B. 5, D. 18, E. 7, K. 5...
14. Les griffons sont des animaux à corps de lion, et bec et ailes d'aigle. Il est intéressant de noter qu'ils représentent la synthèse entre les deux groupes d'animaux les plus représentés : les lions et les oiseaux. Néanmoins, il ne crache pas des flammes, au contraire de certains lions (panneau 8 A).
  15. Il s'agit de traits horizontaux et verticaux entremêlés, dont la signification est impossible à déterminer.
  16. Cette queue est par ailleurs démesurément longue, mais le corps et la face de l'animal font tout de même penser à un lion.
  17. En effet, la catapulte serait plutôt, contrairement à l'image que l'on en a habituellement, un lance épieu, alors que pour la baliste, les projectiles sont des boules ou des boulets de pierre.  
Cf : G. Éric RICHARD, *Charpentiers et charpenterie dans le Sud-Ouest de la France. XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Toulouse, 1982.
  18. Ce conflit concerne un hommage que le vicomte refuse de rendre à l'archevêque. Il ne sera résolu qu'en 1305, et il faudra pour cela l'intervention du roi.
  19. En effet, la tour de la Madeleine n'était certainement pas crénelée à cette époque, comme l'a fait très justement remarquer Monsieur Pradalier. Ici, la tour Gilles Aycelin et celle de la Madeleine seraient inversées, comme si cette métope présentait une vision du palais dans un miroir.
  20. Cf : Nuria De DALMASES, Antoni José I PITARCH, *Historia de l'art catala*, vol. II, 2<sup>e</sup> édition, Barcelone, 1988, p. 207 et 209.
  21. L'espace à combler était ici relativement important, puisque, à cause d'un retour du mur, le corbeau est particulièrement long à cet endroit.
  22. Le choix d'utiliser un motif particulier pour ces poutres aurait pu s'expliquer par exemple si elles s'étaient trouvées au milieu de la pièce. Mais ce n'est pas du tout le cas ici.
  23. Le chapelle de la Madeleine.
  24. Ce thème constitue une particularité iconographique de ce groupe : on ne rencontre aucun monstre marin, à l'exception d'une sirène, dans le groupe B.
  25. Avec aussi peu de détail, il est bien sûr un peu difficile de déterminer à quel animal on a affaire.
  26. On peut en voir par exemple, sur un autre plafond, dans la maison Sicard de Montpellier, où les peintures datent effectivement du XIII<sup>e</sup> siècle.  
Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1977, p. 138-162.
  27. En effet, à l'inverse du groupe précédent, rien ici ne permet de détecter la présence de plusieurs mains dans ce groupe.
  28. Cf : Robert MESURET, « Les primitifs du Languedoc, essai de catalogue », in *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1965, p. 1-38.
  29. Cf : Marie-Laure WESSEL, *Les plafonds peints du diocèse de Carcassonne*, Mémoire de D.E.A., Université de Toulouse-Le-Mirail, 1993, p. 50-71.
  30. Le groupe A est caractérisé par un dessin tellement fruste qu'il est assez difficile à dater. Néanmoins, le personnage du panneau 7/A porte un chapeau pointu, qui pourrait être un hennin. Cela placerait alors cette reprise dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle.  
Cf : Jacques PEYRON, *Les plafonds peints gothiques en Languedoc*, Thèse de troisième cycle, Montpellier, 1977, p. 230-239.